

**VOZES DA MARGEM: PENSAMENTO DESCOLONIZANTE E AS PROPOSIÇÕES  
ARTÍSTICAS DE IVAR ROCHA E IVONNE VILLAMIL**

***FRINGE'S VOICES: DECOLONIZING THOUGHT AND THE ARTISTIC  
PROPOSITIONS OF IVAR ROCHA AND IVONNE VILLAMIL***

Shannon Botelho / UFRJ

**RESUMO**

Com intenção de pensar a produção artística contemporânea que sucede as redefinições de fronteiras e conceituações da Pós-Modernidade e das propostas de descolonização na arte e na cultura, este artigo propõe uma reflexão ancorada em leituras de filósofos e críticos de arte que se debruçam sobre as noções de decolonialidade, altermodernidade e descolonização. Focando em duas produções artísticas sulamericanas, de Ivar Rocha e Yvonne Villamil, procura-se verificar como o trabalho destes artistas podem contribuir com os processos de descolonização da História e dos saberes hegemônicos consolidados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte na América do Sul; Crítica de Arte; Pós-Modernidade; Decolonialidade; Descolonização.

**ABSTRACT**

*With the intention of thinking the contemporary artistic production that succeeds the redefinitions of frontiers and conceptualization of the post-modernity and of the proposals of decolonization in art and culture, this article proposes a reflection anchored in readings of philosophers and critics of art who are confined to the notions of decoloniality, altermodernity and decolonization. Focusing on two south-americans artistic productions, by Ivar Rocha and Yvonne Villamil, it is sought to ascertain how the work of these artists can contribute to the processes of decolonization of history and the hegemonic knowings consolidated.*

**KEYWORDS:** *Art in South America; Art Criticism; Postmodernity; Decoloniality, Decolonization.*

A operação realizada pelas vanguardas artísticas, principalmente no seio da cultura social europeia e norte americana na primeira metade do século XX, configurou-se como a ponta de um processo histórico que apresentou, por suas próprias ações, os limites de sua atuação, capacidade de construção e desconstrução. No fluxo deste processo, após o desvendamento dos limites do objeto artístico tradicional, categorias contemporâneas de criação e ação emergiram do contexto e apontaram para uma mudança paradigmática de reflexão, abrindo um caminho de desenvolvimento de algo que se chamaria de pós-histórico, pós-moderno.

Configurada a nova geopolítica mundial em que as estruturas do sistema capitalista alteravam o escopo de suas ações, são desenvolvidas movimentações teórico conceituais que propõem repensar noções consolidadas sobre Arte, História, Política e outros elementos que fundamentam as humanidades. Deste ponto, notam-se proposições descolonizantes originadas nestes 'lugares à margem' da hegemonia intelectual; conceitos revisionistas e propositivos a respeito da Modernidade, como a noção de *Altermodernidade* desenvolvida por Nicolas Bourriaud; e, proposições decoloniais, que integram novas visões sobre a História desenvolvidas na segunda metade do século XX, bem como repensam o papel do colonizador e do colonizado no processo 'civilizatório' das ex-colônias.<sup>1</sup>

Com intenção de pensar a produção contemporânea que sucede a todas estas redefinições de fronteiras e conceituações, propõe-se neste artigo uma reflexão, limitada pelo seu recorte e destinação. Ou melhor, uma provocação a respeito das convergências que se colocam entre projeto universalista moderno e as formulações pós-modernas caracterizadas pelo discurso descolonizador no sentido de investigar, ainda que brevemente, a familiaridade conceitual que se esconde sob a estruturação dos discursos contemporâneos que, por vezes, contribui para a manutenção dos esquemas de dominação econômica e política, bem como de castração intelectual. Em oposição e como proposição antagônica a isto, a noção de decolonialidade, através da produção de dois artistas contemporâneos (Ivar Rocha - Brasil e Ivonne Villamil – Colômbia) apresenta-se como formulação viável de reflexão e exemplificação do fazer artístico contemporâneo na América do Sul, sem pretensão de ser única ou última.

BOTELHO, Shannon. Vozes da margem: pensamento descolonizante e as proposições artísticas de Ivar Rocha e Ivonne Villamil, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2049-2064.

Nas primeiras décadas da Guerra Fria a noção de descolonização foi imperativa, sendo acompanhada pelas comuns nomações: ‘terceiro-mundo’ e ‘países não-alinhados’. Com a libertação dos países colonizados principalmente pela França e Inglaterra, a ideia de descolonização se apresentou enquanto um conceito que ultrapassaria o terreno da guerra, desestabilizando o campo da teoria política ao introduzir os temas como racismo e feminismo em seu campo de reflexão. Anterior às definições de pós-modernidade ou pós-colonialismo, a palavra descolonização, em seu estágio inicial, fora desenvolvida nos espaços marginais aos centros hegemônicos onde estavam centralizados o poder econômico e político, assim como os discursos ‘fundantes’ das vanguardas artísticas.

Em 1978, Lyotard publica ‘A condição Pós-Moderna’ no qual estabelece definições sobre os regimes político-econômicos ancorados no modelo pós-industrial, assim como se esforça em sistematizar um modo de compreender a crise de um saber que se consolidava paulatinamente desde o Iluminismo e que é posto em questão no epicentro das vanguardas pela crise do objeto com a metacrítica da linguagem. Não nos deteremos sobre este aspecto. Importa saber que, mesmo com a progressiva delimitação e ampliação daquilo que se compreende como Pós-Modernidade, a ideia de descolonização foi sendo obliterada por estas novas discussões. Como apontam Gómez Moreno e Mignolo no catálogo da exposição ‘*Estéticas Decoloniales*’ (Bogotá, 2009),

[...] uma nova palavra ingressou no vocabulário dos debates intelectuais: pós-modernidade/pós-modernismo. Em meados dos anos oitenta, uma palavra principal, irmã daquela se fez presente: pós-colonialidade/pós-colonialismo. ‘Descolonização’ passou ao segundo plano, ‘superada’ pelo *pós* da modernidade. Juntas, pós-modernidade e pós-colonialidade tiveram um impacto notável principalmente nos Estados Unidos, depois na Inglaterra e muito recentemente em outros países da Europa (GÓMEZ MORENO, 2012, p.7).

Pressionados pelo capital financeiro internacional (resultante do desejo imperioso dos Estados Unidos em afastar qualquer possibilidade de expansão dos regimes socialistas na América Central e do Sul), regimes totalitários paralisam as estruturas políticas removendo estes países das discussões democráticas, do desenvolvimento tecnológico, econômico, artístico e cultural. Diferentes movimentos contestatórios nasceriam deste amargo momento. Resultante da inconformidade com a opressão,

a descolonização se apresentaria não como alternativa, mas como uma saída para a liberdade democrática. Neste sentido Gómez Maduro & Mignolo esclarecem que

[...] o conceito de ‘descolonização’ não foi arquivado, nem encaixotado e lacrado. Renasceu ao final dos anos oitenta com uma nova indumentária. O conceito que faltou nas utilizações anteriores da descolonização e pós-colonialidade foi o conceito de colonialidade, o qual, naturalmente, invocou o de des-colonialidade (ou de-colonialidade). Nesse momento, a descolonização, transformada em decolonialidade, introduziu um universo de sentidos paralelos aos existentes (GÓMEZ MORENO, 2012, p.7).

No centro dessas transformações, o sistema artístico esboçava ações e/ou reações, consonantes ou dissonantes, a esta efusão de acontecimentos. Nos anos de 1960, especificamente no Brasil, críticos de arte evidenciavam e discutiam movimentos de contraposição dos artistas, e da cultura em relação às tentativas de dominação. Sobre isto é imprescindível destacar a importância já reconhecida do experimentalismo para a Arte Brasileira. Em “Experimentar o Experimental”<sup>2</sup>, Hélio Oiticica indica que no campo artístico, o espaço tradicional de contemplação cedia progressivamente lugar à experiência, num modelo ampliado e contínuo de crítica da realidade cotidiana. Em suas palavras o experimental não teria fronteiras para si mesmo, uma vez que ela se apresenta enquanto “*metacrítica da produção de obras dos artistas de produção*”<sup>3</sup>.

O caráter experimental da arte brasileira, contribuiria com o discurso já conhecido sobre uma ‘aproximação entre arte e vida’. Se de um lado esta aproximação expandiria os limites do domínio criativo passando a incluir no escopo da produção artística a poesia, a arquitetura, o vestuário, a música, não só como parte de uma atitude experimental, mas como consciência interdisciplinar (BRETT, 2005); por outro, tornaria consciente de suas responsabilidades políticas tanto o público, quanto o sistema artístico, motivando os seus agentes a engajar-se em prol de ações contestatórias e tentativas de subversão às forças de opressão. Sobre este aspecto, Francisco Bittencourt exemplifica:

Realizou-se em Belo Horizonte, entre 16 e 20 de abril, uma manifestação intitulada Do Corpo à Terra [...] que visou principalmente a iniciar os que dela participavam, artistas e público, em um exercício de total liberdade criadora [...] terão os organizadores conseguido o que propunham? Alguns dos seus

BOTELHO, Shannon. Vozes da margem: pensamento descolonizante e as proposições artísticas de Ivar Rocha e Ivonne Villamil, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2049-2064.

participantes afirmam que sim, dizem que mesmo a perplexidade do público foi uma participação (BITTENCOURT, 1970, p.33).

E Mário Pedrosa acrescenta que:

A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento. Ela impõe uma atividade globalizante em todos os sentidos [...] além de sua tendência globalizante, a época é típica de transformações técnicas e sociais que se sucedem dia-a-dia, recondicionando incessantemente a humanidade em todos os campos. (PEDROSA, 1967, pp.433-434).

A inquietação com as novas formas de vivenciar o mundo também pode ser percebida em outros países da América do Sul. Impunha-se lentamente ao sistema artístico nos anos 60 e 70 - marcados pela opressão e pela privação da liberdade -, uma heroica tarefa de 'resistir ou libertar', como expõe Frederico Moraes. Quando as estruturas nacionalistas dos Estados Modernos se flexibilizam, Brasil e América Latina começam a se conhecer e a desenvolver certa proximidade, sobretudo como estratégia de defesa frente às pressões internacionais que vislumbravam novos mercados.

Juntos temos que elaborar as teorias capazes de fazer avançar nossa produção artística, juntos temos que promover dentro e fora do continente nossos artistas e as tendências estéticas aqui nascidas. Só assim poderemos evitar o bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais. Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador. Somos os bárbaros de uma época futura (MORAIS, 1979, p.13).

Dentro das propostas que se desenvolvem nos demais países sul-americanos, a tese de Marta Traba - publicada em português no ano de 1978 - anuncia uma consonância inédita entre os comentadores e críticos dos processos artísticos<sup>4</sup>. Em seu livro "Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970", Traba alerta que crescia em grande escala a pressão político-econômica emanada das nações hegemônicas – principalmente dos Estados Unidos - e que as produções locais, provocadas por estas forças adotavam uma postura combativa como modo de resistência. Assim, dispõe os países, do que define como América Latina, em áreas abertas e áreas fechadas. As áreas fechadas seriam compostas

BOTELHO, Shannon. Vozes da margem: pensamento descolonizante e as proposições artísticas de Ivar Rocha e Ivonne Villamil, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2049-2064.

pelos espaços onde a tradição e a clausura cultural predominariam, em oposição as áreas abertas compostas pelo contraponto do enclausuramento.

Assim como a área fechada é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra, e de suas correspondentes misturas com a raça branca, a 'área aberta' está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação das capitais [...] Buenos Aires em primeiro lugar, Venezuela em segundo [...] Santiago do Chile, Montevidéu, por fim, pela visível decadência de suas forças culturais nos últimos anos e, em lugar à parte, São Paulo – não Rio de Janeiro – por ter-se convertido na meca da arte continental graças à Bienais, por um lado e por responder vigorosamente ao progresso antes enunciado e às espetaculares fachadas do desenvolvimento superficial latino-americano (TRABA, 1978, p.41).

Fica evidente que a formulação realizada por Traba carrega consigo uma ironia acerca das áreas abertas. Seria mais prudente questionar se a nomeação 'áreas abertas' não seria condicionada à abertura destes espaços ao capital internacional. A impiedosa posição da crítica argentina, complementa o apontamento de Frederico Moraes em sua reflexão no sentido da resistência ao elemento externo que assume o lugar do colonizador. Mas quem são estes elementos senão os mecanismos intrínsecos do mercado internacional que pertencem aos antigos colonizadores? A pergunta que ainda cabe fazer sobre este aspecto da novidade pós-colonial é: quem assumirá o lugar do colonizador nos processos mercadológicos, culturais e intelectuais?

Na tentativa de responder propositivamente a esta questão que envolve o papel agora vago do colonizador, Mignolo passou a refletir acerca das razões da descolonização e da tarefa comum aos países recém libertados. A decolonialidade, como proposição, resulta na consciência de que existiria uma 'ferida colonial' que teria marcado profundamente os modos de pensar e agir, de produzir e realizar, de organização política e de conhecimento. Nascida no final da Guerra Fria, a teoria decolonial verificou que mesmo após as propostas de descolonização, países que haviam rompido suas ligações coloniais continuavam intimamente dependentes das antigas matrizes. Apesar disso, como se viu anteriormente, as proposições artísticas das ex-colônias apontavam em boa direção ao repelir as tentativas de dominação e

de encontrar outros modos de sobrevivência frente à nova estruturação do mercado de arte internacional no final do século XX.

Ficava evidente, à percepção de nossos agentes culturais – artistas, críticos e demais -, que a derrocada do projeto de descolonização estava ligada a inviabilidade de executar esquematizações teóricas, econômicas e políticas diferentes das herdadas da lógica imperial. Vale acrescentar que estes processos foram mantidos, ao longo de séculos, através de categorias de pensamento, sentimento e conduta (GÓMEZ MORENO, 2009). Por sua vez, a proposta decolonial, no campo das Artes Visuais, vislumbraria a tarefa de descolonizar a própria arte, refazer os caminhos que serviam de conduto aos colonizadores para formatar os processos artísticos a fim de colonizar as subjetividades.

A garantia de saúde, educação e alimentação necessita da afirmação das subjetividades difamadas e desvalorizadas por 500 anos de instauração de uma ordem econômica e política apoiada por valores culturais e estéticos, por um ideal de humanismo e de ser humano que se auto construiu para benefício daqueles que lhe construíram. A arte e a estética foram instrumentos de colonização de subjetividades e hoje a descolonização da estética, para liberar a *aesthesis*, é um aspecto fundamental do processo de decolonialidade (GÓMEZ MORENO, 2012, p.13).

É preciso fazer, então, um breve balanço de todas estas ideias acerca da condição de ex-colônia no mundo descolonizado - pós-moderno, pós-histórico, fragmentado e extremamente desigual. Se, com o advento da Guerra Fria os países ‘subdesenvolvidos’ optaram pela terceira via da descolonização, este processo deveu-se sobretudo a necessidade de descobrir um espaço de liberdade afastado das garras do mercado internacional e da cacofonia totalizadora dos regimes socialistas emergentes no mundo. Na América do Sul, como foi dito, intelectuais e artistas procuraram esboçar projetos que respondessem a todas as provocações resultantes deste processo. Verifica-se em todos, de Pedrosa a Traba, de Frederico Moraes a Walter Mignolo, tentativas de contribuir com outras realidades, mais efetivas e pertinentes ao novo ordenamento da geopolítica mundial.

Próximos às práticas decoloniais, estas reflexões e proposições artísticas se debruçam sobre formas de resistir e de reexistir frente aos desafios de apresentar-se ao mundo pós-moderno como fruto de uma produção autônoma, ancorada nos

aspectos culturais locais que não podem ser substituídas por um produto da padronização cultural, implícito no discurso da globalização. Neste sentido, evidencia-se a ideia de que *“a tarefa fundamental dos projetos decoloniais é intervir no processo e pôr a vida (dos seres humanos e do planeta) em primeiro lugar e as instituições a serviço dela”* (GÓMEZ MORENO, 2012, p.15) e que, portanto, os aspectos ligados às culturas locais que fundamentam o pensar pós-moderno definem modos de existir no mundo.

Em contraponto, o conceito de Altermodernidade, recentemente definido por Nicolas Bourriaud, está baseado no fato de que com o fim da Guerra Fria outros modelos de trocas culturais, de economia, de trabalho e de política passam a se delinear. Frente a estes novos modos de significação e interrelação na sociedade contemporânea, o crítico francês aponta que seu conceito *“consiste em uma mudança de posição em relação ao fato moderno”* e que *“não considera este um evento de que cabe retratar o em seguida, e sim um fato entre outros”* (BOURRIAUD, 2011, p.190).

O direcionamento da crítica ‘altermoderna’ acerca das abordagens decoloniais – visto que as duas ideias nascem em temporalidades muito próximas -, reside na diferença de postura que ambas adotam. Para Bourriaud, a modernidade de ‘nosso século’<sup>5</sup> irá insurgir-se contra qualquer tipo de radicalismo e rejeitará tentativas de reabsorção dos referenciais imaginários ou de perpetuação de formulações identitárias tradicionais. Se as identidades culturais vão se dissolvendo pela progressiva globalização econômica e o *‘mundo se uniformiza um pouco mais a cada dia’* (BOURRIAUD, 2011, p.18), far-se-ia necessário defender a diversidade para além de seus atrativos imediatos ou traços exóticos.

Em termos políticos, o movimento de altermundialização reúne o conjunto das oposições locais à padronização econômica imposta pela globalização: expressa a luta pelo diverso sem, contudo, se apresentar como totalização. O altermoderno é para a cultura o que a altermundialização é para a geopolítica, ou seja, um arquipélago de insurreições locais contra as representações oficiais do mundo.

O prefixo ‘alter’, com o qual poderíamos hoje designar o fim da cultura do ‘pós’, vincula-se tanto a noção de *alternativa* quanto à de multiplicidade. (BOURRIAUD, 2011, p.191).

Neste ponto é possível identificar uma cisão entre as duas propostas nascidas no final do século XX. Enquanto o pensamento decolonial de Walter D.Mignolo se

interessa por uma definição mais precisa sobre nossos horizontes culturais - chegando a ser acusado de anacrônico e nacionalista por alguns de seus comentadores -, a proposta altermoderna de Bourriaud assume um caráter mais liberal e globalizante, de certo tão inexequível quanto a reflexão que critica. Importa em primeiro momento questionar, o caráter de multiplicidade que elenca para definir a cultura pós-moderna. Pois, se de fato a 'multiplicidade' como 'alternativa' se apresenta no panorama cultural contemporâneo, quem executa a tarefa de multiplicar, ou melhor, quem assume o papel de multiplicador?

Ao adotar uma postura questionadora acerca das proposições derivadas dos países que compunham o conjunto das ex-colônias, Bourriaud parece adotar uma estranha postura conservadora, travestida em algo palatável que o pudesse incluir num diálogo contemporâneo. Ora, se ele mesmo aponta para a deficiência modernista em suas tentativas de universalizar a cultura e o discurso, não se pode verificar com clareza a natureza de sua intenção ao propor a abertura de uma *'região intelectual e estética na qual as obras contemporâneas possam ser julgadas segundo critérios iguais - em suma, um espaço de discussão'* (BOURRIAUD, 2011, p.25). De certo, ao apontar que sua contribuição apresenta um projeto que permite a construção de novos direcionamentos interculturais e de um espaço de negociações para além da multiculturalidade, o crítico francês esquiva-se do ricochete de sua formulação. Temendo o risco da redundância, faz-se necessário questionar: em que terrenos as negociações no mundo contemporâneo se dão de forma igualitária, ou ainda, em que aspectos da sociedade contemporânea os julgamentos seguem critérios iguais? Ou ainda, como falar de estética sem considerar que ela mesma foi um instrumento de dominação na história das muitas colônias?

A teoria de Bourriaud parece apresentar sua limitação, ou descompromisso com a verdade dos fatos, no não reconhecimento da posição por ele ocupada, a qual se dirige a crítica decolonial. Para aquela, a formulação altermoderna de que não mais existiriam 'os outros' no campo cultural, torna-se incapaz de compreender que estes 'outros' continuam a existir em condições vexatórias, sobrevivendo dos ganhos de sua exploração. E, sobretudo, que permanecem distanciados dos grandes centros hegemônicos por suas fronteiras físicas, econômicas, culturais e conceituais, sendo impedidos de ingressar na utópica região intelectual e estética em que suas obras

são julgadas com equidade, longe *'dessa ideologia de pertencimento'* (BOURRIAUD, 2011, p.35).

Sob este aspecto, a resposta descolonizadora se apresenta mais eficaz e cabível para nossas proposições que urgem por conquistar espaços de visibilidade e comunicabilidade frente ao cenário internacional. Para esta, a sugestão altermoderna tem sentido no seu espaço geográfico e intelectual original, mas não alcança a totalidade dos fatos relacionados ao processo histórico de colonização por ignorar que a falta de segurança e igualdade no diálogo seria o fator incapacitante das *'produções marginais'* criarem suas próprias genealogias de ser e pensar (GÓMEZ MORENO, 2012). Para tanto, sentencia que

O objetivo fundamental das estéticas decoloniais, por sua parte, é a de contribuir com a crescente tarefa de construir o próprio. Construir o próprio, em meio a uma colonialidade que tende constantemente a impedi-lo, é um passo forte no processo de descolonização da estética e geração de estéticas decoloniais (GÓMEZ MORENO, 2012, p.10).

Não caberia, no espaço deste artigo, discutir com maior profundidade as convergências e distanciamentos dos pressupostos da altermodernidade e da decolonialidade. Portanto, para focar esta discussão no campo das produções artísticas contemporâneas, bem como clarificar seu entendimento elencam-se duas propostas artísticas: a primeira, realizada no Brasil por Ivar Rocha, e a segunda, na Colômbia por Ivonne Villamil. Nas duas proposições estão implícitas as propostas de desestruturação das hegemonias históricas, de oposição ao sistema hegemônico da arte e de outro direcionamento para a produção artística contemporânea em seus respectivos lugares.

Tomando por base a frase *"seja marginal, seja herói"*, de Hélio Oiticica, a análise que se pretende realizar destas duas produções contemporâneas, ancora-se no conceito de herói definido pelo filósofo húngaro Georg Lukács – que embora europeu, possui uma origem e discussão marginal como os dois artistas aqui selecionados. Indivíduo por quem se tem enorme admiração, este *'herói'* é concebido como alguém entregue à sua própria história, para além de uma idealização da vida cotidiana e da sublimação metafísica dos desejos pessoais, em prol de um bem comum. Com esta indissociabilidade de pensamento e ação, a figura do herói emerge como um ente no

mundo, comparável à figura do artista contemporâneo, capaz de se dedicar à experimentação e à liberdade da criação, com suas ações e proposições, formulando outros paradigmas dentro das narrativas da história da arte recente e atuando como propositor de outros modos de criação artística.

As vivências cotidianas que compõem o trabalho de Ivar Rocha, certo modo, atendem à esta formulação. O artista, nascido em Niterói no final da década de 80, vem adotando nos últimos anos um procedimento em que vida e trabalho não se distinguem, construindo um percurso no qual a vivência da urbe, pelos seus variados meios, e a sua maneira de desempenhar uma prática de experimentar a razão e as relações humanas, projetam-se como possibilidade para o desenvolvimento de seu trajeto ainda em formação. Ao formular um modo específico de vida e de pensamento artístico, assemelha-se ao herói lukacsiano. Mas de que herói falamos? *“Como pode a vida tornar-se essencial?”* (LUKÁCS, 2000, p.27). Esta pergunta, concebida sobre a atuação de Homero talvez encontre algumas ressonâncias nesta reflexão em mais duas proposições: O que significa ser ‘artista-herói’? De que serve ser ‘herói-artista’ numa realidade marginal?

Resultante de atentas caminhadas pelas ruas à procura de objetos, superfícies e lugares, as gravuras realizadas por Ivar Rocha podem ser definidas como um primeiro acesso à compreensão de suas obras. Isto se dá, não porque o seu trabalho seja de difícil entendimento, mas porque elas são recorrentes em outras produções. Desde sua impressão, as gravuras já passaram por diferentes procedimentos, usos e reconfigurações. Já foram expostas numa lógica tradicional, foram recortadas e transformaram-se em livros ilegíveis; foram, até mesmo, símbolos que emergiam do texto-imagem-instalação construído na exposição Simbólica que aconteceu no último ano no Memorial Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro.



Figura 1: Ivar Rocha (1988-) | Simbólica, 2017  
 Instalação. 7,9x3,5m. Memorial Municipal Getúlio Vargas, RJ

Na instalação, em que constam suas gravuras e um texto ao fundo, revela-se um exemplo de proposta do artista-herói, ou ainda, uma tentativa de descolonização dos fazeres artísticos e das ideias através da perturbação das memórias históricas. O texto, escrito à mão com carvão, é retirado do livro 'Doutrina anarquista ao alcance de todos' de José Oiticica, intelectual perseguido por Getúlio Vargas. Neste equipamento cultural, o espaço destinado às mostras temporárias está no centro de uma exposição histórica permanente sobre a vida do célebre presidente. A topografia do lugar consiste numa planta circular com duas paredes centrais onde se realizam as exposições temporárias. Rodeando o salão, estampada nas paredes em ordenamento cronológico, está disposta a vida e carreira de Getúlio Vargas, através de textos, fac-símiles de cartas e fotografias.

Ao confrontar as ideias de José Oiticica e a história de vida de Getúlio Vargas, Ivar Rocha tensiona as memórias, remonta uma contenda entre poder político e pensamento. As gravuras, constituídas e formadas a partir de elementos prosaicos, inserem-se como símbolos de distinção e provocação, comunicando ao público que em Simbólica estava travada uma disputa recorrente entre as forças hegemônicas e as proposições libertárias. Na parede, em oposição as fotos da assinatura da criação das companhias nacionais anos 30/40 e da promulgação das leis trabalhistas, lia-se a frese em vermelho, 'Tê-los-íamos por infames egoístas', em composição com a forma diagramal de Francisco Lima, outro artista participante da mostra. O dizer, retirado do mesmo livro, intensificava o confronto já posto e provocava diretamente o público ao questionar suas percepções e impressões acerca dos fatos históricos e

da permanência das imagens como base de memórias festivas, que impuseram um regime de visibilidade único sobre estes acontecimentos. Campo de tensões, Simbólica também contou com a participação da artista colombiana Ivonne Villamil.

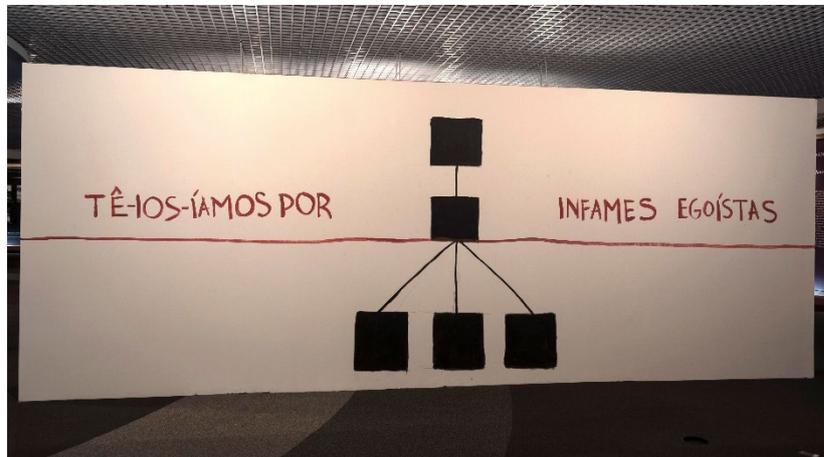


Figura 2: Ivar Rocha (1988 -) e Francisco Lima (1954 -)  
 Tê-los-íamos por infames egoístas, 2017  
 Técnica Mista. 7,9x3,5m. Memorial Municipal Getúlio Vargas, RJ

Com uma produção de cunho questionador, através de uma poética da experimentação, Ivonne Villamil também insere seu trabalho nesta lógica de decolonialidade e desconstrução. Nascida em 1983 na cidade de Fusagasugá, Colômbia, a artista conclui seu mestrado em Artes Visuais em 2011, ano imediatamente anterior a execução da exposição “Estéticas Decoloniales” curada por Gómez Moreno e Mignolo e organizada pela mesma Universidade de sua formação. Suas pesquisas têm se voltado para o questionamento da História hegemonicamente construída, às histórias locais e às memórias que as compõem.

Um de seus trabalhos recentes foi realizado na cidade de Cartagena das Índias, cidade litorânea da Colômbia, conhecida por sua importância na história da colonização colombiana, por sua conexão com o Oceano, o tráfico escravagista e pela riqueza concentrada graças à movimentação econômica ao longo do tempo. Em *‘Nada dejamos atrás salvo tierra por conocer’*, a artista toca em pontos nevrálgicos dos momentos de colonização, não somente em seu país, mas também nas demais colônias espanholas na América do Sul.

Neste trabalho que consiste em uma série fotográfica a artista reconstrói um fragmento da muralha de Cartagena das Índias. No trabalho, o horizonte – limites

dos olhos de quem vê a paisagem, metáfora da liberdade e esperança - está oculto. Ele é concebido como suposição, assim como as ideias de liberdade e libertação no período de sua construção. O horizonte oculto, se esconde, segundo Ivonne, atrás das ruínas que denotam aproximadamente 500 anos de história. Nestas imagens, as inscrições do tempo estão visíveis nas fotografias que ao receberem umidade da própria muralha, sofreram uma intervenção direta.



Figura 3: Ivonne Villamil (1983 -) | Nada dejamos atrás salvo tierra por conocer, 2016  
Impressão sobre papel vegetal. 400x140 cm.

O tempo reduziu trechos da muralha a ruínas. O monumento que guarda consigo a história e o labor de um povo, é parte da investigação de Ivonne Villamil como um fragmento recolhido da história, como apreensão de um tempo incomensurável que sobrevive na surdina dos séculos e das memórias sobrepostas. Estas mesmas muralhas que protegiam e enclausuravam, que circundam e delimitam a geografia da cidade, são transfiguradas pela artista de sua condição de obsolescência para a base de um pensamento que propõe enxergar a sucessão dos fatos históricos através do olhar do colonizado. Recontar a história pelo discurso dos vencidos e não dos vencedores. Introduzir na reflexão artística e nas reflexões culturais um pensamento crítico acerca da própria noção de História, formulada por Walter Benjamin em sua filosofia da história.

Tanto a produção de Ivar Rocha, quanto a de Ivonne Villamil, apresentam semelhanças com o herói lukacsiano, por se consolidarem não numa atividade salvífica para a cultura das ex-colônias, mas por formularem questionamentos que integrem as necessidades contemporâneas à produção artística e às culturas locais

no mundo globalizado. Não se trata de destacar-se em atitudes que refundem as definições artísticas, nem de reordenar os fragmentos do passado livrando as culturas locais das garras da *Diké* e da desdita que fadou o colonizador ao colonizado. Suas proposições operam num misto de liberação das subjetividades, do confronto das memórias, do exame da História através de suas narrativas marginais e de uma proposição identitária outra para as produções artísticas na América do Sul.

Ser herói, ser artista-herói em tempos pós-coloniais, é enfrentar a vastidão do mundo sabedor de sua condição. Isto não implica em salvar a Humanidade - esta seria uma atribuição clássica para a figura do herói -, mas salvar sua própria humanidade. Ivar Rocha, Ivonne Villamil e tantos outros artistas, têm aceitado esta tarefa de não serem desumanizados pela estética da globalização. Urge que sejam heróis da desconstrução, da construção e da descolonização. Que ressignifiquem os modos de produzir e consumir. Que questionem os discursos hegemônicos. Que sintam a experiência de viver para propor novos meios de pensar e fazer arte na contemporaneidade para além das barreiras das novas formas de colonização.

## Notas

<sup>1</sup> Neste artigo focamos nosso interesse no desenvolvimento de propostas descolonizantes e decoloniais sul-americanas.

<sup>2</sup> Texto *Experimentar o Experimental* de Hélio Oiticica, Nova York, 22 de março de 1972. In: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>. Acesso em 20/05/2018.

<sup>3</sup> Idem p.2

<sup>4</sup> Sobre esta aproximação entre críticos e artistas latino-americanos Aracy Amaral aponta que estava posto mesmo antes do Simpósio de Austin, Texas, em 1975, o debate sobre identidade e alteridade estava posto. Cf: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005) – vl.2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: ed. 34, 2006. pp. 148- 157

<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud utiliza o termo 'modernidade de nosso século' para se referir aos dias atuais, refletindo sobre os aspectos culturais e artísticos da contemporaneidade.

## Referências

BITTENCOURT, Francisco [LOPES, Fernanda (org.); PREDEBON, Aristóteles A. (org.)]. *Arte Dinamite*. Rio de Janeiro: Ed. Tamanduá Arte, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – Por uma estética da globalização*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental-arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. *Estéticas Decoloniales [recurso eletrônico]*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

---

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.  
MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.  
PEDROSA, Mário [MAMMI, Lorenzo (org.)]. *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.  
TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

### **Shannon Botelho**

Doutorando e mestre em Artes Visuais, História e Crítica da Arte, pelo PPGAV/UFRJ. Graduou-se em História da Arte (EBA/UFRJ) e Artes Visuais (Centro Universitário Metodista Bennett). Membro da ANPAP. Pesquisa a Arte Brasileira e suas instituições no século XX. Atua como pesquisador e crítico de arte. É Professor de Artes Visuais do Colégio Pedro II e Curador Convidado no Memorial Municipal Getúlio Vargas (RJ).