

# IMAGENS INVISÍVEIS<sup>1</sup>

INVISIBLE IMAGES

**Kennedy Piau**

DAV-UDEL

**Resumo:** Um redemoinho de questões aflorara e conduz este texto: por que a produção imagética de determinados segmentos sociais se tornaram (e tornam-se) invisíveis para o mundo restrito da arte? Partimos de uma proposição de Argan sobre a arte como fruto do trabalho articulando técnica/operacionalização e mente/intelecto/imaginação. Assim, analisamos alguns aspectos da arte dos povos indígenas e sua apropriação pela arte contemporânea, promovendo um debate com pé na ancestralidade e outra no sistema das artes que prometem certa visibilidade a estes artistas invisibilizados pelo próprio sistema.

**Palavras-chave:** Arte indígena, arte contemporânea, passado colonial.

**Abstract:** *Several questions surfaced and led this text: why the image production of certain social segments became (and become) invisible to the restricted world of art? We start our text from a Argan proposition about art because of the work articulating technique/operationalization and mind/intellect/imagination. Thus, we analyze some aspects of the art of indigenous and other invisible peoples and their appropriation by contemporary art, promoting a debate based on ancestry and another on the art system that promise certain visibility to these artists made invisible by the system itself.*

**keywords:** *Indigenous Art, contemporary art, colonial past.*

---

<sup>1</sup> Versão atualizada de texto elaborado a pedido do professor Danillo Villa, Chefe da Divisão de Artes Plásticas (DAP) da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina.

Por que um quadro é uma obra de arte e uma saia tingida com batik<sup>1</sup> não?

Essa pergunta feita pela profa. Maria Amélia<sup>2</sup> me deixou e me deixa até hoje encafifado. A recente proposta do professor Danillo Gimenes Villa, chefe da DAP / UEL, para abordar a emergência de determinadas manifestações artísticas politizadas e politizantes, referenciadas, sobretudo, em questões indentitárias, renovou e inflou o encafifamento. Um redemoinho de questões afloraram: por que a produção imagética de determinados segmentos sociais se tornaram (e tornam-se) invisíveis para o mundo restrito da arte? Por que isso acontece? Quais condicionamentos históricos possibilitam o apagamento de produções e ou o estabelecimento de distinções? Porque ricas e complexas produções, do ponto de vista estético e semântico, não sobem ao podium dos jogos olímpicos das artes visuais e outras produções, talvez menos dotadas de instigantes formas simbólicas, recebem medalhas de ouro?

O questionamento reverberante da profa. Maria Amélia suscitou a retomada de um pequeno texto do Argan, em que ele expõe as dificuldades para se delimitar o campo da arte, devido à abrangência que envolve o fenômeno da produção-circulação-consumo/uso/fruição de obras de arte. Uma infinidade de obras muito diferentes entre si (em relação ao tamanho, à intencionalidade do produtor, às técnicas empregadas...), pode ser definida como arte. Argan diz que “uma obra é uma obra de arte somente na medida em que a consciência que a percebe a julga como tal” (ARGAN, 1994, p. 14). Pode-se entender, a partir do autor, que a obra de arte é uma coisa, um produto do trabalho humano

que articula técnica/operacionalização e mente/intelecto/imaginação. Essa coisa/obra pode ser apreciada pela sua forma, sendo forma aquilo que pode ser percebido.

Simultaneamente à retomada do Guia da História da Arte (especificamente do texto “O campo da Arte”) iniciei estudos sobre o pensamento de Pierre Bourdieu, com ênfase no seu conceito de “Campo”. Os dois autores, Bourdieu e Argan, juntamente com a experiência como gestor em um órgão público de cultura, encarregado de elaborar e implantar políticas públicas para as artes, colocaram a questão se a saia de batik é ou não é uma obra de arte em outro patamar de reflexão. O entendimento sobre as “leis invariantes”, que estruturam e colocam em funcionamento os campos da produção simbólica, acentuou a percepção do caráter excludente e elitista que predomina nas lutas travadas no interior do campo das artes visuais.

Hoje tendo a pensar que a obra de arte é uma coisa e a “Arte” é um sistema de ideias e valores que cria as condições para a formulação dos juízos de valor sobre as coisas/obras. Os critérios que possibilitam julgar as obras são historicamente condicionados. Os gostos estéticos são particulares e cada experiência estética é única. Mesmo porque, cada pessoa possui peculiar maneira de perceber e simbolizar tal percepção. Todavia, nossa subjetividade é construída socialmente nas relações que estabelecemos com o mundo. Para um determinado segmento de pessoas um artefato indígena pode ser uma obra de arte e uma escultura do Fajardo não. Pode não ser considerada uma obra de arte a quinta sinfonia de Beethoven e ser considerada uma obra musical a gravação de ruídos/sons de uma floresta. Não tenho encontrado evidências de que exista algo que emane de uma obra e garanta a ela, a princípio, o estatuto inquestionável de obra de arte. A definição se uma deter-

1 Técnica de tingimento em tecido artesanal

2 Maria Amélia Bulhões Garcia, profa. Dra. do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pergunta feita em aula do mestrado em Artes Visuais, realizado entre 1997 e 1999.

minada obra é obra de arte não está baseada em leis naturais e universais, é uma definição arbitrária e conjuntural. Cada sociedade em cada época estabelece os valores/critérios que possibilitam julgar se uma obra é ou não arte.

Então uma saia de batik pode ser uma obra de arte? Sim, se a pessoa que a percebe a julgar como tal. Mas, porque que cargas d` água geralmente não consideramos a bendita saia de batik como obra de arte?

O conceito de sistema das artes (formulado a partir do conceito de campo de Bourdieu) pode indicar como e porque a saia de batik, ficou e continua ficando de fora dessa festa sistêmica da arte. O sistema das artes é o “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”. (GARCIA, 1991, p.29)

O estudo sistêmico da arte indica o deslocamento de foco da obra e ou do artista para as relações autor-obra-intermediário-público/consumidor, possibilitando uma abordagem mais ampla e complexa do fenômeno artístico. Para vários autores o sistema das artes é um campo em disputa que possui uma lógica e uma estrutura que opera como instrumento de exclusão e dominação. Quando me refiro ao sistema das artes não me refiro a toda produção plástica, de todas as comunidades humanas, desde os tempos imemoriais. O que denominamos como artes visuais, representa uma parcela da produção visual, que o sistema das artes, a partir de critérios por ele estabelecidos, define como arte, recebendo o consentimento, como tal, da maioria da sociedade. Nesse sentido, o sistema das artes plásticas funciona como um circuito restrito (artista, marchands, críticos,

curadores, editores, galerias, museus, mídia...) que define suas formas de produção e os critérios de avaliação destas produções. No interior deste sistema se desenvolve uma luta, em que cada membro, indivíduo e ou instituição, busca o reconhecimento dos demais participantes do sistema, estabelecendo uma hierarquia, na qual quanto mais reconhecido ou legitimado, mais alto é o posto que se ocupa e maior é o poder de intervenção no interior do sistema. Esse sistema de relações se desenvolveu ao longo do tempo, exigindo daqueles que dele participam um determinado capital cultural<sup>3</sup> que não está à disposição de todos. Nesse sentido, é correta a afirmação de Bourdieu de que “a principal função da arte é de ordem social. A prática cultural serve para diferenciar as classes e as frações de classe, para justificar a dominação de umas pelas outras.” Se, como afirma Marx, o pensamento dominante de uma época tende a ser o pensamento da classe dominante daquela época, o conjunto de ideias e valores que permitem reconhecer a qualidade de arte em uma obra tende a ser o conjunto de ideias e valores que a classe dominante tem (e impõe) sobre o que é uma obra de arte. Assim, aqueles indivíduos e instituições que participam do sistema das artes visuais impõem uma

dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginaliza-se, assim, a elaboração simbólica dos estratos sociais não integrados no sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante. Esta distinção passou a funcionar, (...) como estratégia de poder político dentro da sociedade:

---

3 Capital cultural é o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos, como também, os produtos intermediários e equipamentos necessários à geração do bem simbólico final. Ver Teixeira Coelho, Dicionário crítico de política cultural, e Pierre Bourdieu, Economia das trocas simbólicas.

uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima. (Idem)

A dominação simbólica sobre os demais produtores de imagens excluídos da participação no sistema das artes contribui para marginalizar a elaboração simbólica desses segmentos sociais não integrados no sistema, inclusive as (os) produtorxs de saias de batik.

A consciência do caráter distintivo do sistema das artes, fruto do seu processo histórico de desenvolvimento, pode jogar luzes sobre a sub-representação de determinados seguimentos sociais no mundo da arte. A relativa autonomia do sistema das artes não garante a sua plena autonomia em relação a outras dimensões do mundo. O sistema das artes não paira acima das relações sociais, ele está inserido na estrutura e contribui com o funcionamento do sistema de produção capitalista. O mu(n)do da arte costuma ser silencioso com as marginalizações. Não dá voz a quem não interessa. O sistema das artes não é alheio aos processos de exploração do trabalho, dominação ideológica e discriminações relacionadas a gênero, orientação sexual e aspectos etno-raciais e religiosos. Pelo contrário, muitas vezes, sem que se perceba, o sistema reafirma esses processos de exclusão. Assim, o caráter machista e misógino da nossa sociedade tende a minimizar a importância das mulheres na produção de obras ao longo da história da arte. Não por carência de capacidade, mas por sub-representação e repressão mesmo. Algo análogo acontece com a arte afro-brasileira e indígena, bem como com as produções das comunidades Lgbtqi+ e das camadas populares mais pobres. Vira tudo, pejorativamente falando, folclore, arte popular e ou arte engajada. O problema é que essas palavras carregam forte tom pejorativo em determinados contextos, in-

clusive na academia. A resistência às representações de setores oprimidos, aos seus temas, performances, bandeiras, desejos, aspirações e poéticas era notável não faz muito tempo.

Mas, como os preconceitos e exclusões disseminaram-se nessas paragens colonizadas? É da própria lógica do sistema que importamos dos colonizadores: subjugar/eliminar à concorrência. Além disso, a história do desenvolvimento do próprio sistema das artes pode fornecer uma melhor compreensão dos processos de marginalização. Por exemplo, a triste herança do nosso passado colonial - machista/patriarcal, elitista, racista, escravocrata, homofóbico, cristão e devastador - transpassa as condições de produção e de consumo de arte no Brasil desde sempre. É necessário descolonizarmo-nos para nos entendermos como segregadores que, quero crer, não queremos ser.

Também uma corrente teórica que circula pelo sistema das artes pôde impactar na desvalorização das obras produzidas por extratos sociais marginalizados, o formalismo. A especialização das atividades artísticas, a partir do Renascimento e a diversificação dos produtores e consumidores de obras de arte, criaram-se as condições favoráveis para o processo autonomização da arte. A relativa autonomia do campo da arte impulsionou o desenvolvimento da teoria pura da arte. Essa teoria, segundo Merquior, está relacionada ao desenraizamento social da arte:

[...] voltando as costas à verdade do vínculo entre arte e cultura, o formalismo quer especializar a arte. No entanto é precisamente com isso que trai a falsidade de sua pretensão de fugir a todo nexo com a cultura: pois o mito da especialização não é "acultural"; ao contrário, é uma das marcas mais problemáticas da civilização contemporânea. O ideal de especialização absoluta da arte pura e das teorias estéticas isolacionistas reproduz de modo deploravelmente mecânico e acrítico,

as tendências mais cegas da cultura vigente. Longe de livrar-se do cultural, o formalismo se rende ao automatismo da cultura; imita servilmente aquilo mesmo que se nega a reconhecer e a enfrentar (MERQUIOR, 1974, p. 216).

Para os defensores da arte pela arte, a forma é possuidora de uma evolução própria, quase natural, não carece de dar sentidos aos sentidos. É a forma pela forma, significante sem significado, que deseja nada significar. A imagem, tende a ser entendida como forma corrompida pelo significado. Muitos querem ser “artista abstrato”, mesmo que saiba mais concretizar do que abstrair... O formalismo inibe a potência da imagem. O pacto de falar para o umbigo reduz a balburdia a um sussurro quase inaudível. Falar menos, baixo e difícil leva ao isolamento. Isolada do mundo, a arte fragiliza-se como agente crítico da cultura.

Par e passo com o formalismo caminha o discurso de que a boa arte não deveria imiscuir nas searas das relações de poder. Uma arte imaculada sem vínculos mundanos com a política. Interessante que esse discurso incida mais quando o que está em tela são obras de segmentos sociais subalternizados. A pergunta continua valendo: A quem interessa politicamente a despolitização da arte?

No entanto, cabe ressaltar que apesar do caráter distintivo dos sistemas das artes, da herança colonial, do formalismo exacerbado e das tentativas de despolitização das produções artísticas, o próprio sistema tem, há algum tempo, incorporado potentes artistas e obras vinculadas às questões identitárias e aos segmentos sociais subalternos. Artistas que não abdicam da capacidade de agir, que produzem obras esteticamente instigantes, que expressam a dor e a delícia de ser o que é. Combatem as normatividades homogeneizantes expondo os nervos que os oprimem. São obras potentes, politiza-

das e politizantes que apontam a alteridade, a liberdade e a autonomia dos sujeitos como perspectiva.

Pode ser mais uma estratégia de cooptação do sistema na perspectiva de sua renovação. Mas, também pode ser resultado do aumento do nível de organização desses seguimentos sociais marginalizados. O nível e a amplitude da organização social impõe novos parâmetros de representatividade. A ampliação e diversificação dos meios de produção favorecem as emergências das margens. Com a arte pública urbana e a arte ambiental desloca-se os espaços de circulação e recepção das obras. O entrecruzamento de crises (civilizatórias, sanitárias, econômicas, ambientais) indicam um futuro trágico e carregam a vida de urgência. Força-se a superação das produções e dos discursos para dentro, que dificultam o diálogo da arte com o resto do mundo. É preciso falar ao mundo, é necessário que o mundo ouça. Não há muito tempo e há muito ruído.

É importante que as novas e aguerridas produções artísticas não sejam desqualificadas, como se toda obra que faz referência a temas políticos latentes tivesse obrigatoriamente formas pouco instigantes. A miséria formal de algumas produções reconhecidas como “arte engajada” (como se alguma obra não fosse...) não deve ser justificativa para punir o conjunto das obras que questionam as relações de poder.

Defender a legitimidade das produções artísticas de artistas articulados com os movimentos sociais identitários não significa entendê-las como instrumento pedagógico reducionista para os simples e tradicionais métodos de agitação política. Está correta a profa. Marilena Chauí quando afirma que geralmente quando a esquerda está afastada do poder do Estado ela se interessa pela arte. Para compensar esta falta de poder, ela tende a querer preencher as

consciências das pessoas. Para essa compreensão da função social da arte (como agitação política) o que interessa fundamentalmente é a mensagem que se deseja passar. As artes visuais tornam-se meros instrumentos de persuasão e convencimento a serviço da política. Os aspectos cognitivos, técnicos e formais característicos e específicos da produção artística tendem a ser menosprezados em detrimento do conteúdo das mensagens a serem veiculadas. Tal concepção da função social da arte como instrumento pedagógico, tanto no que se refere à distorção da ideia de educação pela arte quanto de agitação das consciências (interpretação equivocada do pensamento de Gramsci) é uma concepção reducionista que, no intuito apressado de ampliar o papel político da arte, acaba por reduzi-lo. Ou seja, o excesso de politização da arte via instrumentalização pedagógica acaba por limitar o que na arte, como virtual agente de transformação social, é politicamente mais interessante e produtivo: a tendência de ampliar a liberdade. As regras da pedagogia, que tendem a neutralizar o viés subversivo da produção artística em nome da facilidade de comunicação com as massas e que forçam a simplificação formal, técnica, cognitiva e linguística da arte, são avessas aos objetivos de construção de um mundo melhor para todos, pois, por um lado obstaculizam o desenvolvimento da percepção, imaginação, criatividade, capacidade de resolução dos problemas e formação crítica de valores estéticos<sup>4</sup> e, por outro, fazem com que os artistas se acomodem, enquadrando suas produções em limites cujos códigos já são previamente reconhecidos e aceitos pela sociedade. Esse pedagogismo de esquerda tende a cercear, a restringir as experimentações e as inovações

formais que em arte são inovações de conteúdo, já que artisticamente conteúdo é forma, e forma é conteúdo. Qualquer alteração na forma altera o sentido ou o conteúdo da obra; qualquer mudança no sentido ou conteúdo da obra pressupõe uma mudança formal. Todo cerceamento às experimentações e às inovações formais é um obstáculo ao desenvolvimento crítico e criativo da arte.

Durante um tempo fiquei pensando: Quem sabe num futuro próximo a saia de batik possa estar no museu revolucionário da arte... Ou não... Vai depender das mudanças operadas no sistema das artes/sistema de produção capitalista. E esses sistemas estão em crise. Aliás, como sempre.

A crise reverbera e observamos alguns abalos no sistema das artes, que passou a incorporar artistas e obras antes marginalizadas. É o que acontece com a arte indígena contemporânea nunca tão representada na Bienal de São Paulo como agora em 2021. Com um pé na ancestralidade e o outro no sistema das artes esses artistas podem tecer bandeiras com as saias de batik, problematizando critérios e condutas do sistema... Isso não é pouco!

## Referências

ARGAN Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 159 p.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Considerações sobre o sistema das artes plásticas**. Porto Arte; revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n.3, ano 2: 26-34, maio 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. Problemas de história da estética e de teoria da literatura, in **Formalismo e Tradição: o problema da arte na**

4 Ver SAUNDERS, Robert J. Arte educação (1). In: Teixeira Coelho. Dicionário crítico de política cultural p.55-58.

crise da cultura. São Paulo: Forense - Universitário - Edusp, 1974.

SAUNDERS, Robert J. Arte educação (1). In: Teixeira Coelho. **Dicionário crítico de política cultural**; cultura e imaginário. São Paulo: FAPESP-Illuminuras, 1997. p.55-58.

### **Kennedy Piau**

Professor associado do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. O autor possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela UFU, mestrado em Artes Visuais pela UFRGS e mestrado e doutorado em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona/ES. Foi Diretor de Patrimônio Cultural e de Ação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina e Diretor da Casa de Cultura da UEL. Tem experiência na área de Política Cultural, com ênfase em Políticas Públicas, atuando principalmente nos seguintes temas: poéticas visuais, culturas tradicionais, escultura, teorias da arte, arte-educação, política cultural e sistema das artes. Publicou em 2005 o livro “Políticas públicas e sistema das artes” pela EDUEL. Em 2009 recebeu o prêmio Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares. Publicou, em 2012, o livro “No Caminho dos Encantantes: Contaminações estéticas com a arte popular”, edição da Eduel/Promic.