UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

**BISPO E ADÉAGBO.
DA DESCONSTRUÇÃO DA CRÍTICA À ADIÇÃO E FUSÃO DE
PENSAMENTOS EM FORMA DE ARTE**

Carlos Antonio Alonso

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE - MESTRADO

**BISPO E ADEAGBO. DA DESCONSTRUÇÃO DA CRÍTICA À ADIÇÃO E
FUSÃO DE PENSAMENTOS EM FORMA DE ARTE**

Carlos Antonio Alonso

Nº USP: 5240925

Dissertação entregue como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de Mestre,
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo-SP.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Dias Barros

São Paulo
2016

Nome: **ALONSO, Carlos Antonio**

Título: **Bispo e Adéagbo. Da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamentos em forma de arte**

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo-SP

BANCA EXAMINADORA

Nome e assinatura

Nome e assinatura

Nome e assinatura

DEFESA DE DISSERTAÇÃO realizada em ____/ ____/ 2016

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que possibilitaram que este estudo pudesse ser realizado, aos professores das disciplinas do programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, ao programa de Bolsa Mestrado e Doutorado da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, à minha orientadora Professora Doutora Denise Dias Barros, ao pessoal da Casa das Áfricas, aos verdadeiros amigos, colegas do programa, funcionários do MAC, à Escola Estadual Professor Joaquim Leme do Prado, aos técnicos da Orion Informática e à minha família que compreende meu irmão, minha cunhada e meus quatro sobrinhos.

ALONSO, Carlos Antonio. **Bispo e Adéagbo. Da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamentos em forma de arte. Dissertação (Mestrado)**, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

RESUMO

Esta pesquisa teve no debate teórico sobre *ready made*, *pop art* e arte conceitual, sua motivação inicial, surgida da crítica ao fechamento intelectual e estético presente nos cânones exigidos pelos currículos escolares no Brasil. As implicações destes conceitos são discutidas em paralelo à elaboração de uma visão crítica das classificações europeias e norte-americanas como matrizes adequadas para a compreensão da criação de artistas como Arthur Bispo do Rosário, Brasil (1919-1988) e de Georges Adéagbo, Benin (1942). De forma complementar, o percurso do pesquisador-artista participa do processo de compreensão e análise. O foco recaia de um lado no material e matéria dos objetos do cotidiano, utilizados na obra de Arthur Bispo do Rosário e nos itinerários das obras de Georges Adéagbo, artista autodidata que expõe suas ideias e narrativas em forma de objetos “escultóricos”, ocupações de espaços públicos. Eles têm ainda em comum, as metodologias e os processos que espelham conceitos próprios e arqueologias de saberes ligados às suas próprias culturas e sociedades, além de constante construção de suas identidades. Esses processos de pensamento envolvem a ação mental (conceituação ou projeto mental) e a execução das ideias que se reflete em seus trabalhos de arte. O interesse principal de ambos está na análise do cotidiano representado por objetos de origem endógena e exógena que são fundidos e geram aspectos diferentes à materialidade, à narrativa, à desconstrução do próprio objeto como fenômeno (logia) da metamorfose a ele impressa, retirado de seu espaço de significação original, resignificado e ambientado no espaço-ser da arte como pensamento a partir do objeto de Bispo e, na auto-arqueologia inversa de Adéagbo.

Palavras-chave: *ready made*, arte popular, arte africana, Arthur Bispo do Rosário, Georges Adéagbo

ALONSO, Carlos Antonio. Bispo e Adéagbo. From deconstruction of criticism, to the addition and fusion of thoughts into art.

ABSTRACT

This research had its initial motivation the theoretical debate on ready-made, pop art and conceptual art, which comes up from criticism of intellectual and aesthetic closure present in the canons required by the school curriculum in Brazil. The implications of these concepts are discussed in parallel with a critical view of the European and American statements of these matrices for understanding the creation of Arthur Bispo do Rosário, Brazil (1919-1988) and Georges Adéagbo, Benin (1942). In addition, the path of the researcher-artist himself, participates on the understanding and analysis proposed. The focus lies on the one hand, in the everyday objects materials used in the work of Arthur Bispo do Rosário and in the routes of Georges Adéagbo, who is a self-taught artist that exposes his ideas and narratives shaped objects "sculptural" and public spaces interventions. They still have in common, their methodology that mirror their own concepts and archaeologies of knowledge linked to their own cultures and societies as well as constant construction of their identities. These thought processes involve mental action (concept or mental project) and implementation of the ideals reflected in his works of art. Both have as their main concern the everyday life presented by fused endogenous and exogenous objects that generate different materiality, narrative and even the deconstruction of the object itself as phenomenology of its metamorphosis, once it was removed from its place of original of meaning, reframed in space-being for Bishop, or in reverse self-archeology for Adéagbo.

Key-words: *ready made*, folk art, African art, Arthur Bispo do Rosário, Georges Adéagbo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Carlos Alonso – Brasil (1968): Splendour of Disease (Esplendor da Doença), 2009.	18
Figura 2: Carlos Alonso – Brasil – 1968 e os alunos da E.E. Professor Joaquim Leme do Prado: Memorandum in Lavoro – São Paulo, SP, Brasil.	19
Figura 3: Marcel Duchamp, “Roda de Bicicleta”.	51
Figura 4: Arthur Bispo do Rosário, “Roda da Fortuna”.	51
Figura 5: Arthur Bispo do Rosário (Brasil) – “Canecas” – 1988 – Objeto escultórico de <i>assemblage</i> em materiais diversos.	59
Figura 6: Arthur Bispo do Rosário (Brasil) – “434 – Como é que devo fazer um muro no fundo de minha casa”.	61
Figura 7: Gérard Quénum (República do Benin) - Mulheres Fulas (Femmes Peul) – detalhe, 2007.	65
Figura 8: Rei a Cavalo com Séquito – Reino do Benin.	66
Figura 9: Mickey au Benin – Dominique Zinkpé (República do Benin).	66
Figura 10: Planta de um navio negreiro – século XVIII.	67
Figura 11: Romuald Hazoumé (República do Benin) – “La Bouche Du Roy” (“A Boca do Rei”), objeto escultórico e ocupação artística.	67
Figura 12: Georges Adeagbo – da exposição LA NAISSANCE DE STOCOLM (O Nascimento de Estocolmo) - 2014; Ocupação Artística de Espaço Público (instalação)	77
Figura 13: Aby Warburg – ATLAS MNEMOSINE – 1924.	77
Figura 14: Inverted Space -2015.	82
Figura 15 – La Naissance de Estocolm (detalhe) – projeção multimídia.	82
Figura 16: Georges Adéagbo, La naissance de Stocolm (O Nascimento de Estocolmo) – detalhe.	85
Figura 17: Cartaz da exposição “Mickey au Benin” (Mickey do Benin).	86
Figura 18: African Artists and AIDS.	91

SUMÁRIO

INTRODUZIR É SITUAR	9
ARTE CONCEITUAL PENSADA À MARGEM DA ARTE CONTEMPORÂNEA	21
Mas o que pode ser entendido como Arte Contemporânea?	25
Sobre o processo criativo. Do “invisível” a se tornar “visível e espetacular” sob o olhar padronizador do Ocidente.	32
O pensamento que diferencia <i>pop art</i> de arte popular	33
O pré-estabelecido e as obras analisadas	35
Implicações do debate entre África e o Ocidente no campo da arte.....	39
APROXIMAÇÕES ENTRE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E GEORGES ADÉAGBO ..	47
Arthur Bispo do Rosário. Arte como pensamento a partir do objeto	47
A adição a partir da adoção – uma análise da arte contemporânea da República do Benin	62
Georges Adéagbo. A auto-arqueologia inversa	69
Bispo e Adéagbo: liberdade artística e busca de espaço visível em contexto global	93
CONCLUSÃO: ADIÇÃO, REUNIÃO E FUSÃO	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUZIR É SITUAR

O título deste estudo reflete a busca por uma crítica que permita desatrelar a arte dos conceitos padronizadores, muitas vezes travestidos de referências condescendentes, “elogiosas” e “benevolências” de uma visão marcada pela hipocrisia, para formular a aceitação da arte realmente popular e realmente pública que se constrói longe de paredes ou muros de museus com seus acessos restritos às pessoas em geral. O estudo se faz a partir de dois estudos de caso, ou seja, desde “aproximações” entre o universo de Arthur Bispo do Rosário e Georges Adéagbo, tendo como motivação o debate teórico sobre *ready made*, *pop art* e arte conceitual.

O trabalho de vários anos no campo da educação levou-me a procura de entendimento do fechamento intelectual e estético presente nos cânones exigidos pelos currículos escolares. O esforço de desconstrução conceitual exigiu pesquisas e posicionamentos conflituosos, portanto político. Conforme Jaques Derrida (1979), a desconstrução é uma abordagem crítica comprometida tanto ética como politicamente, como matriz crítica do pensamento da modernidade e preocupada com a compreensão da alteridade. Há assim um esforço cotidiano do artista e do professor de reunir condições para trabalhar movendo-se em meio a pensamento sempre aberto, que rejeita fórmulas de aprisionamento e formulações conceituais ocidentais, fechados em seu próprio e estreito sistema. A dimensão crítica tem na desconstrução uma estratégia para desmontar ou neutralizar discursos estéticos que impedem a diferença.

A partir dessas ideias a necessidade de um estudo mais profundo de conceitos que permeiam as artes populares do Brasil e do continente africano, com foco no Benin, se fez necessária para a desconstrução de uma crítica “dominante” de valores, que envolvem noções de patrimônio, arqueologia de saberes, traços identitários que se centraliza especificamente nas artes que utilizam como material e matéria os objetos do cotidiano¹ no Brasil, com Arthur Bispo do Rosário e do Benin, com foco nos itinerários das obras de Georges Adéagbo, artista autodidata que tem em comum alguns conceitos, metodologias, processos de pensamento que se refletem nas apresentações de suas ideias e narrativas em forma de objetos “escultóricos”, ocupações de espaços públicos e conceitos próprios de seus *ethos vivendi* que compreendem arqueologias de saberes

¹ Resquícios de diversas sociedades que contam suas histórias a partir da iminência de narrativas ou iminência poética.

voltados às suas próprias identidades, culturas e sociedades. Esses processos de pensamento envolvem a ação mental (conceituação ou projeto mental) e a execução das ideias que se reflete em seus trabalhos de arte.

Essas ações mentais são carregadas de identidades sociais e culturais, mas que por causa de espetacularizações são ignoradas a cambio de conceitos ligados à fenomenologia da arte europeia ou estadunidense, que partem de qualificações “elogiosas” ou aproximação razoável em que a arte livre é adaptada ao juízo crítico e estético do ocidente, como ocorre em comparações disparatadas entre Bispo e Duchamp, sem entender, em minha opinião, a narrativa implícita em suas obras, levando à necessidade em questionar essas bases pré-concebidas.

A construção do juízo estético ocidental permanece surda aos ensinamentos ancestrais transmitidos pela tradição oral entre mestre e aprendiz, seja no contexto de corporação de ofícios, seja naquela das escolas contemporânea. Lembrando que escola tem como étimo herdeiro “escolha”. Em meu entendimento há aí um elemento ideológico, pois escola e escolha tornaram-se sociologicamente excludentes em benefício de uma determinada elite econômica e intelectual que compõem o liceu e, finalmente, a academia. Esse modelo colonial se espalhou e até hoje prevalece: assim na educação no ensino de arte em que a aula de desenho está mais voltada a ensinar o aluno os estilos da renascença européia, sempre ignorando a diversidade de origens do desenho fora do eixo europeu, suas simbologias e como ele pode ser associado às demais artes, à história das sociedades, às suas etnias, religiosidades, culturas, patrimônio, etc. Isto é uma parte que compõe o debate entre África e o ocidente (Europa Central e Estados-Unidos) e fomenta o questionamento que a arte considerada periférica faz aos que tratam arte apenas como mercadoria ou fenômeno espetacular.

A busca de um olhar crítico ao fechamento da perspectiva europeia das artes, tornou-se uma exigência para sugerir estratégias e abordagens mais sensíveis a trajetórias singulares de artistas em espaços-tempo não hegemônicos como o Brasil e o Benin. Este estudo afirma a preocupação com a análise das artes de Bispo e de Adéagbo sob uma visão avessa aos maneirismos, pasteurizações, institucionalizações, analogias – palavras que são sinônimos da aproximação razoável (aquela feita de maneira aleatória em que “uma coisa parece com a outra” ou “uma coisa é a outra”), da especulação (*speculum* – espelho), do “parentesco imaginado” ou da “imitação do original”, da “maneira que o

mestre ou gênio” fizeram ou fazem. Essa aproximação fomenta o “espetáculo”² esperado pela sociedade.³

A crítica ao “espetáculo” como fenômeno que alimenta o “elogio” é parte importante do processo de desconstrução de paradigmas críticos, associadas à questão do mercado, que impulsiona o mundo da arte tratando-a como mercadoria segundo suas regras que obedecem a ótica do capitalismo.

Trabalhar à margem de conceitos que permeiam esta ideia mercadológica (ou que sevem para dar a impressão de novidade, vanguarda, ineditismo, contemporaneidade entendida como algo recente), exige a desconstrução de determinados conceitos classificatórios. O interesse principal está na análise do cotidiano representado por objetos de origem endógena e exógena que são fundidos e geram aspectos diferentes no que se refere à materialidade, à narrativa, à desconstrução do próprio objeto como fenômeno (logia) da metamorfose a ele impressa, retirado de seu espaço de significação original, ressignificado e ambientado ao seu novo “ser” no espaço de Bispo e no espaço a ser invertido por Adéagbo ao longo de sua produção. Outras definições associadas aos conceitos ocidentais como *arte contemporânea*, *ready made*, *por art*, *arte conceitual*, sofrem desconstruções, dando lugar à análise de fenomenologias próprias das produções de Arthur Bispo Do Rosário e de Georges Adéagbo.

A crítica ao “espetáculo” como fenômeno que alimenta o “elogio” é parte importante do processo de desconstrução de paradigmas críticos, associadas à questão do mercado, que impulsiona o mundo da arte tratando-a como mercadoria segundo suas regras que obedecem a ótica do capitalismo. Trabalhar à margem de conceitos que permeiam esta ideia mercadológica (ou que sevem para dar a impressão de novidade, vanguarda, ineditismo, contemporaneidade entendida como algo recente) propõe a desconstrução de conceitos ocidentais tendo como interesse principal a análise do cotidiano representado

² “A raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular” (DEBORD - 1986, p. 11)

³ *La Société du Spectacle (A Sociedade do Espetáculo)*, do sociólogo francês Guy Debord trouxe ao primeiro indício da análise do item *fusão*. *Fusão integrada* é uma de suas reflexões que se encaixa a um dos questionamentos deste estudo no que se refere *prática unificada*, padronização de práticas ou métodos que se opunham na produção industrial européia entre os anos de 1967 e 1971 ou a preconização da análise à globalização de um modelo econômico tendencioso que se estendeu a outros campos como meio ambiente, saúde e política. O campo das artes se integra aos outros a partir do momento em que o cotidiano e tudo o que vem adicionado e fundido a ele se torna arte testemunhal do que ocorre em diversas sociedades, como um documento historiografado, não o fruto de comparações superficiais.

por objetos de origem endógena e exógena que são fundidos e geram aspectos diferentes no que se refere à materialidade, à narrativa, à desconstrução do próprio objeto como fenômeno (logia) da metamorfose a ele impressa, retirado de seu espaço de significação original, ressignificado e ambientado ao seu novo “ser” no espaço de Bispo e no espaço a ser invertido por Adéagbo ao longo de sua produção. Outras definições associadas aos conceitos ocidentais como *arte contemporânea*, *ready made*, *por art*, *arte conceitual* sofrem desconstruções dando lugar a análise de fenomenologias próprias das produções de *Arthur Bispo Do Rosário e Georges Adéagbo*.

O objetivo deste estudo é discutir as consequências destes conceitos - que foram desenvolvidos no contexto de movimentos do pensamento artístico a partir dos desafios das culturas industrializadas capitalistas ocidentais - para interrogar a compreensão da produção de dois artistas que emergiram fora deste universo cultural, pontuando ainda que de forma secundária, meu próprio percurso de artista de movimento cultural de periferia de São Paulo. O foco deste trabalho está em realizar uma reflexão sobre aproximações em torno do modo de composição e linguagens expressivas na obra de dois artistas: Arthur Bispo do Rosário (Brasil) e George Adéagbo (Benin). Trata-se de questionar conceitos que emergem na história das artes na Europa, correspondendo a matrizes de pensamento exógenas aos espaços culturais dos artistas, terminando por dificultar a compreensão de suas obras. Tal forma de institucionalização, externa ao contexto de criação, exige de um lado, a desconstrução conceitual e, de outro, a busca de possibilidades para se obter uma compreensão mais próxima da palavra e da filosofia que artistas e obras transportam e comunicam.

A escolha de Bispo decorre de interesse e estudo de seu trabalho desde muitos anos, reconhecendo nele uma inspiração e uma interlocução profunda. George Adéagbo conheci durante o mestrado, juntamente com outros artistas contemporâneos africanos, sobretudo do Benin, onde existe um movimento vivo no campo da interrogação artística. Alguns destes reconhecidos dentro e fora do continente africano. Meu interesse sobre o *ready made* levou-me a destacar George Adéagbo a fim de permitir interrogar alcances e limites das suas proposições para compreender o pensamento de artistas contemporâneos do sul, Brasil e Benin. Mas estas escolhas e desenho de dissertação significava, também, um ponto de partida (estratégia) para situar um questionamento teórico sobre a necessidade de ampliar o debate acerca da centralidade por um lado, e as

amarras por outro, de uma episteme eurocentrada. Desta forma, um dos eixos principais deste estudo organiza-se em torno da Arte Conceitual, alimentada pela fenomenologia, e de conceitos como repetição ou de pré-disposição à reprodutibilidade, bem como o uso de objetos do cotidiano metamorfoseados em objetos de arte. Assim, busco no bojo do debate sobre o contemporâneo, conhecer as proposições e críticas de conceitos-chave:

- a. Ready Made;
- b. Arte Conceitual;
- c. Arte Espontânea;
- d. Arte Pop;
- e. Arte Popular.

Neste contexto, torna-se ainda fundamental abordar a noção de margem para situar Arte Conceitual pensada à margem dos espaços dominantes de enunciação como são os casos de Bispo no Brasil e de Adéagbo no Benin. Por isto discuto de forma complementar:

- a. Arte como forma de pensamento e o diálogo/conflito com os enunciados da crítica europeia e estadunidense a fim de discutir a insuficiência destas matrizes para o entendimento da criação dos artistas deste estudo.
- b. Arte como forma de reflexão enraizada histórica, culturalmente em movimento e em reconstrução constantes, diferenciando-se, realizando-se e negociando os termos de sua inscrição que permanece avessa à noção de modelo.

Há, ainda, outras questões que orientam minhas reflexões como a noção de liberdade criativa na produção contemporânea dos artistas deste estudo; a busca de espaço para dar visibilidade no contexto global e a liberdade no campo do possível ou a transformação e recriação do limite. O estudo constrói sua sustentação teórica a partir de autores que permitiram circunscrever e refletir sobre a temática ou *conceito do conceito*. Desta forma Agnaldo Farias (2002), Cristina Freire (1986) e Okwi Enwenzor (2011), Karin Barber (1986) e Achile Mbembe (2001), Foucault (1977) e Giorgio Agamben (2008), entre outros me permitem trabalhar o que vem a ser Arte conceitual e contemporânea, repensadas em paralelos ou margens, que tem como ponto de partida a história de suas formulações.

Para entender o que é o contemporâneo ligado à sociedade e à Arte revisei um estudo voltado à historiologia da arte ocidental preocupada com os limites e pós limites históricos da arte com Danto (2006) e Agamben (2008). A contextualização a partir do olhar africano se inicia com Jolly (2005), Mbembe (2001). Estes são autores com os quais trabalhei ponderando suas compreensões para que pudesse situar as denominações e/ou classificações, que pertencem à crítica ocidental, tendo como uma das chaves para a desconstrução desses conceitos o debate sobre os limites e crise da arte ocidental. Além disso, permitiu-me contextualizar a abertura do campo crítico voltado para o pensamento, sob a forma de arqueologia de saberes (FOUCAULT, 1977), biografias de éticas de vida (na relação etos/etno) nas artes, sobretudo nas qualidades que os objetos do cotidiano já possuem e (re)adquirem, conceito usado nas artes populares e na arte contemporânea no Brasil e na África.

A compreensão que parte de conceitos críticos ocidentais pode, igualmente, escorregar em rotulação, levando artistas e sua criação a um fechamento no mundo da sua recepção. No caso das expressões estéticas que emergem em sociedades africanas e sul-americanas, existe um verdadeiro obstáculo epistemológico que se produz nas assimetrias de poder ou a verticalização, em que os “de cima” (ocidente) tentam adaptar e adequar aos “debaixo”, suas regras estéticas geralmente associadas à mercadologia, à competição, à colonização cultural de povos que vem perdendo sua própria identidade. Porém a resposta dada por artistas africanos (com foco maior nos do Benin) recria o debate entre conceitos que emergem de sua cultura, sua história e seus saberes reivindicando a relevância de sua própria epistemologia em detrimento da que compõe o “juízo estético” ocidental.

No caso de Bispo, observa-se que seu pensamento e seus objetos de arte têm sido muitas vezes rotulados como *inconsciente* ou, talvez, “*não consciente*” (o que *não é cômico, o que não está dentro de uma realidade palpável ou visível, o inverossímil*) para *in – consciente* (ou *dentro da consciência*). Havia materialidade com filosofia e com a consciência de sua inscrição no mundo?

Imaginário é outra maneira de encerrar as obras de Bispo em muros classificatórios que o destituem da responsabilidade e inteligência criativa. Etimologicamente, é imediatamente associada à *imagem* ou conjunto de imagens que advêm do pensamento das pessoas. É peça fundamental no processo criativo e no que concerne a criação e a

argumentação linguística das obras de arte. Depende da *imaginação (imagem em ação ou imagem como consequência de uma ação imaginativa)* como força vital que permeia a existência de qualquer obra. O *imaginário* é um conjunto de *imaginações* que suscitam a criação, o esboço, o projeto como desenho de uma *ideia ideal da obra* e o *design* ou *desígnio da obra* no conceito de seu próprio *resumo*.

Ainda que Bispo não se considerasse um artista, mas um mensageiro divino ou um enviado celeste com uma missão a ser cumprida. Esta afirmação não deixa de ser um pensamento ou um olhar de um corpo reflexivo a partir desta condição, que é ao mesmo tempo a força motriz de um corpo operante que produz uma arte digna de ser conceitual, que usa uma linguagem que muitos artistas contemporâneos também se valem, no intuito de operacionalizar suas reflexões em seus recortes do cotidiano.

Há fraturas e dissonâncias na compreensão - que tem sobrevivido no debate atual, tanto sobre o que é Arte como sobre o que é o contemporâneo. Estas fraturas tornam-se ainda mais radicais quando se discute a criação e o pensamento não dominantes. Nenhum objeto de arte é aleatório (mesmo que por várias vezes a Arte tivesse um “final” decretado, fosse pela ousadia e arrojo de Duchamp nos anos 1910, ou pela reflexão de Danto após a década de 1960). Não passa incólume a qualquer pensamento no olhar ocidental, seja no fazer ou no apreciá-lo de forma investigativa.

A aproximação razoável ao *Ready Made* (algo que se encontra *pronto e já feito*) é reflexo do pensamento de Marcel Duchamp Coube, neste estudo, um esforço teórico importante a fim de conhecer e dialogar com autores e críticos de arte africanos.

Para estudar de perto estas fraturas e dissonâncias na compreensão e trazer o fruidor a um olhar “mais justo” e menos repetitivo fiz uma experiência investigativa com meus alunos de 8º ano de ensino fundamental e o 1º e 3º de ensino médio de uma escola pública, duas fenomenologias resultantes da apreciação a Bispo e a Adéagbo. A primeira, realizada entre os anos de 2009 e 2012 vinha da comparação a partir da aproximação visual entre *Roda de Bicicleta (Duchamp – 1911)* e a *Roda da Fortuna (Bispo do Rosário - 1988)*. Em seus relatórios, estes alunos “brincaram” muito com esta relação comparativa, mas em visita à XXX Bienal de São Paulo de 2012 vieram esclarecimentos que apontaram a diferença entre as “Rodas” por permitir a visualização presencial (“ao vivo”) da Roda de Bispo. Evento este que os trouxeram a um importante debate, pois questionaram muito sobre a capa de veludo azul que cobria a roda,

indagaram qual significado dado por Bispo, diante da explanação sobre a importância e a preciosidade que o artista atribuiu àquela peça. Desse modo, perceberam algumas diferenças com a Roda de Duchamp e estava lançada a segunda fenomenologia, voltada à comparação dissociativa entre esses dois artistas e suas obras. Os alunos buscavam desde detalhes plásticos às diferenças de narrativas e temas de narrativa. Experimentei recentemente e sozinho a mesma sensação diante das produções de Aby Warburg e de Georges Adéagbo. A aproximação visual, que sugeria a construção de suas “instalações”, cujo formato era de percursos ou caminhos, em seus processos metodológicos dificultou a apreciação de Adéagbo, porém uma análise mais detalhada aos itens que vinham de espaços de significação à dinâmica que leva à ressignificação de espaços (La Naissance de Stocolm – 2014 e Inverted Space – 2015) me trouxe aproximações ligadas ao que leva a arte existir.⁴

Outros itens como a improvisação, o uso de materiais não nobres e a criatividade que denota a utilização de suas materialidades potencializadas, preenchem, também, o conceito das obras constituídas por objetos que são além do que são. Tudo o que os artistas têm no momento é a “alavanca” do “*vir a ser*”, que poderia proporcionar uma realização de desejo próprio, um entendimento do que a poética de sua obra poderia oferecer a si, para depois esse desejo se reverberar e recriar um entendimento deste olhar, permitindo que o pensamento sob e sobre a obra de arte prevaleça.

Isto tem encorajado e tem sido a motivação e a retroalimentação mental e criativa de vários artistas que convivem em nosso dia a dia usando suas habilidades específicas e originais na arte periférica, realmente popular e realmente pública, que sai de seu espaço de significação original, dialoga e conquista novos circuitos artísticos ocidentais, mas que ainda recebe “elogios” da crítica como pré-requisitos para se tornarem “espetáculos” e deles fazerem parte.

Bem aceito pela sociedade do espetáculo (DÉBORD, 1983) o *elogio* vem sendo usado de maneira institucionalizada para justificar superficialmente toda a criatividade e licença poética que o pensamento dá à arte, ou em outros casos, criar uma pseudo-aceitação da arte popular em que se ignoram conceitos e identidades que constituem o

⁴ Seu *SER*, seu *VIR A SER*, seu *CERNE* e tudo o que componha a dinâmica do objeto enquanto testemunho vivo ou revivido da história e da sociedade as quais ele pertence. Mesmo sendo um dispositivo (FOUCAULT – 1977) o objeto é dotado de força vital, nas mãos de quem possua habilidades em contar histórias se torna um ser-objeto (AUGÉ, 2014).

contexto onde ela foi concebida. Por conta deste diletantismo muitas vezes lemos artigos em jornais (principalmente) em que a crítica disparatada se adiciona e se funde ao senso comum gerando colocações e denominações que este estudo visa desconstruir.

A desconstrução vem a partir da análise da narrativa de Bispo valorizada pela licença poética, como forma de aproximar o ininteligível ao mundo real como espelho ou história de sua própria existência e sua ligação com o mundo. Também vem da análise da narrativa de Adéagbo e dos pontos em comum que o aproxima com Bispo e gerando uma nova crítica, livre e independente.

As obras de arte, como fruto de diferentes pensamentos e o estudo de suas materialidades permitiram um questionamento ao uso de analogias e comparações entre Bispo e Duchamp que poderiam se estender a Adéagbo levou-me a diversos debates sobre a relação entre “centro” e periferia, acadêmico e não acadêmico, um e outro.

Esse pensamento gerou uma relação de alteridade em que experimento a experimentação dos artistas vinculados ao meu fazer artístico e estendido às minhas aulas em uma escola pública no bairro do Imirim em São Paulo. O processo de experimentação se iniciou no ano de 2009 com a análise da poética implícita nas obras de Bispo do Rosário, gerou uma série de trabalhos que têm títulos trocadilhos de situações e os objetos do meu cotidiano como a obra “Splendour of Disease” (Esplendor da Doença). Esta obra foi concebida em um momento de enfermidade pessoal e de enfermidade “global” (a “gripe aviária”) pelo vírus A H1 N1. Tratava-se de um objeto sob a forma de um modelo em plástico para montar inacabado do navio “Queen Elizabeth”, este ocupa o lugar de diversos tipos de espalhamentos. Um “esplendor” do espetáculo simbolizado em uma peça metamorfoseada em que ocorre minha necessidade de fazê-la falar e contar minha história e sua relação com um contexto social local e global.

Figura 1: Carlos Alonso – Brasil (1968): *Splendour of Disease (Esplendor da Doença)* – 2009; Objeto (modelo de navio em plástico) – 50 x 7 x 9cm. Detalhe da instalação *Além do horizonte* – 2013. Foto: Carlos Alonso

Aqui acontece um mecanismo de adição e fusão, ou seja, adicionar um simples objeto, um bibelô do cotidiano em forma de brinquedo, fundindo-o a um discurso artístico, político e crítico concomitantemente. O processo se desenvolve com outras possibilidades (e com nova adição de elementos estéticos), pensadas por outros artistas. Houve no percurso de estudo, uma experimentação e um interesse por diversos artistas do Benin como Hazoumé, Quenum, Tchiff, Aston, Zinkpé além de Georges Adéagbo. Este último, contudo, foi ganhando um lugar especial, pois a partir do diálogo com suas obras, gerou um novo cominho de expansão do projeto “Splendour”. Este já era um barquinho. Era o cenário imaginativo ou imaginado de suas possibilidades, como poderia ser por dentro. O processo é aberto e ainda anima meus estudos e experimentos. A participação do “cenário” do barco contagiou meu trabalho com alunos de 8º ano,

gerando uma obra de instalação em forma de percurso chamado “*Memorandum in Labore*”, cujo processo de construção utilizava o ensino de como poderíamos criar um suporte atrelado às manifestações de arte mais atuais como instalação, *happening*, conceito de arte realmente pública e uma mescla do que eu sempre aprendi na arte agora mais valorizada por conceitos que não os ocidentais. *Memorandum in Labore* é uma obra de ocupação e interferência a um espaço público cotidiano, o corredor da escola. Estes alunos foram potencializados a reivindicar seus direitos e participaram dos movimentos de ocupação recentes. A arte africana teve um papel fundamental nesta formação política e intelectual de alguns alunos da Escola Estadual Professor Joaquim Leme do Prado. Ela é a consciência outrora ignorada pelo sistema (representado pelo poder público, as religiões cristãs e seus braços que envolvem a “elite” e as oligarquias do nosso país), que exige o ensino desta mesma arte, mas que não promove ou dá subsídios para que ela ocorra e se manifeste de maneira que inspira liberdade.

Figura 2: Carlos Alonso – Brasil – 1968 e os alunos da E.E. Professor Joaquim Leme do Prado – São Paulo, SP, Brasil.: *Memorandum in Labore* – 2014 (ensaio). Ocupação de espaço público com arte. 250 x 100 x 600 cm. Foto: Carlos Alonso

A dissertação é aqui apresentada por meio de dois capítulos centrais, além da apresentação e uma reflexão final. No primeiro, desenvolvo as bases teórico-conceituais e exponho minhas reflexões sobre a história conceitual para situar as artes contemporâneas em suas derrapagens e a vivacidade presente em suas margens. Situo, desta forma, o território em que se produzem as noções de *ready made*, *pop art* e arte conceitual em que novas sensibilidades emergem para buscar dar conta do fugidio e para reinserir a vida como conceito interno ao de arte. Neste ambiente, surgem passagens e diálogos possíveis e neles artistas da “alteridade” europeia, notadamente, sul-americanos e africanos, serão reconhecidos como capazes de acrescentar à humanidade sua reflexão e poéticas. No segundo capítulo, ocupo-me de apresentar e discutir as artes de Bispo e de Adéagbo além de considerar aproximações em forma de fusão de ideias e criação de minha própria autoria como pesquisador-artista. Finalmente, as noções de *assemblage* e *bricoleur* servirão de guias para as considerações sobre adição, reunião e fusão que concluem esta dissertação.

ARTE CONCEITUAL PENSADA À MARGEM DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Conceitual, “conceitualizar” (não conceituar) se refere ao ato de pensar, exercer a força do pensamento na concepção e na fatura de uma obra, repensar para pensar de uma maneira que ninguém tenha pensado. Essa ideia abre a prerrogativa sobre a adequação de (pré) conceitos que perfazem o juízo estético. Funciona como adjetivo que o ocidente usa para classificar a arte que sai de suportes convencionais assumindo, por exemplo, a forma de obra de instalação, intervenção ou interferência. Torna-se necessário explicar de maneira diferente, em que haja a possibilidade de se desvencilhar do uso desta denominação como adjetivo de uma qualificação ou desígnio à arte que o ocidente também usa para tentar separar *um* de *outro* (como *elite* de *povo*, *inteligente* de *ignorante*, entre outras contradições ligadas à verticalização e hierarquização típicas do pensamento social ocidental).

Longe do caráter que orienta a estética e a crítica do ocidente, o étimo **conceitual** (adjetivo originário do latim *conceptere*) nos remete à questão de *conceber* algo para depois trazermos à tona sua idealização de forma *maiêutica*, ou seja, que o pensamento na arte, como sua forma passa por um projeto (o que seria a gestação, ou o amadurecimento da ideia, até mesmo, sua concepção) até tornar-se “viva” aos olhos do artista e finalmente consolidada como arte passível de fruição. Outras palavras possuem associação com *conceitual* e geralmente se referem às ações voltadas ao pensamento, como *consciência*, *côncio*, *concepção* e *conceito*.

Pensar, ter consciência, elaborar conceitos não é privilégio de uma única cultura, tempo, espaço ou sociedade. Todos utilizam o pensamento ou conceito como forma de elaboração mental para a materialização de algo. Cristina Freire em seus vários ensaios e pesquisas sobre o que vem a ser Arte Conceitual, nos oferece um caminho para entender a produção dos artistas deste estudo, ressaltando que a espontaneidade é, antes, fruto de pensamentos e/ou planejamentos nem explícitos.

a Arte Conceitual, de um modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. (FREIRE, 2006)

O texto mostra a reflexão fenomenológica ligada à existência da Arte, desde quem a produziu até quem presencia o resultado da fusão de diversos pensamentos que se reúnem e se somam para multiplicar o alcance de um conceito ou fenômeno de apropriação de algo que se apresenta *pronto e feito*. Fundamenta, assim, o processo repetitivo perante os olhos de observadores que podem questionar a fatura e a poética. Gera inúmeras reflexões e a busca de uma ou várias verdades, que possam se moldar, adequar ou se aproximar do pensamento-projeto que originou o “labor” do artista com suas obras. A reflexão de Cristina Freire é, porém, dependente do juízo estético europeu que norteava Duchamp e seu anti-sistema de arte, cuja filosofia foi modificada ou adaptada em nome da criação de um paradigma crítico e para a apreciação da obra de arte, ultrapassando seus próprios limites históricos. Em meio ao debate e à competitividade entre os artistas, resulta da busca de algo que por ser inesperado pela sociedade, inquietai e interroga-a profundamente. Ao mesmo tempo minha reflexão com base neste texto e no texto a seguir me faz operar *na contramão de princípios que norteiam a obra de arte*, fomenta o interesse em se entender o que vem a ser arte conceitual e como ela opera à margem da arte contemporânea a partir do conceito sul-americano e do conceito africano.

Tendo em conta as complexas questões de percepção que constituem os seus princípios organizativos fundamentais, a arte conceitual, tal como é elaborada nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, pareceria excluir a África. Essa exclusão, estaria naturalmente de acordo com a prevalecente desqualificação do pensamento estético africano na discussão mais ampla do modernismo. Apesar das diferentes experiências de modernidade a nível mundial, este conceito histórico de arte mantém-se firmemente enraizado em diversas atividades institucionais e epistemológicas. Assim, a idéia de se defender a inclusão de uma área em particular continua a ser incômoda. Não surgiu ainda uma maneira de remediar tal desatenção, e este não é o lugar para fazer (ENWENZOR, 2011, p.2)

Em meu entender, *conceitual* se apresenta muito além de uma denominação ou rótulo paradigmático associado ao simples elogio, pois pensar se estende à **ação de todos** os que realizam intencionalmente suas produções, que não são exclusivamente associadas

às artes plásticas e visuais. Assim, pensar para gerar algo é sempre vinculado ao intelecto, ao imaginário para se tornar algo e/ou acontecer. O olhar de Cristina Freire sobre arte conceitual não descarta, nem se distancia do pensamento expresso em suas 33 obras por Bispo e por Adéagbo, pois o conceito associa-se ao imaginário e à historicidade *de* e *da* vida (auto-arqueologia e arqueologia de saberes).

Operar à margem do que se entende como arte contemporânea corresponde à não-adequação a classificações e rótulos que reforçam a verticalização sociocultural, demonstrando a insurgência da divisão classe (e classificatória) entre arte popular e arte acadêmica. A produção de artistas como Bispo do Rosário, Estevão da Conceição, Profeta Gentileza e outros que produzem sua arte alheios parâmetros acadêmicos vêm, contudo, obtendo cada vez mais espaço nos médias. O mesmo tem ocorrido com artistas do Benin como Adéagbo, Quénun, Tchiff, Zinkpé Aston, Hazoumé. Eles buscam dar visibilidade a seus pensamentos na materialidade e na improvisação das formas, na utilização dos objetos que tenham participado da história como testemunho de algum acontecimento dentro de seu meio e que, por questões poéticas ou narrativas, retratam sua relação com o mundo. Mas, seria esse interesse da *mídia* baseada em reconhecimento ou permanece expressão de um *espetáculo elogioso*? Discernir como acontece o processo de elogio/espetáculo é a base para a desconstrução de uma concepção, que parece vigente, em que a alteridade é ainda apreendida como expressão do exótico.

Desconstruir objetos cotidianos para reconstruir uma narrativa poética ou trocadilho é um princípio do processo. Mas, para a arte do oeste africano, o objeto é bem mais do que ele simboliza, assim, as noções de adição e da fusão, neste caso, se referem à soma de pensamentos aos objetos que fazem parte de sua identidade em diálogo. Assim, os objetos-ocidente permitam criar uma contra-narrativa crítica que colabora cada vez mais no seu empoderamento enquanto obras verdadeiramente públicas. Estas podem ser até levadas para bienais e espaços expositivos como galerias ou museus. Ao mesmo tempo, tais iniciativas causam preocupação devido à possibilidade de que esses espaços ocidentais ou ocidentalizados possam prejudicar ou invalidar seu sentido ao trata-las como curiosidade ou espetáculo, impedindo ou dificultando a compreensão tanto sua dimensão fenomenológica como metodológica, epistemológica e, portanto, conceitual.

No caso de artistas africanos, como Adéagbo, somam-se dificuldades derivadas de sua origem, dificuldades partilhadas com outros africanos. Diz Areen (2007, *online*) que

as coisas não têm sido fáceis para os artistas modernos africanos. Começaram por ter de enfrentar as condições do colonialismo e depois, a seguir à independência, o legado do colonialismo, a falta de estruturas ou instituições de apoio modernas, e quando migraram para o Ocidente tiveram de se confrontar com a instituição que os olhava ainda como “primitivos” ou os “outros”. Sempre que desafiavam esta percepção, eram ignorados e riscados da história.

Neste estudo, pude perceber que ainda há diferenças entre objetos simbólicos redesenhados a partir da identidade e objetos que já estão prontos e são usados como matéria e material⁵, ou seja que a estes objetos o rótulo de ready made já não cabe, pois eles não são, na tradução ao pé da letra, “prontos e feitos”. Estes objetos tem o potencial de receber uma nova vida e participação nas obras já que não se questiona o que ele é, mas leva-se a sério o que ele pode oferecer enquanto história ou testemunho dela. Esta rotulação de Arte Conceitual, Ready Made e outros vindos do ocidente “tentam” reparar a sua desatenção e preconceito dessa maneira, mas ainda o tratamento é para o “outro” ou aquele que não pertence ao “centro” que se considera “um”. Estas diferentes formas são alimentadas por uma característica ímpar ligada à manutenção e ao respeito da auto-cultura⁶ acima de questões como improvisação, que neste caso não se refere ao acaso ou “chute”, mas as dificuldades que tornam os artistas mais criativos, portanto mais pensantes e/ou conceituais.

⁵ Tomando-se como exemplo a caneca de alumínio que Bispo usa em suas obras. Este objeto não mais se trata de algo que se use no dia a dia, algo comum, algo ordinário, pois a partir do momento em que ele é usado para demonstrar a história, passa a ter um significado e certo valor histórico. Ao senso comum são apenas canecas. A quem dá valor a historicidade do objeto é um objeto que fez parte de algum acontecimento importante, neste caso, na vida do artista.

⁶ Auto-cultura se refere à uma cultura independente que não é obtida em escolas ou academias, ou que não obedecem a uma condição e/ou convenção imposta por um sistema que se considera vigente. Uso este termo Mara me referir a culturas que ainda não foram institucionalizadas por qualquer tipo de sistema. Quando ocorre esta institucionalização ocorre um grande desrespeito à tradições originais e o que era espontâneo se torna pasteurizado, tendo como um grande exemplo o carnaval, especialmente os desfiles de escola de samba que passam na televisão, esta autora deste processo de “pasteurização cultural”.

Mas o que pode ser entendido como Arte Contemporânea?

Entendo que vem ocorrendo ao longo dos tempos grandes debates se o uso deste termo se refere a toda a arte produzida desde os anos 1960 até hoje, porém a partir de um viés europeu ou estadunidense muito ligado à mercadologia e ao modismo concomitantemente.

O que o senso comum entende como arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da Arte Contemporânea. Uma obra de arte para a maioria das pessoas é um desenho, uma pintura ou uma escultura realizada por um artista singular e genial. Essas são premissas que vem sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é um processo longo e difícil. (FREIRE, 2006, p.7)

Esse viés é passível de associação a uma *nova visão acadêmica de arte*, portanto a um *novo sistema de arte* ligada a critérios que as leva ou não aos espaços fechados e impenetráveis a todos. Ocorre uma espécie de competição em que a qualidade da arte está muito ligada aos nomes e procedências dos artistas, bem como seu caráter fetiche de mercadoria.

O pensamento crítico euro-estadunidense é associado à sociedade de consumo da Pós-Modernidade, à ideia de Vanguarda e Pós-Vanguarda. Porém, o conceito de Contemporâneo parece assumir uma relação espaço / tempo bem mais abrangente, diferenciada e variada ao que vem se pensando até hoje. Ele permite reestabelecer as relações íntimas entre arte e sociedade, arte e cultura, pois

A arte tem a ver também com o pensamento, com a percepção, e com a capacidade de inovar e criar. Exige uma imaginação livre de exprimir a sua visão através de um produto original e com um profundo significado social, não só para os indivíduos, mas também para a comunidade ou a sociedade em que o artista se integra. (ARAEEN 2007, *online*)

Além de denunciar o eurocentrismo e o colonialismo desumanizante precisa-se inscrever novas visões e formulações para que seja possível a diferença. A globalização para sua própria eficácia precisou ampliar espaços e a abrigar os “outros”, ainda que em brechas e fissuras arduamente abertas.

Assim, a arte conceitual que terminou por permitir o reconhecimento do pensamento ou os saberes expressos por Bispo do Rosário e de Georges Adéagbo que se desenharam à

margem⁷ desta arte contemporânea, pois os artistas não possuem esta preocupação como princípio de sua arte. São livres, porém, não desconectados de seus cotidianos, que nos transporta à outra ideia de contemporâneo vista como uma autêntica revolução em que a *experiência do tempo* pode ser mudada, de acordo com seu contexto. (AGAMBEN, 2008, p. 09)

Se a experiência do tempo pode ser associada ao seu contexto ela se torna subsídio para o questionamento do que é o *contemporâneo* a partir da variedade de experiências que o compõe. Tendo em vista este processo de desconstrução à crítica institucionalizadora se faz necessário ver o *Contemporâneo* como aquilo que é concebido em seu próprio tempo, sendo ele algo persistente, assim como as coisas e os pensamentos que também persistem ou podem resistir a esse mesmo **tempo**. O próprio Adéagbo utiliza uma linguagem antiga e atual ao mesmo tempo, desde a matéria, cuja narrativa mais antiga se adéqua ao tema da narrativa mais atual a partir de diálogo entre objetos endógenos e exógenos à sua cultura.

Arte Contemporânea é um termo, que a partir da visão mais ocidental, está ligado à ideia da *Arte após os Limites da História, ou Após o Fim da Arte*. (DANTO 2006) Ideia que vem gerando algumas bases pré-concebidas ou espelhos, que vão desde uma falsa “liberdade criativa”, que nega ou destrói cânones antiquados, até a ideia de que a “Arte já morreu” por conta de uma possível crise mental ou a permanência de uma linguagem ou ideia, na qual ressuscitamos tudo o que é antigo de uma maneira nova, o que não deixa de ser caracterizado como forma de reutilização daquilo que se tornou obsoleto. (KERN 2013)

A associação entre Arte Conceitual e Arte Contemporânea e objeto (de arte) é facilmente confundida com a atribuição de um valor de mercado ou modismo já que o conceito atribuído é o reflexo da sociedade de consumo e a reflexão ao seu respeito. Neste caso o conceito pode ser confundido com regra pelas quais, de maneira mais fácil ocorrerá penetração de diversos “europeísmos conceituais artísticos” negligenciando o conceito cultural que identifica as artes e culturas populares. (BARBER 2011).

⁷ Ou nas aberturas, fissuras ou fendas que se abrem pelos movimentos, pela força das obras juntamente com sensibilidades novas de curadores e disruptivas como de Galeano, Mbembe, restauradores como de Barber, Manthia Diawara.

Bispo e Adéagbo não seguem um protocolo acadêmico ou uma regra imposta por um sistema “imperialista” de arte. Por isso são realmente livres, mas não agem de maneira aleatória reafirmando seu próprio conceito ou pensamento que se atrela à sua própria identidade e cultura. Não é uma arte de galeria, em princípio, mas sim uma arte associada ao próprio espaço de produção.

Quando a produção dessas pessoas chama a atenção de alguém é porque este alguém vê arte da maneira que foi treinado e acostumado a ver, seja de maneira mais acadêmica, antropológica ou popular. Vê mais do que acasos baseados em coincidências e/ou analogias. Sendo assim aquela produção simples recebe rótulos mal atribuídos, para que façam determinadas elites intelectuais “*torcerem menos o nariz*”. A hipocrisia da falsa aceitação do que vem da “margem” ou da “periferia” dos grandes circuitos de arte se reflete nas considerações “elogiosas”⁸ ao artista popular como fora citado anteriormente. Por conta de tudo isso, a Arte do já considerado artista sai de alguma maneira, do anonimato à fama tornando-se “espetáculo”, desde o cubículo ou recôndito à galeria ou museu, por ser pitoresca, mas principalmente, por conter informações que permeiam sua poética e materialidade. O comum passa a ser incomum e especial a partir da análise mais profunda do cotidiano ou dos cotidianos os quais não temos acesso.

Chegamos aí ao nosso paradoxo. Pois é justamente manipulando repertórios de fragmentos de “coisas populares” que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrando a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes em seu interior.

Por mais contraditório que possa parecer, são exatamente esses objetos e modos de pensar, considerados simplórios, rudimentares, desajeitados e deselegantes os que reproduzimos [...] (ARANTES 1981).

A contradição que gera este debate nos traz as diferenças entre “Pop”, mais “sistemático” e o “Popular”, mais livre e espontâneo, que nem sempre significam a mesma coisa ou devam ser espelhos um do outro, embora um possa se utilizar daquilo que o outro oferece. Não estamos falando do “Pop Art” como outro modelo ou espelho para os quatro artistas desta pesquisa. “Pop” pode nem sempre se referir a “Popular” (*pop-you-lér*), como sua abreviação. Chama atenção o fato do étimo inglês “Pop” dar-

⁸ No caso de Bispo alguns estudos, livros e publicações podem ter como “PA-IDEA” o “Elogio à Loucura” de Erasmo de Roterdã. Muitos andam estendendo esse elogio à Arte vinda das regiões que não participava do grande circuito. Usam de forma repetitiva considerações da arte Ocidental para “elogiar” a arte popular e a tornar “aceitável” e “espetacular”.

nos a ideia de um som onomatopéico associado a um “estouro”, ou uma eclosão promovida e vivida pelos artistas estadunidenses dos anos 1960, do “Pós Fim da Arte”, em que eles revisitaram a ideia *duchampiana* do *ready made* (principalmente Andy Warhol). Rapidamente essa ideia se propagou e chegou ao Brasil, onde foi redimensionada e recebeu elementos da nossa cultura popular. Reafirmo que isto não é o espelho absoluto ou definitivo à arte de Bispo do Rosário, embora seu registro fosse totalmente vindo de algo que ele já tenha visto e alimentou sua memória. Ao “grosso modo” sua cultura e sua ideia não foram fomentadas pela academia ou pela “instituição” estética.

A autenticidade de Bispo reside em seu “auto *feed back*”. A abdução ou insight criativo é privilégio de todo artista e presente em todo ato criador. Talvez fosse essa uma das razões pelas quais o próprio Bispo não se considerasse um artista, mas um “mensageiro divino” que queria unicamente deixar registros de sua passagem na Terra, usando ao máximo suas habilidades e potencial criativo. Assim, improvisava usando o que tinha à sua disposição a partir de técnica ou metodologia que havia criado.

Mas, o que é autêntico? Ou, o que, não é? A discussão remete a processos de comparação, estabelecido desde uma relação de alteridade acompanhada de esvaziamento de sua autoridade por um lado e, por outro, de reafirmação de um modelo-parâmetro que lhe é estranho. O não autêntico se faz em relação a um pressuposto que assimila o outro à negação daquilo que se designa o que é arte: a intencionalidade (a partir de razão e histórica eurocêntrica, dominante e incorporada como expressão incontestável de um universalismo hegemônico) impregnada na obra. Neste caso há, como sugere Chinweizu (1978), “o ocidente e o resto”. Parafraseando Sidney Kasfir, quem e o que determina quem/o que é autêntico. Kasfir (1981) discute esta mesma questão, considerado, no entanto, como importante obstáculo epistemológico e político para a compreensão das artes africanas. Ao “autêntico” se associam outras nuances da classificação dicotômica entre ocidente e os outros razão e magia, tradição/imobilidade e mudança.

Fica mais visível a possibilidade de se aproximar e espelhar as instalações de Georges Adéagbo e o conjunto de objetos e *assemblages* de Bispo no tocante aos registros de passagens. De maneira elaborada e sistemática, Adéagbo cria percursos com objetos como utensílios, pedaços de brinquedos, coisas de uso cotidiano, imagens sagradas,

mesas, além de desenhos, recortes e poesias feitos em papéis, geralmente vindos de sobras ou resíduos. O artista não se preocupa com a durabilidade das obras quase sempre efêmeras (uma não preocupação que se torna conceito central que vem chamando a atenção da crítica em geral).

Outro importante ponto em comum entre os artistas estudados nesta pesquisa, deriva da utilização de resíduos produzidos pela sociedade de consumo, sendo este um ponto de ligação crucial entre eles, remetendo igualmente e de modo indissociável, ao conceito, ao contemporâneo, à cultura popular e à arte. São formas contra-intuitivas conforme elaborado por Alfred Gell (1999, 2001) de indagar o real, com seleção e captura de fragmentos que, reunidos nas suas obras, criam conexões antes não perceptíveis ou ausentes. O que atrai em suas obras, talvez derive do encantamento de que fala Gell quando discute a antropologia da arte. Luís Quintais (2013, p.3, *online*) enfatiza que para Gell,

“a arte é um sistema técnico socialmente orientado, isto é, seu poder – que é um poder manifestamente social – resulta dos processos técnicos a que os objetos dão corpo. Assim, a ‘tecnologia do encantamento’, está segundo Gell, no encantamento da tecnologia”

Repetir, organizar, dispor e exhibir: partes fundamentais e estratégicas, ao mesmo tempo contraditórias, com o jeito tosco, rude, direto sendo ao mesmo tempo cômico e preciso trouxe à tona uma parte da análise sobre a produção dos artistas deste estudo que lidam com materiais “pobres” ou os “materiais da vida”. Ambos, retiram esses objetos da banalidade.

Sob a circunstância da crítica aos rótulos europeus ou estadunidenses, temos visto que a relação das pessoas com as artes plásticas, como está institucionalizada na maioria dos países, não é um processo destituído de historicidade e contexto. Lógico que o *ready made* já era uma ideia *pronta para uso* antes mesmo de ser o que é como arte. *Ready made* é apenas um rótulo instituído por Duchamp a fim de explicar seu próprio método na e defesa de sua própria arte.

Em seguida essa instituição declarante da “*morte da arte*” será usada pela visão filosófica estadunidense para justificar a arte abstrata e a Pop Art em que o *ready made*, a *assemblage* e o *bricolage* voltarão com força. É um caminho comumente percorrido para o entendimento dos artistas dessa pesquisa e que supostamente os coloca como espetáculo a partir do “elogio comparativo” onde se buscam analogias, muitas vezes não

associadas ao artista alvo de uma consideração ou crítica. Considero, como sugere André Jolly (2005), que a relação das pessoas com as artes plásticas, tal como está institucionalizada na maioria dos países não é algo natural.

Em sentido contrário ou à margem da Arte Contemporânea, como foi descrita aqui, não cabe atribuir a Bispo do Rosário rótulos como “*o nosso Duchamp*”. Do mesmo modo, não acredito que seja enriquecedor considerar a obra de Adéagbo relacionando-a à Warburg (1928), a partir de uma apressada comparação entre suas instalações e Mnemosine. Livres de rótulos ou “elogios” ocidentalizantes, a análise destes “artistas” da pesquisa precisa vislumbrar outras possibilidades. E por serem realmente independentes (ou parcialmente indiferentes) não utilizam somente os espaços de uma galeria ou museu para se construírem como artistas. Bispo utilizou sua cela e outras da colônia Juliano Moreira. Poderíamos dizer que além dele ser senhor do seu próprio labirinto ou caos, possuía seu próprio espaço expositivo, que poucas pessoas tinham acesso.

Bispo criou uma espécie de senha para que as pessoas tivessem acesso ao seu “universo”. Perguntava de que cor era sua alma sendo que “Azul” era a resposta correta⁹. Certamente era impossível não se sentir atraído por uma mostra tão pitoresca de objetos que assumiam um caráter de arte. A partir do registro visual de suas obras foi possível estudar sua “arte”, mesmo que os conceitos institucionalizados fossem europeus ou *duchampianos*. Embora haja pontos em comum ou pontos de fusão que possam ser inseridos nas aproximações entre Bispo e artistas beninenses como Adéagbo, não é pertinente associar esse sistema “modelizante” ou padronizador, tendo como única explicação o *ready made* como fenomenologia e metodologia. Nos casos de outros artistas do Benin como Quénun e Zinkpé¹⁰, há a adição e a fusão da questão ideológica a respeito do consumo com a questão que o Benin vem vivendo, que resulta importante para a Arte da África no contemporâneo e seu movimento endógeno.

Por sorte a arte não é exposta apenas atrás dos muros dessas vulneráveis instituições. Está presente em todo lugar em estado livre [...]

⁹ Azul era a cor do dia a dia de Bispo do Rosário. De seus uniformes de brim transformados em uniformes de gala ou que geravam a matéria prima para seus alinhavos por um processo de desfiar. Azul foi o fundo temático de algumas mostras que contracenavam com seus objetos.

¹⁰ Ver número temático Áfricas da Revista Imaginário, apresentação e discussão de suas obras por André Jolly (2004/2005)

A arte está em todo lugar para quem quiser vê-la. A arte está na rua. E se há um país onde essa afirmação é uma evidência, esse país é o Benin. (JOLLY 2005)

Até certo momento a Arte Africana só vinha nomeada no mundo das artes do ocidente, quando associada à influência sobre Picasso e sobre os cubistas. Duas iniciativas corroboram esta observação, pois buscaram, de formas bem diferentes entre si, propor o debate segundo Kasfir em *Arte Africana e autenticidade*. A primeira, foi a exposição denominada "O 'primitivismo' na arte do século XX" realizada no em Nova Yorque (1984/1995) e na qual seus curadores ressaltavam a arte pré-colonial da África e da Oceania como inspiração aos proto-cubistas, expressionistas e surrealistas. Posteriormente (1989), "Magiciens de la Terre" em Paris invertia a perspectiva ao criar paralelos entre arte contemporânea africana, asiática e da diáspora e a feitiçaria: "a arte do feiticeiro [magicien] ao mesmo tempo que o ato de feitiçaria era equacionado (de um modo assaz equívoco) com a produção cultural de uma vanguarda ocidental" (KSAFIR, p.1, *online*). Ainda é predominante tal associação entre produção expressiva africana e primitivismo, tribal ou ritualística.

O capitalismo que chegou com o colonialismo, mas que se reforçou nas expriencias após as independências africanas do século XX, estabeleceu, sobretudo nos espaços urbanos, a cultura do consumo. É preciso lembrar, contudo, que nem todos se deixam levar por isso. Há resistências e permanências, pois sua gente adiciona e funde essa "nova ordem" aos seus modos de vida e economia de relações de trocas, tendo como resultado algo que não deixa de se referir ao seu jeito de ser e agir e à sua ancestralidade.

Em George Adéagbo como em outros artistas africanos de nossos dias, é perceptível o trabalho a partir da transformação de sentidos dos materiais, por exemplo. Se há uma assimilação somática (do) material do ocidente, elas se fundem à necessidade de expressão de suas necessidades, reflexões e dinâmicas. Não cabe rotular isso ou aquilo como *arte ready made*. O que pretendo aqui é partir do *ready made* como possibilidade de abertura e posteriormente desconstruí-lo como forma de rótulo à arte popular e espontânea.

O conceito está o ato de pensar e ponderar para produzir Arte. A arte do Benin vem sendo *conceitual*, expressando e construindo intenções (maneira de se dirigir ao outro/ ao real) subjacentes e recursivas para atrair, espelhar e questionar o social, a políticas e

a cultura. Em suas narrativas observo a descrição e transmissão de um pensamento incorporado, herdado e contemporâneo. Conceito-Pensamento permeiam, assim, a Arte como seu resultado, garantindo uma fruição “mais segura”.

O Conceitual não opera, portanto, como imitação e reflexo da Arte Contemporânea, já que ele é um ponto filosófico principal da Arte em sua complexa rede de intencionalidades e ressonâncias e co-presença. Assim ambos se adicionaram e se fundiram. E é seguramente nessa amálgama que a arte dos novos artistas do Benin vem se adicionar.

Como o pensamento crítico ocidental considerou apenas tardiamente a existência de uma criação contemporânea Africana – e continua ignorando-a de modo geral -, custa-lhe reconhecê-la sem reduzi-la. Pensamento convencido de sua legitimidade única perante a modernidade, de seu caráter absoluto, o pensamento crítico ocidental, que almeja a universalidade de seus axiomas é, para começar, incapaz de perceber a singularidade da criação contemporânea da África. Acredita poder decifrar nela a ação de suas próprias influências e quer ver isso, quando na verdade, isso é inexistente nessa criação enquanto domínio decifrável e separável. (BRUYERE 1996, p.88)

A novidade na Arte é garantida por conceitos pouco explorados com a profundidade que exige, sobretudo quando estamos lidando com uma Arte conceitual cujo corpus e base cultural não é ocidental ou europeu. Esta revela-se dificilmente compreendida pelas teorizações herméticas, blindadas à alteridade, a outras historicidades e formas narrativas.

Sobre o processo criativo. Do “invisível” a se tornar “visível e espetacular” sob o olhar padronizador do Ocidente.

A noção de Arte Espontânea vem recebendo uma grande valorização no Ocidente, já que o fazer artístico criativo ou a “transpiração” vem dando lugar à inspiração, à abdução ou ao insight. Esta visão vem se afirmando desde a manifestação anti-arte promovida pelo Dadaísmo na Europa há cerca de 100 anos. Antes mesmo de Duchamp, mas com uma metodologia diversa, Warburg em *Mnemosine* (1907-1928) havia criado uma linguagem de instalação como processo para entender a metodologia da História da Arte. A utilização de objetos como fonte de registro histórico poderia então pressupor o fenômeno do “pronto já feito” não como a reutilização do tema de uma narrativa ou ela própria. Expor arquivos como objetos de Arte numa instalação de percursos não é negar

ao objeto sua função ou desígnio. É atribuir ao objeto estatutos dos artistas e da própria Arte. O objeto é o que é, oferece interatividade com o (ou ao) fruidor oferecendo-lhe uma interpretação mais realista e não deixando de ser obra de Arte. Duchamp contraria as regras da Arte, dando ao objeto outro nome e/ou função. Abre-se a prerrogativa de que a Arte ou estes pensamentos são fundamentais para “popularizar” ou “globalizar” sua fatura. A visão do mercado parece utilizar-se dessas prerrogativas como modelos modelizantes da produção em Arte. Tais prerrogativas dão luz às analogias disparatadas que transformam o artista espontâneo em espetáculo ou *sucesso de público, crítica e bilheteria*¹¹.

O pensamento que diferencia *pop art* de arte popular

Pop Art, Arte Espontânea e Arte popular correspondem percepções e perspectivas que alimentam o conflituoso debate sobre a Arte e sobre o contemporâneo de forma diferenciada tanto historicamente como nos termos de suas dinâmicas e relações de poder.

A Pop Art nos traz a ideia de herança Duchampiana pelos artistas das décadas de 1950 a 1980 consistindo em se tornar ícones imagens de uma determinada e objetos que nos traz à modernidade e a sociedade de consumo tendo como conceito o contexto histórico, questões como a reprodutibilidade do objeto a partir de um molde mestre e a visualização plástica que a obra oferece. É herança de Duchamp pois tem em comum o uso do objeto *ready made*, veio da época do “Fim da Arte” enquanto pensamento pós – histórico (DANTO2006), em que a arte produzida na Europa e Estados Unidos encontrou uma espécie de crise criativa, mas que tinha as demandas de um mercado consumidor, como se o repertório dos artistas do ocidente tivesse se esgotado. Duchamp já havia decretado o fim da arte no dadaísmo, O pop art estadunidense tem pontos em comum com o dadaísmo europeu que é como um pai do estilo, principalmente nas técnicas utilizadas como *bricolage*, *assemblage* e união de elementos do cotidiano, ou “objetos democráticos”, que vão desde tiras de jornal, histórias em quadrinhos a impressões serigráficas de imagens de latas de sopa, garrafas de refrigerante e também o uso do próprio objeto como elemento escultórico no caso das caixas de sabão ou “Brillo

¹¹ Este bordão demonstra o “oba – oba” que incita as pessoas a conhecerem qualquer tipo de arte sem a responsabilidade de fazê-las refletirem sobre o que esta mesma arte tem a apresentar na forma de pensamento do artista. Gera uma espécie de modismo que beneficia diversas grandes corporações. Muitas vezes o artista mais humilde acaba sendo explorado e tem sua obra “roubada” por essas mesmas instituições.

Box” de Andy Warhol (década de 1960). Neste caso o popular se refere às diversas camadas da sociedade de consumo estadunidenses que pode ser entendido como o endeusamento do sistema capitalista, ao mesmo tempo como uma crítica ao mesmo e ao consumismo. Esse popular se difere muito da cultura popular. Para tanto não poderíamos considerar Bispo um artista pop (que se refere a uma massa alienada pelo consumismo). O termo “Pop” também pode ser onomatopaico, que poderia fazer menção ao insight ou abdução, termos usados na semiologia (PEIRCE 1977), um estouro repentino de ideias que se utilizam de objetos frequentemente usados, de maneira cotidiana, em que seus desígnios originais voltados à utilidade ganham o status de objetos de arte ou partes integrantes deles. (SILVA 1998)

A chamada Arte Espontânea criada por “artistas” autodidatas e até os que experimentaram a academia adicionando o que foi aprendido à suas obras. Eles se valem daquilo que têm e encontram para construir suas obras e sob a visão de conceito atribuem uma nova serventia às coisas como testemunhos fósseis de um tempo em que foram concebidas. Neste conceito as coisas viram palavras e as palavras tornam-se iminência poética das obras.

A Arte Popular compreendida como herança estético-cultural sociologicamente específica e bem definida. Não é fruto de movimentos e escolas surgidas na academia, mas sim, expressão própria de processos culturais, políticos e estéticos entrelaçados na história de formações sociais. Confunde-se à noção de tradição e tem, muitas vezes, associada ao conceito de patrimônio histórico-cultural por constituir-se em narrativas de diferentes sociedades humanas.

Mas o que dizer da chamada Arte popular? O que ela interroga a cultura e os sentidos da Arte?

Uma primeira resposta poderia ser que a Arte que obedece a dinâmicas históricas de práticas que constroem o espaço comum e as relações entre diferentes gerações e coletividades, conferindo uma possibilidade narrativa e os espaços de silêncio. Sua força está na sua capacidade de se propor novamente como pertinente de criação, mais sensível a valores e elaboração de sentidos de eventos históricos e de possibilidade de antecipar o futuro, é Arte que do espaço mais público, do que é comum. Segundo Karin Barber (2011, p.1) as artes populares circunscrevem atos expressivos e de comunicação, são fatos sociais que “penetram e são penetradas pelas instituições políticas, económicas

e religiosas, de uma forma nem sempre previsível, a partir da nossa experiência. O apuramento destas ligações e convergências pode revelar, tal como a tinta revela os veios de uma planta, padrões que, de outra forma, poderiam permanecer invisíveis”. Seu estudo e compreensão exigem um exercício muito atento e escrupuloso. Diz ainda a autora que “para a maior parte do povo africano, as artes são o único meio de comunicação pública ao seu dispor” (BARBER, 2011, p.3)

A criatividade artística e a teoria a ela subjacentes fazem parte do patrimônio imaterial e não quantificável produzido por uma sociedade, sendo dimensão essencial da riqueza das nossas comunidades e nações do mesmo modo que as nossas infraestruturas. As inúmeras linhas de conexões entre as artes (expressões culturais e do universo sensível) brasileiras e africanas precisam ainda de muita pesquisa e estudo (CONDURO 2014). Esta é uma contribuição possível do presente trabalho.

Barber (2011) focaliza sua expressividade, mobilidade, condensação de experiências e a comunicação e lembra que “as artes populares são também muito mais do que meras constelações de relações sociais, políticas e económicas – elas são actos expressivos. A sua característica mais importante é o seu poder de comunicação. Este poder é comprovado eloquentemente pela frequência com que são reprimidas”.

O pré-estabelecido e as obras analisadas

O *projeto nem sempre visível* ou ideia ideal daquilo que passa por um processo de transubstanciação do imaginário para o “desenho” (imaginado e realizado, sujeito a alterações, fomentado, elaborado e modificado), como resultado de um pensamento ou processo reflexivo, pode ser considerado como conceito trazido à realidade e à existência. Não há como dissociarmos ideia de pensamento, do imaginário, do conceito nem da Arte Conceitual.

Os conceitos de memória, de “mecânica” e de teoria de cada obra, bem como os modos de vida e ação de cada um desses quatro artistas e a fusão de seus pensamentos que resultam em um novo pensamento e uma nova obra de arte também estão aqui relatados, retratados e registrados.

No caso de Bispo, a mimese de sua própria existência é o que confere singularidade a sua obra. A conjectura sobre o que para ele fosse conceitual, parte de seu grande “investimento” mental em tudo o que trabalhou. O ponto de vista do bordão “99 x1”

torna-se inválido a partir do momento em que a consciência comanda a fatura da obra, reequilibrando esse (pré) conceito. O conceito vem antes (com a idealização), durante (com a concepção, que gera a fatura) e depois (com a fruição). Ele permeia todo e qualquer trabalho de arte desde os primórdios até hoje e em todo lugar.

Portanto a arte do imaginário, que compreende uma parte do universo de ABR a ser investigada pode ser compreendida como “Arte Conceitual”, pois carrega a intenção inerente a esse (não) artista, que se considerava um “porta-voz de Deus” por suas próprias palavras. Ávido e compulsivo em contar sobre sua existência, através de objetos, textos escritos de várias maneiras, charadas e trocadilhos que permeiam sua vasta obra.

A pesquisa investigativa dos objetos artísticos aqui apresentados não visa somente mostrar a arte de ABR como forma de pensamento, mas sim o pensamento inserido em sua arte, além das aproximações com George Adéagbo.

Este estudo não trata suas obras somente como uma inversão simples de palavras, como num jogo de licenças poéticas ou trocadilhos inteligentemente a elas inferidos, mas sim a análise do *mecanismo operacional* proposto nas obras, ou o que as leva a existir para serem consideradas obras do que é rotulado como inconsciente ou espontânea que logo nos traz a ideia de aleatória e/ou inesperada, quando, na verdade, a consciência e a intenção permeiam o pensamento, ou podem ser o pensamento em si ligando-se ao *insight* de cada artista, a ser recebido pelo fruidor e causando o entendimento das obras a partir do momento em que seus silogismos são percebidos de forma superficial ou profunda.

A linguagem dos artistas em questão, para alguns poderia ser considerada de “mau-gosto”, já que o uso de objetos do cotidiano e a gambiarra são constantes nas obras analisadas. Certamente é culta, não vindo de um simples acaso que proporciona resultados surpreendentes aos olhos do esteta, do investigador ou do historiador da Arte. Os assim chamados “objetos do cotidiano”, também, levam a alcunha de “objetos democráticos” por conta da utilização comum de todas as pessoas, independentemente de qualquer coisa ou condição que as tornem parte de um todo ou sistema global. O objeto descartado por desgaste físico, obsolescência (programada ou não), pelo fato de não ter mais serventia, fora de uso e tudo mais que o leve ao lixo é parte da prerrogativa do trabalho “artístico/artesanal”. Sem atribuir pensamento ou conceito não passariam de

simples sucata. O forte e ponto comum aos artistas desta pesquisa é a reutilização de resíduos através de improvisações ou gambiarras para criar novos sentidos. A ausência de muitos materiais “nobres”, que não são “lixo”, desperta a criatividade em improvisar e não os deixa exasperados, os mantendo em sua ordem e disciplina ao “operar” sobre suas obras. O “aqui e agora” parece imperar sobre o corpo reflexivo e por consequência operante.

Os *ready made* são objetos anônimos, que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de Arte. Ao mesmo tempo em que esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor. Os ready made não são antiarte... (PAZ 1977, p. 21-22)

Entre o conceito da arte de Bispo e o espetáculo para a sociedade há um duro e intrincado caminho a ser percorrido. Há mais pensamentos entre a antítese e a tese do que se pode imaginar ou supor. Não se trata de um núcleo simples, mas sim de muitos anos que separam o início do “fim” da arte (DANTO, 2006), sua persistência em existir, ainda que todos seus rótulos ou “ismos” também persistam em sua existência como uma questão “estética” de acordo com aquilo que o senso comum possa entender de forma resumida ou reduzida.

O pensamento verdadeiro que está inserido na obra de arte prevalece, porque a arte também é uma forma de conhecimento que não se fecha, mas sim se renova. Muitas vezes é necessário ir aos seus primórdios, às suas raízes conceituais, contextuais e históricas. Sendo assim, possivelmente e provavelmente neles, a herança ancestral volta à tona, permeando historicamente e filosoficamente a arte de hoje.

O conceito de sociedade de consumo, reproduzibilidade a partir de um molde mestre, serial, “coleccionismo”, in (ter) venção ou uso de espaços para a montagem dos objetos (no caso a instituição Juliano Moreira e suas celas vazias) nem sempre é adequado ao artista espontâneo popular. Não ocorre o mesmo processo de trabalho de um artista conceitual advindo de meios acadêmicos europeus ou estadunidenses.

Esse mesmo conceito, que permeia o “coleccionismo” ou a acumulação, tem vindo à tona a partir do momento em que a auto-arqueologia de cada artista desta investigação parece rebuscar ideias semelhantes às de *gabinets de curiosidades*, comuns no século XVIII, na Europa, que precederiam ao conceito de museu, enquanto metodologia da história da arte ou sua historicidade.

Outro grande historiador de arte, deu ao conceito de coleção um pioneiro visionário na linguagem da Arte como *instalação*. *Mnemosine* é uma metodologia que Warburg (1907) encontrou para inventariar, indiciar e explicar a História da Arte como um registro empírico de seus quase inúmeros estudos. A organização dos objetos em forma de percurso compunha suas explicações a partir de imagens que ele associava a vários *fenômenos abduativos – históricos, nos quais ele buscava retro-alimentações (feed backs), a partir de semelhanças, analogias e/ou coincidências no tocante aos seus temas de narrativas ou narrativas*¹².

Como referido anteriormente, conceitos europeus não podem ser, apesar de sua ambição, padrões oniscientes que explicarão a Arte do mundo em geral. A necessidade em se deixar registrada a passagem do ser humano pela terra é quase primordial e natural, o que também impulsiona o conceito da arte. Tema de narrativa ou narrativa não são conceitos exclusivos que alimentam somente a ideia do *Ready Made*, alcunha que Duchamp e outros artistas usariam até hoje, para justificar suas atitudes artísticas¹³. Como todo projeto científico a Arte Conceitual e suas ancestrais são passíveis de ajustes. O labor do projeto é o *pensamento...*

Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente “trabalhados”, e que os nossos aparelhos produzem, ao invés de registrá-los (PONTY 1960, p.47-48)

Não há texto implícito de Duchamp, mas sim um fenômeno semelhante, por ele “batizado” como Ready Made.

Duchamp era mais visível, graças às diversas pesquisas que vinham se realizando no tocante à questão implícita no simples objeto, ou suas palavras. Era apenas um ponto de partida para entendermos a fenomenologia da arte dos quatro artistas em questão. Não os influencia enquanto Arte, ponto questionador desta pesquisa e um problema sério

¹² Estes conceitos estão ligados à semiótica e a tradução inter-semiótica da arte a partir da ótica de C.S. Pierce e Júlio Plaza, respectivamente. São úteis para estudar a metodologia criativa de qualquer artista gerando uma espécie de “juízo estético” que classifica a obra de arte a partir da justificativa de sua existência. São indícios, não paradigmas civilizatórios.

¹³ Deixo bem claro que Duchamp ou Warburg não deverão ser conceitos padronizadores para base do pensamento dos artistas beninenses desta pesquisa, mais atuais e cômicos de suas experiências. Não se trata de uma restrição europeia de pensamento ou a negação veemente da arte europeia. Houve momentos de “intercâmbio” entre as duas histórias da Arte, pois ocorre uma espécie de acoplamento de pensamentos advindos de ideias como a Arte da África que visita e inunda a mente de Modigliani, Brancusi, Picasso e outros. Assim o Fazer artístico Europeu, outrora invasor, acaba se somando à cultura Africana, que se adequou forçosamente a uma cultura que ditava as regras.

para o fruidor, acostumado a este ponto de vista. Porém, enquanto conceito há pontos em comum no tocante ao reuso e a reutilização de objetos e o rebuscar de uma narrativa (não o tema da narrativa). A narrativa original é recoberta pelos objetos que acabam sendo uma nova via de entendimentos às suas artes. Em Bispo e Adéagbo “as coisas” são como palavras que compõem as montagens-objetos e as instalações, respectivamente. As coisas são as palavras e as palavras são as obras.

Não há uma narrativa duchampiana em nenhuma obra ou artista, pois Duchamp não foi o primeiro nem o único a se valer de *algo pré-existente* para reivindicar a ideia implícita além do óbvio, que vem à medida que o próprio Duchamp valeu-se de uma “permissão especial” para uso de todos os objetos que já são arte sem serem chamados de arte. (BRAGA, 2001).

Cuidadosamente está tudo aí! O uso é (re) definido por quem saiba manipular os objetos sem manipular os olhos de quem os vê na forma de arte advinda de um pensamento.

O “Fim da Arte” não é verdadeiro já que seus meios de existência são utilizados e reutilizados, portanto, torna-se apenas a constatação do final de uma época e seus cânones antigos e usados a partir de modelos pré-estabelecidos. Assim, Duchamp a meu ver foi realmente o finalizador de uma época em que a pintura e a escultura acabaram tornando-se obsoletos como sentido totalizante de “obra”. O ver e o pensar de Duchamp eram bem mais acionários e vivos como percepção de sua sociedade industrializada e imediatista. Na verdade, o “Fim da Arte” reivindicado por Danto (2006) não é o “fim”, mas o limite ou a barreira entre a realidade histórica existente e a realidade pós-histórica também existente, mas que não se separa da anterior, pois dela depende. O *Ready Made* não é uma *scuola manieristi*. Não é técnica, mas talvez um pensamento que não se extinguiu e já veio antes mesmo de Duchamp. O maneirismo é um tipo de *Ready Made* ou o aproveitamento de algo que já está *pronto/feito*. É o ponto de apoio principal desta pesquisa.

Implicações do debate entre África e o Ocidente no campo da arte

Um desafio significativo desta dissertação é situar a contribuição africana para o estudo da Arte Conceitual; Arte Espontânea; Arte *Pop*; Arte Popular e do *Ready Made*. Parti das interrogações que eu já desenvolvera durante meu trabalho de artista e de educador

do campo das artes e da apreciação e insatisfação com as rotulagens atribuídas à Bispo do Rosário. Depois, deparei-me com o debate dos parâmetros usados por críticos, curadores de galerias e museus de arte para classificar a artes africanas com base exclusiva em juízos estéticos europeus e estadunidense (lembrando que são ambientes em que predomina a arte como mercadoria e não como objeto de pensamento histórico e etnográfico). O menosprezo intelectual e histórico que marcam a herança colonial informam igualmente a relação com as artes seja de base popular seja acadêmica.

A produção africana do século XX e XXI, é certamente expressão de suas diferentes culturas e das contradições de cada contexto e momento histórico. Ela também dialogou, debateu, reagiu ou respondeu aos (des) encontros com sociedades ocidentais diversas. Mas, nem tudo em África pode ser reduzido ao diálogo, ao contato, pois são espaços de movimento e criatividade intensas além de que suas formas antigas de pensar o mundo mostraram-se persistentes. As artes africanas movem-se e recriam-se no bojo do movimento da histórica, da política, da economia e dos enunciados culturais mais profundos.

Seus objetos cotidianos, rituais e icônicos não se esgotam nos limites do consumismo e do capitalismo. Há uma arte singular, dotada de seus próprios conceitos e linguagens alicerçada em tradições estéticas de temporalidade longa. Mas, as culturas africanas são abertas e extrovertidas, sabem compor, e dessa maneira, podem adicionar de maneira única e funde matérias e materiais novos em uma narrativa original e, também própria. São estas narrativas em obras como a de George Adéagbo que (nos) permite desconstruir conceitos excludentes e juízos do ocidente, enriquecendo a compreensão sobre a Artes. É contundente a declaração do artista, curador e historiador da arte Chika Okeke (In ENWESOR, 2001/2002): “A arte moderna africana tem sido uma anomalia no mapa da modernidade artística do século XX”).

Achille Mbeme (2010, *online*) observa a vitalidade das dinâmicas das artes africanas e considera que

“está em curso uma revolução silenciosa da arte contemporânea, cujas ramificações se estendem a outros domínios tais como a literatura, a moda, a música, a arquitetura e o design. Ela é, como aconteceu com o jazz e o cubismo no século XX, orquestrada em grande parte por modelos africanos”

A presença de artistas em exposições de arte importantes tem sido contraditória, mas significativa, merecendo a atenção de historiadores e artistas. Hoje há em África, exposições e iniciativas artísticas locais, regionais, transnacionais e transcontinentais. É importante observar, igualmente, historicamente como a curadoria e de arte africana mudou nos últimos 30 anos, sobretudo, devido à pressão das gerações de intelectuais e artistas que migraram para Europa, vindos de diversos países antes colônias francesas, britânicas, etc. “The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994”, realizada em 2001-2002, na Alemanha, significou um marco. Ela foi elaborada com curadoria de Okwui Enwezor além de dos co-curadores Rory Bester, Lauri Firstenberg, Chika Okeke Mark Nash. As exposições são parte desta história sobre o discurso da arte africana que ainda luta contra as estereotípias que marcam ainda hoje as relações com o continente.

A discussão desse contínuo ritual de validação e inclusão, de reconhecimento continuamente posto em questão, tem respostas sob as mais diversas formas e críticas à sociedade; por vezes de maneira bem-humorada, em que objetos ou símbolos ocidentais são ressignificados e ressimbolizados atendendo pré-requisitos da etnografia e da etnobiografia do Benin. Uma exposição em especial chama atenção: os Miceys do Benin (*Mickeys au Benin*)¹⁴ em que o objeto – símbolo dos EEUU é metamorfoseado para um ser – objeto, destituído de conceitos do ocidente e agora dotado de conceitos da África que dinamizam e movimentam as artes de seus artistas. Vêm sob a forma de esculturas, objetos escultóricos e diversas ocupações e interferências multimidiáticas de narrativas próprias ligadas ao seu contexto do qual desempenham de testemunhos vivos da história da vida deste lugar e(m) sua relação com o mundo. Também vem sob a forma de inversão de espaços em que o ocidente que menospreza a arte realmente pública e popular é fornecedor da matéria e do material que constitui a crítica africana ao seu modelo paradigmático e destrutivo voltado ao seu etos de vida, em que esta crítica vem de forma sutil, sem deixar de ser direta ou, algumas vezes, agressiva visualmente. É uma narrativa crítica e contextualizadora de acontecimentos ou questões atuais como fluxos migratórios, xenofobia, guerras ocasionadas por razões de ordem religiosa, política, étnicas, genocídios, destruição de culturas, entre outras.

¹⁴ Parcours des Mondes/Mickeys au Benin – exposição coletiva de artistas contemporâneos do Benin – Gallerie Valois, Paris, França 09 de setembro de 2014.

Esse debate oferece uma chave de releitura que, também, é fruto do diálogo proporcionado pelas relações entre as utilizações de objetos ou dispositivos que compõem as obras de Bispo e Adéagbo, que tenho proposto em meus estudos. É aqui possível ir além do conceito de “Pop Art”, forma incômoda de institucionalização do conceito em arte estadunidense, herdeiro do conceito europeu de *Ready Made*, para apreender as dinâmicas subjacentes aos trabalhos de Bispo e Adéagbo. Entendo assim que estas visões não se aplicam como espelhamentos das ideias estéticas dos artistas e das suas obras *realmente populares*. A “Popo Art” e o Ready made recuperam as artes populares, mas, mantém, ao mesmo tempo sua perspectiva autoreferida e elitista.

A ideia presente na crítica ocidental de arte é fundamentada na visão sobre *o outro*, porém nunca destacou em suas críticas, a visão *do outro* (ou a visão de mundo *do outro*), tentando delimitar ou conter aqueles artistas e suas obras, testemunhos do cotidiano que contam histórias *de* e *da* vida com interrogações diversas e racionalidades divergentes.

A necessidade deste debate vem da análise crítica ao processo de colonização europeia e seus efeitos alienadores que não reconhecem a diferença e as proposições culturais e de sentido tanto africanas e suas herdeiras como a brasileira. Assim, gera-se outra necessidade: a de entender dois caracteres que partem do étimo **ocupação**. Ocupação foi a maneira usada pelos europeus (da Roma antiga até a Europa “desbravadora”, colonizadora, exploradora, escravagista, genocida, entre outras “qualidades”), para impor sua cultura, transportando seus valores e mantendo os ideais antigos de destruição ao “inimigo” e sua razão de ser e viver¹⁵. A ocupação de tantas culturas exógenas à africana traz para ela a necessidade da rebusca incessante à sua cultura ancestral original, que é (re) apresentada com o acréscimo de matérias e materiais de hoje sem se descartar da importância da tradição oral resgatada e permeadora da arqueologia de saberes.

No caso da relação entre o Benin e o Brasil, que tem grande complexidade e profundidade histórica (desde a época da escravidão até hoje), é importante termos

¹⁵ O mote da destruição irrestrita ao outro e tudo o que o represente permeou e remonta as guerras púnicas do Cartago. Essa motivação de cunho voltado a faxinas étnicas ainda permeia “ideais” de organizações extremistas e criminosas (como AQMI - Al Qaeda no Magrebe Islâmico -, antes chamado Grupo Salafista para Pregação e Combate é uma organização terrorista internacional de origem argelina, criada em 1997 e Boko Haran) e distorcem os ideais originais do Corão. Ressalto que os interesses econômicos e a presença militar do ocidente nestes conflitos não podem ser negligenciados, descartando o próprio fornecimento de suas armas e as disputas por minérios essenciais às economias do Norte.

consciência da importância das influências culturais que realimentam as ideias de arte, inclusive nas experimentações de relações de alteridade que tenho construído. É o processo contínuo da movimentação de conceitos ligados aos artistas em foco e suas consequências que não são apenas fenômenos casuais isolados, mas o “passeio” pela história, além do tempo e do espaço. Esse “passeio” se identifica com o uso das matérias e materiais, seu transporte, sua adição com novos elementos, sua narrativa ou iminência poética.

Por isso a história da África, pelo menos antes do contato com o mundo ocidental, em particular antes da colonização não pode ser compreendida tomando-se como referência a organização dominante pelas sociedades ocidentais. [...] As sociedades ocidentais, assim chamadas por oposição às não-ocidentais (não-européias), se estruturam fundamentalmente sob o modo de produção capitalista. Além disso, o modo de produção dominante (não existe apenas um) numa sociedade pode nos dizer muito sobre a vida dessa sociedade, mas certamente não comporta explicações de como os homens compreendem sua existência e modelam sua existência. (SALUM, 1999, p.1)

Por conta da compreensão e da consciência de sua existência e a modelagem desta mesma existência o artista e sua arte não “morrem”, pois, a memória de uma sociedade persiste e resiste ao pensamento que estabelece o que é arte representado pela perspectiva que insiste em barrar as **culturas populares** (BARBER, 1986), realmente públicas que constituem a identidade, o significado e a herança patrimonial e cultural. O pensamento etnocêntrico no campo da arte do ocidente também as considera **periféricas**, as associa a fenômenos passageiros de modismo, por sua vez, associados à sua preocupação mercadológica¹⁶.

Neste debate, outros empecilhos ligados às questões burocráticas ligadas ao patrocínio que a Europa ocidental vem dando à arte de África e a reação que isto pode provocar, também, sob a forma da resposta dotada de autonomia dada em suas exposições coletivas ou bienais locais.

Em vez de espaços marcados pela reciprocidade, o reconhecimento e o respeito, as agências doadoras implantaram um pouco por todo o

¹⁶ Periferia: [do grego *periphéreia* ou. Circunferência; do latim *peripheria*]; superfície ou linha que delimita externamente um corpo. Contorno, entorno, vizinhança. Urb. Bras. Região mais afastada do centro urbano carente de infra-estrutura e serviços urbanos, e que abriga setores de baixa renda da população. (HOLANDA, 1992, p.1310). *Periférico*, adj. 1. Relativo a periferia, 2. Situado na periferia [...]. Em meu entendimento é tudo aquilo que por alguma razão não faz ou não pode fazer parte de um circuito ou centro controlado por um sistema que teme revoluções em que a arte é usada como via de comunicação e esclarecimento a quem é oprimido de alguma maneira ou tratado como **outro**.

continente inúmeras redes de relações do tipo padrões-clientes. Estas relações não são unidimensionais. Elas caracterizam-se por profundos níveis de conluio e de convivência, de transações desiguais, de desconfiança por vezes e, como quer que seja, por uma instrumentalização recíproca. Podemos continuar a fazer a lista dos poderes ilimitados conferidos aos doadores e das inúmeras formas de humilhação e de afrontas que sofrem os “beneficiários” a coberto de termos fantasistas tais como “parceria”, “transferência de poderes” ou até “amizade internacional”. Estas palavras não conseguirão dissimular o aspecto brutal do encontro entre os que têm o dinheiro e os recursos mas nenhuma ideia boa e úteis e os que têm boas ideias, mas pouco dinheiro. (BUALA, 2010 on line)

Estas artes, enfim ganham o caráter de **ocupação**, como resposta crítica e reivindicadora de uma cultura ligada à ética de vida da sociedade africana além da forma de instalação (denominação ocidental a uma modalidade de arte) ou sua denominação didática e pedagógica de **intervenções** (usada aqui no Brasil)¹⁷.

Na atitude artística de Bispo e de Adéagbo, torna-se visível diversos pontos que sugerem a fusão entre culturas e objetos. Ocorre, o mesmo tempo, a desconstrução de diversos objetos do cotidiano, seguido de a sua reconstrução e moldagem de sentido. Trata-se de um processo que está além das considerações redutoras como “*uma crítica à sociedade de consumo*” ou “*uma crítica ao capitalismo*”.

A narrativa de suas obras apresenta-se acima daquilo que o objeto proporciona como discurso. O objeto do cotidiano ou *democrático* oferecerá algo mais do que aquilo que ele é ou foi designado para ser. Com ele podemos fazer o que quisermos ou aquilo que formos capazes. E nesse caso, apropriado e criativo, não se reduzindo a expressões de imposição ou dominação sobre o imaginário e o ato criador. Ele é anexado e fundido a dinâmicas locais, perdendo seu caráter estadunidense ou europeu. *É um processo de desconstrução e reconstrução que tornará a adição e a fusão possível.*

Cabe indagar como se ocorre a relação entre as matrizes culturais desenvolvidas em terra beninense e as terras ocidentais. Minha hipótese é que as segundas acabam circunscritas ao campo da técnica material ou matéria plástica enquanto a primeira se mantém como campo de produção de sentido.

¹⁷ Na linguagem da periferia, **ocupação** nos remete ao **estar presente lugares vazios ou abandonados**, expressando a existência de movimentos reivindicatórios de justiça e igualdade social. O mesmo acontece com a arte que assume este caráter crítico, fomentada pela **intervenção**, entendida como “incômodo”, que se vale da imprevisibilidade na ação em que se toma de “assalto” aos lugares públicos sem entraves burocráticos para a expressão e a exposição da arte realmente pública.

Ocorre uma espécie de reconstrução de pensamentos ligados à ancestralidade e às narrativas culturais e às formas de mover-se na história aliada aos materiais novos, promovendo-se a *adição e a fusão* de uma forma original onde a questão temporal não é vinda de uma história ocidental linear retilínea, mas sim de uma história em que os três tempos sempre foram, são e serão inseparáveis em nome de suas tradições.

Os conceitos de “instalação artística” ou “Arte Povera” também são apenas rótulos institucionais, que reduzem ou negam a originalidade de uma obra de arte em nome de uma visão do “*espetáculo promovido pelo aleatório presente na arte espontânea*”. O processo de “espetacularização” torna-se fato consumado a partir dessas “adaptações estéticas”. Certamente a visão ocidental à arte atual da África não vem sendo aceita nem apreciada desde os anos 1970 e esta não aceitação persiste até hoje, por isso reivindica uma maior atenção.

É certo que se dava algum crédito às esculturas antigas, aquelas que inspiraram Picasso e os cubistas, mas a Arte Contemporânea era atividade exclusiva do Ocidente, com suas estrelas e seus gurus promovidos e adulados pela televisão, e os críticos de arte nova iorquinos no papel de “juízes do supremo tribunal da modernidade”. (JOLLY 2005, p. 136)

Chegamos a um ponto principal em que todo “elogio” não passa de algo sem *consciência científica sobre a existência de culturas originais*. Utilizar bases pré-concebidas ou moldes pré-estabelecidos por um “poder auto-afirmado” vem servindo à manutenção da arte, considerada “pitoresca” ou “curiosa”, por não fazer parte do circuito ou sistema, como “espetáculo”. O ocidente se especializou nesta hipocrisia sociocultural. Assim aquilo que se produz fora do “Olimpo” da Arte pode tornar-se uma espécie de “*oba-oba*”, explorado e sugado pela mídia e pelo modismo, que tratam as obras de arte de forma superficial, não lhes dando suas verdadeiras valorações. Daí a necessidade em se operar paralelamente ao “sistema contemporâneo de arte” do Ocidente ou “Americana” vem se fortalecendo desde os anos 1990 até hoje.

Muitos esquecem que a hegemonia de um paradigma civilizatório não cabe a uma arte totalmente livre. Esse paradigma nasceu da crise criativa da modernidade, como foi citado. Reaproveitar ideias, temas de narrativas ou as próprias narrativas tornaram-se necessárias para se compreender o que viria após esse limite histórico criado pelo ocidente. Afinal arte sempre foi mercadoria para o mundo capitalista, principalmente pelo seu caráter fetiche.

Por essa óptica *verdade* e *realidade* estão dissociadas e/ou não são a mesma coisa. A *verdade* é passível de pertencimento a um dono e pode ser modificada atendendo seu próprio interesse, já a *realidade* é imutável, corrente e ininterrupta. A vantagem da realidade é ser passível de registro, e no caso dos artistas desta pesquisa, ser transformada, não em Objeto de Arte, mas em Arte Original que não se encaixa aos Paradigmas Civilizatórios. Este debate gera uma série de questionamentos:

Por que a arte africana atual, neste caso a da República do Benin, vem tendo espaços (ainda que parcialmente) na crítica ocidental?

O que realmente permeia essa aceitação? “Elogio” em relação ao “espetáculo”, modismo, hipocrisia cultural antropológica, a reafirmação da institucionalização de uma estética hegemônica ou o bom senso proporcionado pela consciência científica retratada pelo estudo mais aprofundado além desse limite restritivo de visão de Arte?

O que usar como referência mais próxima da estética e da história da arte da África, já que os “*paradigmas civilizatórios estéticos*” não lhes cabem?

Sobre a África, embora esta tese não aborde todo o continente, inegavelmente tem estado no cenário internacional e sua arte atual não está fora desse contexto, o que sugere que o pensar artístico também se destaca de maneira em que o ocidente acaba imitando ou reproduzindo esta mesma arte original que se torna ao mesmo tempo originária.

A inauguração do anexo ao Museu do Louvre, que não tinha um espaço especializado em Arte da África, em abril de 2000 reforça sua importância e inicia um novo olhar que não de curiosidade ou fetiche, mas a constatação de uma realidade liberta da visão de (ou “verdade” sobre a) Arte pelo ocidente.

O “Quai Branly” está em operação desde 2006. Compreende além da África, a Ásia, as Américas e a Oceania. (JOLLY 2005, p. 136)

O olhar de “não curiosidade” pode ser também um indício de aproximação, mas ainda tem passado por um longo processo de amadurecimento relacionado ao conceito de não uso de convenções ou modelos de crítica, que não se adequam às diferentes culturas. Ainda vemos estereótipos preconceituosos imputados à África e seu ser. Divisões errôneas voltadas ao preconceito geral, que tem nos cegado ao longo dos tempos.

APROXIMAÇÕES ENTRE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E GEORGES ADÉAGBO

Dois artistas, Arthur Bispo do Rosário e Georges Adéagbo, criaram neste estudo, um campo de possibilidades para adensar a discussão sobre o universo complexo que envolve o espontâneo ou o *ready made* como proposta estética e linguagem capaz de permitir a expressão de uma reflexão de pessoal.

As conjunções e conexões aqui traçadas não foram acidentais, mas são parte de meu propósito de compreensão e da estratégia metodológica. O estudo se deu por aproximações e justaposições em entrelaçamentos insuspeitos (GELL, 2001, 2005), já que trabalho paralelamente com dois artistas de contextos culturais e sociais muito díspares. Ambos apresentam, contudo, certa indiferença diante do esteticismo dominante, parecem movidos pelo imperativo de auto compreensão e de auto inscrição no mundo. É desta indiferença (aparente) que insurgem o encantamento da obra e as aberturas para que eu estabeleça passagens em formas de adição, reunião e fusão de objetos e signos que escaparam de seus universos originais para participar a outros conjuntos de sentidos.

Trabalho neste capítulo na apresentação e na discussão de cada artista para, a seguir, construir as conexões que dão suporte às considerações e reflexões deste estudo. Uma parte das conexões propostas elucidam de alguma forma os processos de adição, reunião e justaposição para compor sentidos outros no *ready made*. A arte assume assim o caráter relacional de vinculado ao contexto na co-presença da intencionalidade expressiva e da capacidade poética.

Arthur Bispo do Rosário. Arte como pensamento a partir do objeto

É indubitável que a Arte em geral seja “fruto de”, ou venha a ser propriamente um conceito. Todo objeto de Arte, inclusive e principalmente os dessa pesquisa são feitos ou tornam-se Arte contemporânea a partir da transubstanciação e metamorfose do senso cômico e resgatado da camada comum.

O material, a técnica, os cânones, o maneirismo e a perfeição que permeiam o juízo crítico do ocidente sempre procuram dominar e submeter a Arte aos seus “valores”, os inferindo e imprimindo sua episteme a partir dessa ação, bem como outras associadas às pilhagens, às barbáries e aos saques, inspirados nas antigas guerras de dominação e

perfazendo um papel de pseudo-arqueologia. Ante a isso, ao final dos anos 1980 e meados dos 1990, respostas, que vêm sob a forma de artes realmente populares (BARBER, 1986), constituem até hoje importantes contrapontos que valorizam a materialidade do material adicionada à historicidade do objeto ou ao conjunto da obra. Em meu entender esta Mathèse é o conceito que cerca a força vital do ser-objeto (dispositivo), de certa forma, o que melhor se adéqua às artes de Bispo e Adéagbo aproximando-os, tanto na plasticidade da matéria do cotidiano, quanto no emprego de dialéticas e/ou narrativas baseadas no testemunho histórico de/da vida respectivamente. Para que estes e outros processos criativos pudessem se consolidar, devemos lembrar que em todos os tempos a Arte nunca se desvencilhou da intenção do artista, fosse considerada boa, ruim, de bom ou mau-gosto, tosca, trabalhada, realista, imaginária e muitos outros termos que (re) ramificam em discussões infinitas.

A escolha inicial de Bispo do Rosário, como ponto de partida a esta investigação não foi aleatória, embora a leitura de suas obras como *ready made* venha incomodando quem defenda uma crítica mais autônoma, o que acaba fomentando novas discussões sobre sua produção também considerada autobiográfica, independente, ao mesmo tempo em que é solitária e espontânea. A visita à 30ª bienal, ao espaço Bispo do Rosário esclareceu algumas dúvidas, sepultou outras, porém deu vida a muitas questões que representam uma parte importante deste texto.

A licença poética advinda da espontaneidade de artistas que acabam obtendo resultados fantásticos, longe de um “neo-academismo” tem despertado a atenção de muitos apreciadores, críticos, curadores e historiadores de Arte. O “leque” se abriu e também trouxe à tona a possibilidade de estudar e analisar conceitos a partir de obras de artistas da África Ocidental, especialmente os *francófonos, lusófonos e anglófonos*. Artistas que transformam o “*sensível*”, o “*ordinário*” em obras com um alto nível de “*conceitualidade*” vindos da reunião e da adição de objetos comuns que quando colocados de maneira planejada tornam-se Arte, carregadas e dotadas de narrativas e temas de narrativas.

Embora por muito tempo a questão do *ready made* tenha sido um início, um indício e uma insinuação ao entendimento da Arte Espontânea, esta pesquisa perdeu recentemente o caráter de ser apenas uma comparação “comum” partindo de analogias simples e superficiais entre as obras de (ou) Duchamp e Bispo. Além disso, ocorreu um

fomento de extensão do pensamento sobre Bispo aos artistas do Benin, que ultimamente vêm surpreendendo a muitos com um modo de produção, ação e pensamento muito semelhante. Ocorre então certa coincidência na escolha dos temas e não uma influência absoluta de Duchamp, como se tem teorizado até então.

Esta “influência” tem sido “debatida e combatida” trazendo a tona um trecho interessante que retrata essa situação de “*espetaculismo*” ou “*espetacularização*” sobre algo tão simples, que é a “*plasticidade explícita*”, da qual seres humanos se valem daquilo que eles sabem daquilo que têm em mãos e naquele exato momento usam para registrar a vida cotidiana, de uma forma considerada “*mais artística que a normal*”, mesmo pertencendo a uma camada da população que não tem acesso à academia, ao museu ou à galeria. Esta citação não se trata de um discurso sócio-político, mas sim do estudo mais aprofundado da arte de um homem, que não se considera e de fato não é um artista, mas alguém que teve uma preocupação voraz em “conceder” a si próprio e as pessoas “comuns” o direito a produzir Arte consciente e ao mesmo tempo inconscientemente. Igualmente importante temos outros homens que levam a sério a grande ideia em que o espaço da Arte não se remete somente a oráculos e lugares fechados e sim a lugares públicos, onde ela possa interagir com o povo e vice-versa.

É possível ver e perceber tal fenômeno de “*espetacularização*” partindo dos meios que alimentam o cômodo cérebro de senso comum ou diletante, como os “*críticos*” ou membros do assim chamado “quarto poder”. Muitas vezes desprovidos de um embasamento estético mais específico, fazem colocações superficiais e pré-concebidas. Apresentam-se como “especialistas” gerando-se a desconfiança de que haja um *discurso invisível* com ideias como: “*aquele ‘cara’ louco, esquizofrênico, negro, miserável, nordestino, falastrão, mas que produz uma arte de alta qualidade*”.

Colocações preconceituosas, ainda que *invisíveis*, alimentam a falsidade e a hipocrisia do fenômeno chamado “*espetacularização*” que tenta explicar a arte do “diletante”, que segura uma bandeira falsa da “deselitização” da Arte apenas para dizer que “não existe preconceito”.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a **afirmação** da aparência e a afirmação de toda vida

humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a **negação** visível da vida; como negação da vida que **se tornou visível**. (DEBORD 1997, p. 16)

Desmistificar e desconstruir inicialmente as coincidências entre Duchamp e Bispo que vem de uma simples justaposição entre *Roda de Bicicleta* e *Roda da Fortuna*, que vêm fomentando discussões e estudos mais superficiais, que têm contado, na maioria das vezes, com bases pré-concebidas a partir das analogias entre os dois artistas e não uma visão mais realista do que realmente os levou a produzir algo que realmente se destaca e gera divergências quanto a ser ou não ser Arte Conceitual e Contemporânea, Além de Espontânea.

Tendo como outro ponto de partida, observei na XXX Bienal de São Paulo que esta forma equivocada de conceituar a priori, para contextualizar a arte de artistas espontâneos usando-se conceitos ocidentais e paradigmáticos de arte, continua sendo prática contínua nas escolas (sobretudo as públicas) e em alguns setores educativos como “porta de entrada” ao entendimento de suas obras.

Isso também gera outros pontos de divergência muito ligados à institucionalização ou adequação de um conceito pré-estabelecido em outra ocasião em que houve a negação ao sistema de arte na Europa e sua continuação nos EEUU. A ruptura com a arte “mais acadêmica” pelo Dadaísmo e o *ready made* difere do pensamento da Pop Art e difere da Arte Espontânea popular e popularesca. Respectivamente, uso da matéria, o tema da narrativa e como os materiais são usados também diferem.

A ideia de Duchamp encontra-se mais próxima à ideia de Andy Warhol, mas se distancia das ideias de Bispo e Adéagbo.

3

4

Figura 3: “Roda de Bicicleta” Marcel Duchamp (1910). Argan, G.C. “Arte Moderna” p. 357.

Figura 4: “Roda da Fortuna” Arthur Bispo do Rosário (s.d.) 640X480 mm, <http://www.itaucultural.org.br>. Acessada em 20/06/2009

Mais do que uma aproximação razoável, percebe-se nesse provinciano jogo, um aflito gesto de compensação; e essas disparatadas comparações fazem parte do nosso dia-a-dia; haja vista para algumas longas elucubrações sobre arte e artistas, em cadernos especiais de jornais e revistas, e em certas monografias e teses universitárias.

Por outro lado, há alguns anos tenho reparado que quando algum crítico, historiador, ou "curador", vem falar de Arthur Bispo do Rosário, em passant, como quem não quer nada, inclui sempre de viés, e sem se comprometer, alguma alusão à obra de Marcel Duchamp, mas nunca afirma ou nega coisa alguma.

É claro que a simples justaposição das fotografias da Roda da Fortuna, de Bispo do Rosário, e da Roda de Bicicleta, de Marcel Duchamp, não autoriza ninguém a teorizar sobre semelhanças, nem sobre coincidências significativas, ou arquétipos, ou inconsciente coletivo.

Mas, talvez nas enormes distâncias entre esses dois artistas é que repouse uma esquisita proximidade que vai provocar, naqueles eruditos, o susto, e disparar o paralisante pudor acadêmico. (BRAGA 2001, p. 02)

Essas analogias podem endossar a questão que transforma a “arte” de Bispo (p.ex.) em espetáculo levando o fruidor “inexperiente” ou “meio experiente” a crer que Duchamp influenciou ou inspirou *diretamente ou definitivamente* a Bispo, de uma maneira superficial, na qual o que importa (ou acaba por importar) é a *falsa verossimilhança*, acentuada principalmente nas *Rodas de Bicicleta e da Fortuna* respectivamente.

Justapor obras de arte para explicar ou demonstrar qualquer coisa que faça o fruidor acreditar numa “*verdade definitiva ou absoluta*” é uma prática não mais aceita, pois muitas vezes não vem de uma base científica mais aprofundada. Um exemplo bem claro

dessa prática é a comparação entre slides de pessoas com deformidades e imagens expressionistas, ou fauvistas. Um exemplo desta prática citada fora conduzida por um falso professor/doutor e historiador chamado Schulze Neuenburg, que levou o senso comum a ver tais artes como “*degeneradas*”. Trata-se de uma forma inicial de espetacularização que fomentava a propaganda nazista nos anos 1930 e é a demonstração clara em que a institucionalização de um pensamento estético sobre arte atingiu um caráter monstruoso que servia a um sistema intencionado em se perpetuar. Isso traz como consequência a visão fundamentada em bases pré-concebidas e/ou pré-estabelecidas, comuns no que se entende na arte produzida pelo *outro*¹⁸. Bispo é entendido como *outro*, a partir do momento em que ele é visto como um artista que joga com o acaso e que por alguma sorte atingiu um resultado brilhante geralmente assemelhado com a obra de alguém que faça parte do “circuito” ou do mercado. Nunca fora levada a sério a possibilidade conceitos que permeiam, principalmente, a cultura africana, em que a *força vital* transforma ou consagra os objetos do cotidiano para *seres-objetos*, transformando-os em testemunhos vivos da história de uma ou da vida.

A comparação de Marcel Duchamp a Bispo do Rosário torna-se inválida a partir da metodologia que cada um utiliza na interpretação ou na reinterpretação do objeto que compõe a obra. Apesar da proximidade visual, tomando-se como exemplo, *Roda de Bicicleta* e *Roda da Fortuna*, respectivamente, enquanto Duchamp se preocupava em criar um anti-sistema que visava decretar o *fim da arte* (DANTO. 2006), cujo foco era seu indício que já vinha sido discutido a partir destas atitudes de negação que reivindicavam mudanças na narrativa a partir do seu tema que se repetiu por milênios e já apresentava certo desgaste e nenhuma novidade na arte européia, Bispo do Rosário se preocupava em reproduzir, de forma plástica e gráfica, um objeto que se aproximasse de uma roleta de parque de diversões por ele visitado em certa parte de sua vida. Esta roda de bicicleta montada em uma tosca estrutura de madeiras de caixas de frutas e presa por

¹⁸ A visão ao *outro* é um (pré) conceito, que se tornou um vício da crítica ocidental, amplamente discutido por diversos autores estudiosos da arte africana (foco da presente dissertação), que se tornou, com o tempo, a visão *do* outro ou a visão crítica de quem foi rechaçado e que acabou reagindo contra o explorador/colonizador euro-ocidental, figura ligada veementemente à destruição e aos diversos massacres que remontam os interesses antigos voltados às guerras, como as púnicas do Cartago em que o objetivo principal era a aniquilação do ser e de seus saberes, como um genocídio étnico-cultural, que hoje denominamos faxina étnica. No caso de Bispo a visão ao *outro* está ligada ao elemento da sociedade que não é e não segue o *normalis*, como destacou o Prof. Dr. Jorge Anthonio e Silva (PUC-SP) em uma pequena palestra realizada em meados de dezembro de 1998, no estúdio do Prof. Dr. Paulo Machado (NACE – NUPAE, ECA/USP), por ocasião do lançamento de seu livro *Arthur Bispo do Rosário – Arte e Loucura*, na época pela FAPESP, em sua primeira edição.

arames é um símbolo pós-histórico do fragmento da narrativa de sua história *de* vida (conceito individual). Neste caso o objeto elevado à categoria de palavra se resume a testemunho do *pensamento do artista com base em uma lembrança*. Aparece uma diferença quanto ao conceito utilizado por Adéagbo em suas obras, em que os objetos são elevados além da categoria de palavra. Transformados para *seres-objetos* que se preocupam em representar o testemunho sempre *no momento* em que o artista os posicionou, além de representar sua origem e dialogar com outros objetos sobre suas culturas, etnias, sociedades, lugares e tudo o que represente a história *da* vida (conceito coletivo) agregando história *de* vida do artista a este mesmo conceito. Sem dúvida é algo mais do que objetos na visão de cada artista, mas com semelhanças apenas quanto ao seu desígnio original. Suas razões na escolha do material empregado também diferem ainda neste exemplo, pois Duchamp vê *a* roda de bicicleta como um item que comporá sua nova visão escultórica que romperá com conceitos de arte comuns no ocidente e Bispo vê *na* roda de bicicleta a possibilidade de *simbolizá-la* ou *assemelhá-la* a um objeto que fez parte de sua história de passagem pelo mundo. Em Bispo a mudança do nome e da função do objeto está intimamente ligada à sua resignificação e sua nova função ou desígnio (que se difere de desenho).

Por inferir e inserir essa “ressignificação” aos objetos do cotidiano que coletava, reutilizava e consagrava em sua arte, Bispo, em seu próprio mundo e em sua produção na solidão criou uma espécie de labirinto interpretada de diversas formas por vários estudiosos e adoradores de sua arte (ANTHONIO E SILVA. 1998, p. 09) ¹⁹.

Arte conceitual e as relações que se baseiam em analogias entre Duchamp e Bispo são pontos de partida para a discussão sobre o uso da denominação *ready made*, e seu emprego duvidoso na classificação da arte de Bispo e Adéagbo. Não devemos esquecer que este fenômeno ou acontecimento é uma *intenção de arte* totalmente ocidental que permeia a necessidade de arte a partir de um modelo hegemônico de arte. O mecanismo de insight de Duchamp também difere do de Bispo na medida em que um tem uma

¹⁹ A obra de Bispo, múltipla em procedimentos e materiais, não se permitiu dominar pela imediatez de conhecimento. Plena de estranhamentos, aos poucos foi determinando os próprios caminhos para ser compreendida e, finalmente, interpretada como processo criativo. Desde o início estava claro que não poderia ser analisada autonomamente, como as faturas artísticas resultantes do procedimento lógico da arte. A vida de Bispo, com uma história existencial feita de eventos dramáticos que o colocaram sistematicamente à parte do mundo pautado pela lógica, pulsava irremediavelmente em cada objeto. Por isso os períodos de transformações substantivas foram retomados em breve biografia, de forma a se proceder à leitura das séries expressivas tendo-o como motor e elemento singular projetado nesses objetos.

grande preocupação de cunho filosófico e acadêmico, que também permeia as obras de artistas como Andy Warhol e Nelson Leirner e que os tornam, para a crítica ocidental, fenômenos de mercado. O mecanismo de insight de Bispo tem base em seus saberes advindos da cultura popular em que o senso comum é levado ao extremo sendo ao mesmo tempo complexo e preciso como resposta que assume a forma de objeto de arte que como ser, tem a capacidade de dialogar e contar a história da vida de uma forma mais direta. Tanto Duchamp como Bispo e muitos outros se valem da linguagem do *objeto pronto* que já *é o que é* para a busca de um novo *vir a ser* em sua metamorfose para obra de arte. *Workshops, happenings* na forma de instalações, objetos, montagens sobre diferentes tipos de suporte, expressões tridimensionais, composições seriais e reprodutibilidade do reproduzível não devem exclusivamente suas próprias existências à teoria ocidental, iniciada por Duchamp em 1913, com “Roda de Bicicleta” e em 1917 com “*A Fonte*.”

O ponto em comum da visão desses artistas está no fato em que as coisas não passariam de simples sucata e plástico, não fariam, tampouco contariam histórias, que nos leva a uma análise epistemológica diferente sobre a produção do que representa a fase das obras de Arthur Bispo do Rosário, a representação visual conflitante, amalgamada, cheia de improvisos ou gambiarras, assim como o acúmulo excessivo e organizado, ao mesmo tempo em que vemos em seus objetos individuais ou que compõem instalações, a possibilidade de rompermos um paradigma crítico ocidental, que considera e rotulam como *ready made* suas obras para alimentar o *elogio e o espetáculo*. Tendo como base a cultura popular, a arte realmente popular e a ética de vida do “artista-arauto” que constrói sua autobiografia, possibilita estabelecer outras análises fenomenológicas e dos pensamentos implícitos nesta modalidade de arte que vem carregada de conceitos e recortes documentais do que foi (ou é) a (sua) vida.

Livre dos conceitos críticos ocidentais é possível ressaltar a importância que permeia o pertencimento da arte de Bispo ao museu Afro Brasil, sua aproximação estética e o estudo do crescimento da projeção da arte atual da República do Benin, que tem como foco a produção de Georges Adéagbo, em que busco os verdadeiros “por quês” dessa projeção.

No caso de Bispo, seu espaço expositivo na 30ª bienal de São Paulo releva claramente o pensamento de uma pessoa que inventaria em forma de um registro intenso a sua

própria vida, pois realmente pretendia mostrá-lo como uma espécie de “*diário de bordo*”. Certamente o seu próprio fazer se sobrepõe às suas adversidades que vem da falta de recursos materiais, que gera a busca e o uso mecânico e repetitivo de matérias e materiais descartados, muitas vezes de forma obsessiva e compulsiva e que gera dois fatores principais nesta pesquisa: a reinvenção do objeto, que deixa de ser o resto de uma sociedade consumista transformando-se em “objeto de arte” e o espetáculo que este *modus operandi* proporciona à tríade ver, perceber e contextualizar por um fruidor comum ou que, de certa forma, é iniciado ou acadêmico.

A priori torna-se necessário associar a arte de Bispo à necessidade da sua própria arte. É essa fusão que liga o plano, o projeto, a esquematização que conta a história deste e de muitos cotidianos, que muitas vezes ignoramos. Porém não podemos descartar o estudo epistemológico sobre a origem e a existência dos *ready mades* de Duchamp, arte conceitual na concepção paradigmática da crítica ocidental, que se considera *central*, sua ocupação pela arte que ela denomina *periférica* que o papel de *arte realmente pública* (JOLLY, 2004, p. 135-141) e *popular* (BARBER, 1986), que inicio com uma nova análise às obras de Bispo do Rosário e Georges Adéagbo.

Talvez seja necessário conhecer melhor alguns trechos da vida de Bispo além de sua condição patológica e social, bem como sua raça, cor e/ou credo religioso, como tem sido relatado, no sentido de sugerir análises à sua arte, de forma repetitiva. Sua arte é analisada por diversos vieses, proporcionando diversos trabalhos acadêmicos, entretanto aspectos ligados à sua produção de arte constituem uma das chaves deste trabalho.

O indivíduo pensativo pensante não se contenta em “viver por viver” precisa deixar seu registro, no sentido em que outros venham saber de sua existência. A necessidade primal do ser humano nem sempre foi (ou é) expressada visualmente. Parte-se do exemplo da Arte rupestre, que em certas ocasiões, deixa de existir e torna-se tradição oral e hereditária, que persiste em existir em diversas etnias, e quando não se expressa na forma de objetos, que insistimos em generalizar como e/ou os chamarmos de Arte.

O “resumo da ópera” de Bispo levou muito tempo para deixar de ser a criação da solidão para se tornar uma “arte de respeito”, uma “arte visível”. Ocorreu em seus últimos dias de vida e muitas de suas obras não puderam, por ele, ser vistas e expostas.

Bispo tinha um projeto expográfico ligado ao lugar que habitou por cerca de 50 anos, a colônia Juliano Moreira (antigo Hospital Psiquiátrico D. Pedro II), cuja cela era o espaço de significação de suas obras que lembrava muito um *gabinete de curiosidades* com sua infindável coleção de objetos, cujo acesso era restrito a quem respondesse corretamente sua pergunta: “*Qual a cor do meu semblante?*”.

Essa ordem caótica das coisas ou organização do seu próprio caos lhe rendeu denominações como a de “Senhor do Labirinto” (HIDALGO, 1996), que me chamou a atenção e levantou a questão de como são pensados os projetos expográficos de suas exposições atuais.

Nize da Silveira poderia ter desencadeado a transformação de simples mensagens cifradas em obras de Arte, então aquele “*Lavoro in Vitro*”²⁰ começou a ser considerada Arte, desvencilhando-se dos rótulos de artesanato ou arte espontânea, livre de empirismos acadêmicos. Afinal em uma sociedade ocidental cheia de artistas do *ready made*, desde Duchamp, Kurt Schwitters, até Warhol, Leirner e outros do gênero não poderia deixar que o “sacramento” de Bispo não alcançasse sua existência socialmente visível. Mesmo após sua morte muitos artistas iluminados pelo holofote da elite social ou não, que nascem e vivem, ao mesmo tempo em que o trabalho silencioso destes operadores - executores, também eugênicos, espera sua hora de existir socialmente “*em vida*” ou “*pós-morte*”.

Inegavelmente Bispo pode ter influenciado vários artistas da geração 80-90, sobretudo os mais novos. Duchamp perde a característica de ser o único influenciador da Arte Contemporânea. Poderia acontecer um hibridismo entre Pop Art e Arte Popular?

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem **total**. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade de sua vida individual, anseia uma “**plenitude**” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e

²⁰ “*Lavoro in Vitro*” é a relação de alteridade que venho experimentando desde meus primeiros contatos com as obras de Bispo no início da década de 1990 e que se estendeu às obras dos artistas do Benin e seu conceito de arqueologia do saber (FOUCAULT-1977) que funciona como o ensaio ou a experiência em um “laboratório” (lugar de elaboração, lab, atelier, taller, ufficina) o qual meu atelier também se configura como espaço de significação. Os artistas deste estudo experimentam a metamorfose do objeto comum em objeto de arte nos seus locais de ensaio que podem se ampliar, até mesmo sair de seu espaço de significação original e relatam sua experiência através do registro. *Lavoro in vitro* = experimento no tubo de ensaio.

mais justo. Um mundo que **tenha significação**. (FISCHER 1987, p. 16)

Ocorre aqui uma tentativa de explicação de um dos mecanismos do espetáculo social que as obras proporcionam. A primeira fase é (erroneamente e neste caso) a busca de analogias superficiais que acabam sendo insatisfatórias ou até desastrosas, pois são frutos de bases pré-concebidas sem fundamentos teóricos e científicos, não alcançando uma “plenitude”. Ao mesmo tempo esta afirmação de Ernst Fischer demonstra um dos vários pressupostos para a *necessidade da Arte*.

Porém a dissecação de *circunstâncias* que levaram as obras a existirem visualmente e socialmente poderia ser mais aceita.

Segundo Jorge Anthonio e Silva a produção de Bispo foi mais compulsiva no tempo que precedeu sua morte por inanição ao final dos anos 1980. Tal compulsão levou o artista a produzir um conjunto de obras, onde o trocadilho inerente ao trabalho *ready made* imperava. Os trabalhos foram premiados na bienal de Veneza em 1988. Tal situação poderia ocasionar a primeira demonstração de *espetacularização* levando Fernando Gabeira a entrevistá-lo no documentário “O Bispo”, no mesmo ano.

Propõe-se uma discussão sobre por que consideramos tais objetos como obras de arte, bem como a discussão sobre se eles são fruto de um imaginário consciente ou inconsciente dentro de uma abordagem científica onde a *mathése* e a lógica tem seriedade relevante ao artista e à Arte Contemporânea.

Esta discussão focaliza-se inicialmente nas obras que ABR compôs e não em aspectos patológicos que permearam sua vida. A licença poética de ABR é uma grande abertura no mundo da arte, bem como para quem a produz. A liberdade de produção não se encontra aliada ao academicismo embora leve tal arte (carregada de rótulos como *assemblage*, *ready made*, *arte do inconsciente*, *coleccionismo*, *composição serial*, *pop art* e até mesmo *arte conceitual*) a análises semióticas e, neste caso, a análise da forma de pensamento que a levou a existir (sua própria epistemologia).

Em verdade este trabalho visa buscar indícios desde a forma de pensamento que levou ABR a criar suas obras em questão até a sua fenomenologia do olhar, assim como o porquê delas despertarem tanto interesse dentro e fora do Brasil, como no caso de sua participação na XLVI Bienal de Veneza em 1995 e a inserção de suas obras na 30ª bienal de São Paulo.

Ocorre uma difícil tarefa de ressignificar tais objetos, dando-lhes o estatuto da arte e incorporá-los aos princípios criativos da arte contemporânea, bem como encontrar os alicerces sobre os quais a ação criadora se fundamentou e por isso a complexidade da trama foi ordenada em um esquema lógico de justaposições e sobreposições de procedimentos. (SILVA 1998, p. 132)

E esta tarefa é realmente difícil, pensada e executada de maneira não aleatória que se estende a todos aqueles que produzem uma arte com aquilo que não serve mais a uma sociedade de consumo. O objeto considerado lixo, velho, obsoleto e descartado recebe um novo status, graças a sua consagração ou sua transformação do *algo* para o *ser*, que respeita o conceito de *força vital* dinamizando e immortalizando a história *de* ou *da* vida como testemunho ou compêndio dela. Ou este ser-objeto faz parte de uma obra de arte, ou ele é a própria obra de arte, ponto de fusão importante que aproxima Bispo a Adéagbo e outros novos artistas de África.

Embora por muito tempo a questão do *ready made* tenha sido um início, um indício e uma insinuação ao entendimento da Arte Espontânea, esta pesquisa perdeu recentemente o caráter de ser apenas uma comparação “comum” partindo de analogias simples e superficiais entre as obras de (ou) Duchamp e Bispo. Além disso, ocorreu um fomento de extensão do pensamento sobre Bispo aos artistas do Benin, que ultimamente vêm surpreendendo a muitos com um modo de produção, ação e pensamento muito semelhante. Ocorre então certa coincidência na escolha dos temas e não uma influência absoluta de Duchamp, como se tem teorizado até então já que as necessidades dos dois diferem muito iniciando daquilo que o objeto é ou pode ser, pode ser ou vir a ser, pode ser, vir a ser e se tornar. *Ready made* é aquilo que já vem pronto e esta prontidão é questionável dentro de determinadas filosofias, sobretudo as das escolas européias. Artistas como Magritte e Duchamp rediscutem o nome e a função, posteriormente destituída do objeto pronto para ser deserdado de seu desígnio. Bispo insere o objeto como palavra ou símbolo significante e relevante de sua própria história. Não se trata de *ready made*, mas de objeto que tem e oferece algo mais do que ele é, como algo que recebeu um sopro de vida ou a ressurreição em nome da força vital que carrega.

Outros rótulos ligados ao ocidente se somam à necessidade de entendermos a arte de Bispo como *Assemblage* (ou *reunião*, como se traduz do francês) de objetos para a formação de um novo objeto ou conjunto desejado. Como cita Lévi-Strauss, “*esses objetos são resíduos e fragmentos dos acontecimentos... testemunhos fósseis da história*

de uma sociedade”. Esta qualificação ainda alimenta a aproximação razoável, de caráter “elogioso” e “espetaculista” não satisfazendo totalmente o estudo ao cerne do que motivou Bispo a criar um compêndio de sua própria vida.

O viés crítico do ocidente também se vale da idéia do “*assembleur*”, que reúne objetos, para fazer intencionalmente uma espécie de inventário em que a organização espacial é primordial para a demonstração do lugar de cada um, com posicionamento preciso, como em um jogo de xadrez. Isto pode ser visível na obra “Canecas”, onde o próprio ato de pendurar de forma precisa cada objeto reflete o cuidado em se demonstrar uma parte, um fragmento da experiência vivida pelo “artista”. Reflete a sua visão do que foi sua rotina ligada à organização e à disciplina experimentada e presenciada por Bispo enquanto militar-marinheiro e posteriormente como paciente de muito tempo da colônia Juliano Moreira. Revela uma poética ao contar uma história de vida, na qual ele data de maneira especial um dia, que não fora como outro qualquer, como uma “fotografia”, um “desenho” ou um texto de um diário pessoal onde o “registro” torna-se fundamental. E neste caso a mensagem do mensageiro ganha visualidade artística, antes mesmo de ser transformada em obra de arte passível de fruição.

O interesse por este objeto veio das suas características, nunca alteradas em várias exposições por que ele passou e o modo pelo qual Bispo consegue transformá-lo em elemento visual que chama atenção e o aproxima à arte.

Figura 5: Arthur Bispo do Rosario (Brasil) – “Canecas” – 1988 – Objeto escultórico de assemblagem em materiais diversos; 70 x 48 cm (aprox.), foto: Carlos Alonso, XXX Bial de São Paulo, Fundação Bial São Paulo – Brasil, 2012.

Esta “aproximação razoável” traz à tona novos debates interessantes que rediscutem o “*espetaculismo*” ou a “*espetacularização*” das artes populares espontâneas que não passa da especulação. A “*plasticidade explícita*”, vem da cultura não acadêmica de pessoas que realmente sabem muito daquilo que têm em suas mãos em algum momento usam para registrar a vida cotidiana, de uma forma considerada “*mais artística que a normal*”, mesmo pertencendo a uma camada da população que não tem acesso à academia, ao museu ou à galeria. Não se trata de um discurso sócio-político, mas de um estudo mais aprofundado sobre o que é considerado arte criada por um homem, que nunca se considerou um artista, mas alguém que teve uma preocupação voraz em “conceder” a si próprio e as pessoas “comuns” o direito a produzir Arte consciente e ao mesmo tempo inconscientemente. Igualmente importante temos outros homens que levam a sério a grande ideia em que o espaço da Arte não se remete somente a oráculos e lugares fechados e sim a lugares públicos, onde ela possa interagir com o povo e vice-versa.

Bispo do Rosário ignorava qualquer convenção ou paradigma usando sua necessidade em produzir e contar sua história a qualquer custo, com suas minúcias e gambiarras (improvisações e adaptações), valorizando matérias e materiais garimpados.

Sua busca de materiais não é uma “catação”, mas uma forma de adição e fusão de resíduos à importância de cada obra. Ocorre a “ressignificação” daquilo que parece simples aos olhos de quem esteja fora do olhar desses artistas. O objeto “sensível” ou a “coisa” adquire novos significados ou é o próprio signo. A metamorfose para Arte assim o (re) torna. Esta transformação também é garantida pelo conceito de desconstrução e reconstrução do objeto cotidiano, que tirado do seu contexto de quase invisibilidade ganha um novo contexto mais artístico. Assim o comum passa de objeto ao ícone carregado de significados e/ou ressignificado.

Este processo ou conceito chama a atenção para a estruturação das obras de Bispo do Rosário, inicialmente elaboradas como jogos de adivinhação em que se quisermos desvendá-los seremos obrigados a pensar.

Figura 6: Arthur Bispo do Rosário (Brasil) – “434 – Como é que devo fazer um muro no fundo de minha casa”; Objeto escultórico a partir de uma fôrma de madeira com inscrições em pirogravatura, preenchida com cimento e cacos de vidro., 40 x 16 cm. www.itaucultural.org.br – acessada em 20/06/2009.

“434 – *como é que eu vou fazer um muro nos fundos de minha casa*” está mais para um objeto de “*bricolage*” do que “*assemblage*”, justamente por realizar a *adição* de diferentes tipos de materiais advindos das sobras que a sociedade deixa. Sobras de madeiras de caixotes, argamassa e cacos de vidro compõem um simulacro em miniatura de um muro recém-construído (ou um fragmento de um muro visto todos os dias), dotado de um conhecido sistema de segurança ostensiva. Muros dotados de cacos de vidro são uma constante em nossa sociedade. O recorte de um *modus vivende* adquire um caráter e um conceito artístico no novo desígnio de um objeto comum transubstanciado de um lugar comum. Este recorte provém da visão de Bispo aos muros da instituição que o abrigava. Também é um registro. 434 são o numeral do imóvel em que funcionava a instituição onde ele encontrava-se confinado. Os cacos de vidro são as defensas contra a entrada de estranhos ou a fuga dos confinados “pacientes”. Não se sabe ao certo se ele usou de sarcasmo ou ironia, ou se realmente ele encarava isso com seriedade contestando uma situação que para ele poderia não ser nada bem-vinda. Para o fruidor abre várias possibilidades. Para Bispo tinha uma interpretação especial, espacial, individual e única. Nessa situação o título não se sobrepõe à obra, mas sim, de alguma forma, a completa. É a conjunção objeto-título e título-objeto, bem como o significado do significante.

Diferentemente de muitos artistas populares, mesmo tendo em comum a liberdade para criar, Bispo respeitava seu próprio plano pré-estabelecido utilizando o seu “estilo” tosco, objetivo e direto para mostrar a visão de seu confinamento *dentro e fora* da Colônia Juliano Moreira, sendo que por todo esse pensamento e labor *torna-se a mesma coisa*. A representação do corpo reflexivo no espaço, em termos cartesianos é única, mas talvez possa vir a ser um recorte daquilo que representa a “fantasia” inerente à sua eugenia criativa. Tais colocações nos remetem a refletir e questionar se o “artista” é anárquico ou livre e/ou até mesmo os dois. Não poderia ser anárquico, pois ele exerce um controle “burocrático” e sistemático sobre seus “modus vivendi e operandi”. Tais modos criam a necessidade e o compromisso dele passar a mensagem aos seus sucessores. Ele possui a obrigatoriedade da execução de uma tarefa, como um militar que executa uma missão ordenada (não devemos esquecer que ele foi militar da Marinha do Brasil). Ele usa indumentárias inspiradas em uniformes de gala militares de alta patente. Sendo assim não poderia ser anárquico como muitos poderiam afirmar de forma “preconceituosa” e superficial.

Aparentemente livre, Bispo possui cânones próprios. É possível ver algo em seus desenhos esquemáticos de embarcações. Vale-se do desenho sobre papel, muitos coloridos. A fase dos objetos vivos é a que finaliza seu conjunto. Não possui cânones acadêmicos, porém preocupa-se com detalhes, como faz um modelista de maquetes, mas sem a mesma precisão. Livre, pois não tem medo de errar e não se importa com isso. Sua mensagem histórica prevalece.

A “influência fictícia” não passa então de um conceito não científico, pois trata as analogias de maneira leviana a partir de bases pré-concebidas que levam a uma espetacularização da obra de arte sem levar em conta aspectos metodológicos inerentes de culturas não hegemônicas e seus “paradigmas” que permeiam as obras de arte e o pensamento dos artistas em questão.

A adição a partir da adoção – uma análise da arte contemporânea da República do Benin

Uma característica dos caminhos que busquei criar neste estudo foi o de percorrer aproximação entre os artistas aqui trabalhados com perspectiva crítica frente aos cânones marcados pelo pensamento redutivo, seja cultural, histórica ou esteticamente. O

que interessa é tornar cada vez mais presente os parâmetros e linhas de força ligadas a sua própria identidade pessoal, cultural e/ou social. Acredito que sua arte respira as narrativas de sua existência, sendo composta por um horizonte nutrido na relação entre o artista e o contexto onde vive, ainda que em diálogo e intercâmbios amplos; valorizo-os, portanto, par meio da história de ou da vida. Neste sentido, os objetos do cotidiano de “uns” contam a história do cotidiano e fazem parte do cotidiano dos “outros”, criando círculos críticos e de desmistificação de suposições estéticas com base no conceito ocidental

Desde os anos 1990 os países africanos vêm aparecendo cada vez mais no cenário de grandes eventos de arte, mas demorou muito para que o ocidente reconhecesse a arte contemporânea da África (no sentido de arte produzida em épocas próximas à década que me refiro) e o deslize da aproximação razoável com artistas europeus foi o primeiro pretexto para as questões do elogio e do espetáculo ou um pouco de paternalismo e muita condescendência²¹. (JOLLY, p. 136, 2004/2005)

O uso de matérias, materiais e objetos com características de origem européia e norte-americana inicia o debate e o discurso voltado à inversão de caminhos na relação com os países da África. Brinquedos, bonecos, personagens de HQ ou desenhos animados, bobonas, peças de automóveis ou suas carcaças, sucatas eletrônicas, utensílios que compõem o cotidiano são adicionados e fundidos a trabalhos manuais da cultura Africana, neste estudo, especificamente, os da cultura Beninense. Artistas locais têm impresso cada vez mais a marca de suas identidades e suas culturas em suas obras que também revelam e relevam a arqueologia de seus saberes, ligados ao cotidiano próprio, na história de e da vida ou o compêndio da ligação entre eles e seu contexto.

Adéagbo, Aston, Quénun, Zinkpé, Tchiff, Hazoumé, entre outros, são a força, a vez e a voz do Benin. Enxergam naquilo que consideramos lixo ou rebotalho da sociedade de consumo a possibilidade de uma narrativa poética, filosófica, histórica e crítica à sociedade globalizada pelo capitalismo a partir de sua etno(bio)grafia. Suas ações de “trompe l'oeil” (encher os olhos) promovem o interesse em suas artes, penetrando discretamente nos paradigmas ocidentais, ao mesmo tempo em que os desconstrói e os destitui em favor de uma “nova” epistemologia liberta mais ligada aos valores da

²¹ Acredita poder decifrar a ação de suas próprias influências, e quer ver só isso, quando na verdade, isso é inexistente nessa criação, enquanto domínio decifrável e separável. (BRUYERE, *Revue Noire*, nº23, p.88, 12/1988)

África. No caso de Adéagbo e os outros artistas que citei como exemplo, a arte africana é e continua fazendo história sem se preocupar com seus limites, enquanto o ocidente se preocupa com o “pós-fim da arte”.

O fato de se lidar com a própria história ligando-a ao ambiente ou contexto em que ela foi concebida gera a aproximação de pensamentos entre Bispo e Adéagbo, desde a escolha de materiais empregados a como estes objetos vivos revivem, histórias autobiográficas com base nas auto- arqueologias, ou na necessidade da constituição de registros ou inventários que assumem a forma de obras de arte. O caráter textual é resultado de tradições orais sob a forma de coisas que representam palavras, frases e/ou textos inteiros que assinalam o testemunho de acontecimentos em determinados tempos e espaços. Sem esse caráter os objetos não passariam de simples sucatas de diversos materiais.

A consciência científica, comum em todas as artes, nunca os abandonou graças aos seus processos de experimentação da experiência que vêm a partir da criação de formas ou fórmulas que se adaptam às suas distintas narrativas. É por isso que neste estudo adotei o neologismo “conscientífico” e a idéia de laboratório que traz a diferença importante entre Bispo (que trabalhava *indoor*) e Adéagbo (que trabalha *outdoor*).²²

A situação e a experiência também compõem a história do Benin e (ou em) sua relação com o mundo. Os objetos “mortos” ou consumidos ainda possuem vida ou “força vital”, podendo dialogar com o modo de produção dessas artes realmente populares e públicas. Neste processo de pós-adição ocorre a fusão a partir de sua desconstrução e adequação à narrativa histórica que explica a metamorfose ou a nova caracterização destes mesmos objetos como parte da poética desta nova obra de arte, inédita e sem iguais. Não se trata de algo que já se encontra pronto e feito, mas de algo que parece pronto e necessita de novos desígnios, que oferece mais do que ele era ou é. Neste caso ocorre outro tipo de adição, ou a soma de seus atributos com a historiologia de uma sociedade, bem visível no caso de Quénoum, por exemplo. Esses artistas do Benin têm e comum a ligação com o passado e o presente, enquanto heranças, levando muito a sério a continuidade da

²² Sem nos esquecermos que a produção de Bispo é solitária e dentro de seu confinamento na Colônia Juliano Moreira (SILVA, 1998) e a produção de Adéagbo, mais interativa, se iniciou nas ruas de Coutounou assim como a de outros artistas do Benin, como Zinkpé, Hazoumé e Aston que vêem estas mesmas ruas como verdadeiros espaços de arte verdadeiramente pública, ou seja, aquela que não está confinada aos museus e galerias. A rua representa uma parte das suas experimentações a partir da interação com o público que as vê (JOLLY, 2004/2005, p. 135/216).

história e levando a entender que contemporâneo é o contínuo do tempo e não vanguardas ligadas ao positivismo evolucionista.

Trata-se da expressão máxima de identidades, de significados e de tradições ligadas ao espaço que a proporcionou e que agora dialoga e discute com o ocidente suas verdadeiras origens e originalidades, mesmo usando ícones não pertencentes à sua cultura. Vemos o trânsito de ida e volta de símbolos da cultura questionável do ocidente que servem como parte da crítica social e política a ele após a impregnação da cultura africana que também serve como crítica ao sistema hegemônico do capitalismo. No caso do Benin, qualquer objeto exógeno originário da cultura cotidiana do ocidente, seja por conta do design ou por conta do que ele simboliza e representa é desconstruído, metamorfoseado e adaptado às características locais, gerando algo bem maior do que uma simples releitura, lembrando de forma crítica os processos de colonização imperialista e da imposição de algo que não pertence ao ethos beninense. É o caso das bobonas usadas por Hazoumê, as bonecas usadas por Quénun e atualmente a personagem do Mickey utilizada por diversos artistas.

Figura 7: Gérard Quénun (República do Benin) - Mulheres Fulan (Femmes Peul) - detalhe 2007; Objeto escultórico em madeira e cabeça de boneca em plástico 203 x 37 cm – foto Gerard Houghton – Exposição “Interior Voices” (Veux Interieur – Vozes Interiores) - October Gallery , Londres, R.U - 2009.

Figura 8: Rei a Cavalos com Séquito – Reino do Benin – Escultura em liga de bronze com cobre (latão), 48 x 39 cm – Século XVII – Nigéria. Fonte: catálogo da exposição “Arte da África”/ Diálogos e Reflexões – Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo - 2003

Figura 9: Mickey au Benin – Dominique Zinkpé (República do Benin); escultura em madeira com entalhes, cerca de 39 x 48 cm – 2014. Fonte: catálogo da exposição “Mickey au Benin” (Mickey au Benin), Gallerie Vallois – esculturas/Paris, de 09 de setembro a 4 de outubro de 2014, França; publicado em 11 de setembro de 2014, <http://www.vallois.com>.

Autor desconhecido
Planta de um Navio Negreiro
Publicado por Thomas Clarkson, em 1789.

Figura 10: planta de um navio negreiro – século XVIII; entalhe em madeira – dimensões não divulgadas; fonte: catálogo do Museu Afro Brasil/roteiros, São Paulo, 2014.

Figura 11: Romuald Hazoumé (República do Benin) – “La Bouche Du Roy” (“A Boca do Rei”), objeto escultórico e ocupação artística; dimensões não divulgadas – 2004; foto: Raymond Lafranchi; Imaginário – USP Jolly, André, p. 158/159 – 2004/2005.

O modo pelo qual e como os artistas beninenses utilizam os objetos já os distancia e os liberta de qualificações sob a forma de denominações, constatações e rótulos que o ocidente infere às artes populares produzidas em países “fora do centro”. Tal debate gera a idéia da arte conceitual pensada à margem da arte contemporânea, ou a arte periférica realmente pública que é impar, livre e independente, ao mesmo tempo, crítica. Ocorre a aproximação plausível ou aquela que realmente se aproxima de elementos culturais endógenos, nestes casos específicos, aqueles elementos do centro e do oeste africano, que compreende o Benin, a Nigéria, países do cinturão do Níger. Visível também é a relação de alteridade cultural e visual que os artistas do Benin empregam em suas obras e se expande na produção de outros artistas de fora. Assim a narrativa é visivelmente e visualmente construída como há milênios. Na plasticidade há a adição de materiais mais atuais como plástico, polímeros e outros elementos não orgânicos que trazem a idéia de fusão ou harmonização desses elementos. Ocorre a aproximação dos objetos e idéias com a tradição plástica e escultórica já existente.

Georges Adéagbo. A auto-arqueologia inversa

Georges Adeagbo nasceu em Coutonou (capital do Benin) no ano de 1942. Seus caminhos sempre levam a uma arqueologia pessoal e coletiva e provocam.

Após seguir seus estudos em Direito na França, Adeagbo retorna ao Benin em 1971. Seu trabalho tem como característica a realização de instalações nas quais ele utiliza seus próprios textos e objetos coletados da vida cotidiana. Participou da Bienal de Veneza em 1999 onde e quando auferiu o Primeiro Premio do Júri. (JOLLY 2005, p. 143)

Seu trabalho consiste na organização de pensamentos inventariados assim como os objetos utilizados numa mistura de assemblage com ready made. Essa organização se vê em percursos lineares, que interagem com o fruidor e criam certa interferência com o espaço arquitetônico (em suas instalações *indoor*) e com o meio externo, seja um jardim, um areal, uma calçada ou um caminho de transeuntes.

Seus pontos em comum com Bispo vêm da escolha dos materiais, da inserção de um pensamento poético a estas coisas, da questão do imprevisto na arte espontânea e do fato dele ser um “mensageiro” daquilo que ele vive e como vive. A diferença reside na consciência de que algumas de suas obras externas são efêmeras, um recurso muito usado na arte conceitual e na instalação de hoje e que constrói uma narrativa poética.

Trabalha numa espécie de “percurso iniciático”. Suas instalações agregam objetos do cotidiano, textos, poesias, desenhos e recortes de jornais carregados de informação e coisas que nos remetem ao seu modo de agir e de viver. É um verdadeiro “gabinete de curiosidades” resultado do garimpo de materiais inusitados. Objetos descartados pela sua obsolescência, mas que são reusados e reutilizados sob a ótica do “isto pode servir”. Para muitos e para a crítica ele é visto como uma espécie de historiador ou bibliotecário da vida cotidiana.

A mensagem tem como base forte a construção histórica e arqueológica daquilo que o cerca e daquilo que ele vive. Não é como o labirinto de Bispo, mas é uma linha reta com saída e chegada.

O “*i quot*” é mais importante do que o discurso em si. A apresentação efêmera é seguida de um silêncio.

Suas “vias” ou percursos iniciáticos são a expressão da necessidade da arte como meio de comunicação ou a necessidade humana de se comungar ou compartilhar a poética tornando o “comum invisível” em “comum visível”. O objeto de uma obra desgastada passa a fazer parte de outra em um realinhamento notável.

Adeagbo não dá importância a nada que torne sua obra um artigo mercadológico. Ocorre sim a captação de um pensamento certo e não repetitivo como um *insight* em cima do resultado de outro *insight*.

O artista autodidata não trabalha com o acaso lembrado anteriormente pela ideia de Luciana Hidalgo em seu ensaio sobre Levi Strauss, em que os resultados brilhantes parecem vir deste mesmo acaso. Adeagbo, ao contrário, possui um plano pré-estabelecido, o que releva a importância de sua obra *Assembleur e Ready Made* como uma visualidade material, com registro fotográfico ao longo desses anos.

Não há pessoas que de um modo particular recuse guardar coisas que de alguma maneira revelem-se significativas e permitam dar vida à parte de sua história, indagações, inquietações e experiências. Os objetos são um “grifo” ou “reforço” do fato recordado (gravado), mas nem sempre são necessários para constituir a memória, neste caso é mais associado a conceitos ligados à lembrança e seus consequentes mecanismos metodológicos.

Sua preocupação e visão não pode se reduzir a uma “*crítica à sociedade de consumo ocidental, que contamina a África com o capitalismo selvagem*”. Acredito que a preocupação de G. Adeagbo poderia estar ligada ao fato de que estes objetos geralmente vindos do ocidente e do oriente longínquo, se somam e se integram à sua própria história que se iniciou no Benin e ganhou outros mundos. O Benin é o cenário do início de algo que vai além do próprio artista. A história de vida é contada com suas artes, cuja forma principal desde os anos 1990 adquiriu forma de instalação. A preocupação em expor seu testemunho histórico é a arqueologia do saber herdado da vida em que cada objeto possui uma força vital, que o torna um dispositivo de um grande conjunto ou sua ocupação de espaços com a sua preocupação em se produzir uma arte realmente pública.

Ser autodidata não se associa à ideia de diletantismo ou aposta no acaso, mas a construção de uma longa história de vida que compreende seu ser, seu conhecimento

adquirido em seus estudos e formações, seu contato com os artistas mais jovens do Benim que freqüentaram e/ou não frequentaram a academia.

Sobre ser autodidata, Adeagbo explica: *“Artista? Isto não me diz nada! Eu não Aprendi em uma escola de arte, sou apenas um testemunho da história... Eu passeio como um filósofo que deve passear para ver e compreender aquilo que se passa na natureza e no mundo. Sempre”*²³ (MORREAUX – 2014 on line)

O interesse em se conhecer a obra deste testemunho da história em um âmbito geral veio do questionamento do uso de objetos do cotidiano em sua arte, mesmo que além do aspecto visual e material ela carregue consigo certas semelhanças com o pensamento de Bispo na questão do “mecanismo” de relevância e consagração do objeto, tornando-o mais importante do que ele realmente é, o transformando em algo que tem vida e que “fala” podendo contar a história além de ser testemunho dela. Tanto Bispo como Adéagbo possuem esta capacidade, mas isso não os torna totalmente iguais, pois não há influências e/ou relações de alteridade entre eles. Apenas semelhanças importantíssimas para suas obras se aproximarem.

Não é, portanto, equivalente à produção da solidão a como a de Bispo, mas uma produção coletivizada pela inclusão contínua de novos seres-objetos [objetos-deuses descritos por Marc Augé em que o ser no mundo e o ser - junto formata os elementos segundo as identidades de cada pessoa, operadores culturais de passagem entre linguagens (AUGÉ – 1988)], que para efeito de ressignificação constantemente fazem parte de outras experiências culturais igualmente novas as quais Adéagbo tem visitado. Ele pode fundi-las à sua cultura, desconstruindo a idéia de acúmulo aleatório em nome de resultados inesperados e brilhantes, ao mesmo tempo indo no sentido contrário a sustentação das críticas “especializadas”, que se baseiam no “elogio comparativo” e no “espetáculo” que vem a reboque²⁴ (ARANTES – 1981, p. 13). Adéagbo em sua

²³ “Artiste ? Ça ne me dit rien ! Je n'ai pas appris dans une école d'art, je suis seulement un témoin de l'Histoire... Je me promène comme un philosophe doit se promener pour voir et faire comprendre ce qui se passe dans la nature et dans le monde. “Toujours”. (Adéagbo Apud PEGOZZI, *online*) http://www.caacart.com/html/adeagbo_bio_french.html

²⁴ Entretanto, quando formulamos nossas teorias – para uso privado ou para serem divulgadas, tendemos a colocar juntas essas “coisas” que são, entre si, tão heterogêneas. Repudiamos qualificando de “ingênuo” ou de “mau gosto”, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolmente, “pitoresco” tudo aquilo que identificamos com povo (ARANTES -1981, p. 13). Esses “críticos” (em geral jornalistas que não digerem a informação corretamente) têm o costume de “elogiar” a obra do artista realmente popular a partir de uma simples comparação com um “grande mestre de arte”, geralmente um artista europeu que de alguma maneira revolucionou a arte (principalmente no ineditismo que alimenta o mercado de arte e acaba gerando certos modismos).

produção tem criado um trabalho vivo que se movimenta experimentando nele e no conjunto situações de concepção, nascimento, vida, morte e ressurgimento, aspectos importantes que o leva a ser história da vida.

Desta forma, é possível dizer que desde o começo de sua relação com a arte, no início da década de 1990 até hoje, Georges Adéagbo vem construindo, desconstruindo, reconstruindo sua arte que compreende uma metodologia historiológica própria, sempre ligada à memória testemunhal de acontecimentos (memorando ou *mnênese*) a partir de registros de seus “passeios” e reflexões de conceitos como:

- *Auto-Arqueologia ou arqueologia de saberes*²⁵, ou o fruto do conceito de Foucault que procede da noção de *dispositivo* (AGAMBEN -1978, p. 40) se relaciona com a arqueologia da sociedade em que Adéagbo vive, em que a utilização de objetos do cotidiano como *matéria* de sua arte, se reflete na escolha responsável destes mesmos objetos carregados de história bem como sua inserção nas obras, que sempre proporciona a construção da narrativa. A “*mnênese*” (memória) compõe e sustenta a temática de sua narrativa e sua narrativa em si a partir da consagração do objeto que ostenta função testemunhal simbólica do acontecimento, ao mesmo tempo em que também sustenta o campo conceitual de sua obra, criada a partir de uma “série literária” dividida em capítulos ou fascículos interdependentes, em que a efeméride harmonizada com a persistência da memória a constituiu, pelo propósito do próprio artista, uma importante característica de suas instalações.
- *Metodologia da Historiografia (entendida como etnografia e finalmente etnobiografia)* se torna conceito visual pelo qual cada objeto e/ou manuscrito torna-se importante para a narrativa sequencial para o todo, até mesmo para o título da obra. Para isto ocorrer desde a concepção à finalização da obra, um processo historiológico ou a *historiologia*, ou o estudo histórico ligado à origem na qual a contextualização de cada objeto se faz necessária para compor seu cerne e sua importância. Historiográfica de metodologia etnográfica é a forma visual que sustenta a obra, que se apresenta sob a forma de ocupação e/ou

²⁵ Confessando-se um tributário de Foucault, Agamben, entretanto, toma o termo *dispositivo* do pensamento do filósofo francês para ampliá-lo e elevá-lo à categoria fundamental para a compreensão do mecanismo político contemporâneo. Dispositivo passa a ser “qualquer coisa tenha que de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN – 1978, p. 40)

interferência de espaços públicos e cotidianos (*instalação*) na qual a *matéria-material*, é disposta em forma de caminhos ou percursos cuidadosamente planejados, desde o espaço de origem e seu entorno até a mudança do espaço em que o artista busca um novo diálogo entre a África e o ocidente.
(GONÇALVES/ROUCH- 2012)

Em meu entender o conceito de *etnobiografia* discutido por Marco Antonio Gonçalves, assim como *serialidade e continuidade* somam-se ou se fundem em minha própria leitura das obras de Georges Adéagbo.

Por um lado, a *etnobiografia*²⁶ – não é um simples neologismo, mas um conceito proposto por Gonçalves como “a possibilidade de ‘escrever uma vida’ ao se buscar inscrever uma representação sociológica modelar”, permite entrelaçar experiências individuais e percepções culturais. Torna-se neste estudo, um interessante referencial devido à compreensão favorecida pela noção dos “passeios” de Adéagbo e sua proposta em que a observação e a história podem se fundir criativamente como análise dos compêndios narrativos da vida por intermédio dos conteúdos gráficos de sua arte, na *adesão* singular que é, simultaneamente, expressão das marcas da sociedade (neste caso o termo inicialmente usado era *Etnografia*). Assim os artistas criam pertencimento e se produzem em sua arte. (Benjamin 1980). Este conceito é para mim uma das chaves para compreender da origem à *internacionalização* da arte de Adéagbo. Por outro lado, é interessante emprestar a noção de *serialidade/continuidade*, que se revela de forma bem diferente em Adéagbo, em contrapartida ao conceito de *composição serial* atribuído pela crítica do ocidente. Esta denominação de *serial* não se refere à repetição de elementos aliados à preocupação com a reprodutibilidade. No caso do artista do Benin a continuidade sugere a ideia de série onde **serial enquanto contínuo** pode ser aceito como conceito reforçado pela **persistência da memória**, reforçada pela aquisição de novos elementos, agora advindos de culturas além-beninenses que se agregam de forma criativa à sua obra sem retirar seu modo original de pensamento.

Esta *persistência da memória* logo trará de maneira involuntária, porém cônica a necessidade que Adeagbo teve em relação ao tratamento dado ao mundo das formas e sua história implícita, tanto em cada elemento como em seu conjunto gerando um interessante diálogo reflexivo em seus “passeios” filosóficos e históricos.

²⁶ GONÇALVES 2007: etnobiografia é um conceito vindo do artigo intitulado *Real Imaginado* em que ele contextualiza e dialoga com a ideia de Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch.

Para além de efeitos comparativos e tomando como exemplificação, na qual a metodologia para a historiologia da arte de Aby Warburg (1866 – 1929) poderia se adequar graças a seu processo de revalorização visual como o utilizado em seu famoso *Atlas Mnemosine*, um projeto bem conhecido de exposição de fotografias e reproduções de textos históricos a partir de 1924, que foi levado a cabo pelo seu assistente Fritz Saxl, que possui a forma mais antiga de ocupação do espaço sem a intenção de interferir, mas de harmonizar ou criar um novo conceito de biblioteca memorial. Este tipo de conceito estético inicialmente poderia possuir elementos ligados à *crise decisiva do artista, pós-produção, coleção, arquivo* (KERN 2012 p. 31), que vêm ao encontro do conceito de *instalação* utilizado e atribuído pela crítica do ocidente à obra em que ocorre esta interferência de espaços “públicos”.

Trazer Warburg para minha análise não significa recorrer a leitura especuladora, mas significa trabalhar em sintonia com a *arqueologia do saber* (FOUCAULT 1977 p. 40) e a *experiência do tempo* (AGAMBEM 1978) que, em meu ver, permitem marcar a importância da história e a historicidade, reunir conceitos que possam escapar à preocupação antiga de compartimentar e organizar o tempo. O “régarder” para qualquer pessoa que construa historiografias, historiologias, etnografias e etnobiografias já não se traduz como o ato mecânico de “enxergar”²⁷, mas o ato de “resguardar” (rexgardia = “guardar o que pertence a” ou “guardar dentro de”²⁸)

Esta “rexgardia” é o processo que também tomo de empréstimo no sentido da necessidade de se contar a história através daquilo que foi e continua sendo guardado na memória e devolvido em forma de arte. O “projeto expográfico” chama a atenção pela disposição dos dispositivos²⁹ (AGAMBEN-1978) em que a posição estratégica dos objetos ou de cada um deles compõe uma rede interligada por acontecimentos e (con) sequencias resguardados, recordados ou resgatados.

A busca do entendimento dos mecanismos que permeiam o mundo das palavras e das coisas fez emergir este diálogo imaginário sobre o modo com que Adéagbo e Warburg lidaram com a história. Mas, apesar de haver semelhanças na expressão de suas

²⁷ Em referência ao “Corpo Reflexivo” e “O Olho e o Espírito”, textos selecionados de Merleau Ponty a partir de *Phénoménologie de La Perception* in *Os Pensadores* (CHAUI-1989)

²⁸ Em minhas leituras sobre “O Que é o Contemporâneo” repensado por Agambem, especialmente na segunda parte da trilogia cujo título é “O que é um Dispositivo” pude perceber uma grande importância da etimologia que Foucault sempre fazia para desconstruir a palavra e gerar um entendimento mais preciso ao seu pensamento que acabou conjuminando com a necessidade em se entender melhor esta arte mais atual em um contexto além desta obra de dissertação.

²⁹ [...] que tem função estratégica sendo a rede que se estabelece entre os elementos. (Foucault -1977)

necessidades e até mesmo no *lay out* de suas obras, as diferenças nas matérias e materiais tornam-se igualmente perceptíveis e relevantes no momento em que aquilo que Adéagbo emprega em suas obras é **testemunho histórico vivo** dos acontecimentos em Benim e no mundo. Portanto passado, presente e futuro, assim como a procedência dos objetos são adicionados e amalgamados, para trazer à tona, a filosofia e a história através da verdadeira *arte popular* de África (BARBER – 1986). Já Warburg utiliza fotografias (arte que ele apreciava e dominava) de livros que são reconfiguradas como **cópia do acontecimento histórico do passado em registros pós-históricos**, ou recortes da arte clássica européia até o renascimento. Assim organizados de forma sequencial e até compartimentada em fichários³⁰, geraram uma metodologia da história da arte e, por conseguinte, seu famoso *Atlas Mnemosine*.

Outras diferenças vêm à tona quando se atenta para as ocupações artísticas que Adéagbo fez na década de 1990. Elas apresentavam-se realmente efêmeras, enquanto que as “instalações” (“facilities”) de uma “cosmologia imortalizada” de Warburg ainda existem em sua biblioteca “*urbis et orbis*” reconfigurada como museu em Londres. O que me chamou a atenção para realizar este paralelo entre Adéagbo e Warburg não foi semelhança proporcionada por uma visão superficial. Foi a análise que Daniela Kern que trouxe em outro paralelo em mente quando a autora tematiza a gambiarra (improvisação que vem da cultura popular) e considera sua relação com os conceitos ocidentais de arte, entre eles o de Warburg.

A crise decisiva do artista não é um empecilho ao trabalho de arte, mas uma oportunidade de se repensar o rumo da obra, como ela pode estar disposta e exposta. Esta crise também funciona como retro-alimentação, que faz a harmonização e a combinação entre o que é lembrança do passado e o que persiste ou persistirá em existir. “Como é que Devo Construir um Muro nos Fundos de Minha Casa?” (BISPO DO ROSÁRIO – 1988), no caso de Adéagbo surgem questões ligadas ao que escolher, ao quê e como combinar, como dispor, como expor. Por isso ele mesmo decide sua expografia e executa seu trabalho com pouca ajuda de técnicos. A crise é o momento de pensar, mesmo que o artista se distancie da obra para trazer-lhe uma nova dinâmica ou uma reanimação, como Warburg descreveu.

A necessidade de tratar com o mundo das formas correspondentes a valores expressivos pré-definidos – os proceda do passado ou do presente – significa para todo artista que

³⁰ Um destes fichários aparece no início do documentário “As Estátuas não Morrem”. Isto também colaborou para a construção do paralelo entre Warburg e Adéagbo.

queira fazer valer sua particularidade a *crise decisiva*. A consciência de que este processo teve uma significação de uma magnitude inusitada, e até agora vista por alto, para a formação do renascimento europeu conduziu ao presente ensaio de *Mnemosine*, que em sua base material de imagens não pretende ser mais do que um inventário demonstrável dessas formas pré- existentes, que exigiam do artista, ou o distanciamento ou reanimação dessa massa de impressões duplamente agrupadas.³¹

Georges Adéagbo
From the exhibition *La naissance de Stockholm...!*/The Birth of Stockholm...!,
Moderna Museet 2014
© Georges Adéagbo. Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet

12

13

Figura 12: Georges Adeagbo – da exposição *LA NAISSANCE DE STOCOLM (O Nascimento de Estocolmo)*- 2014; *Ocupação Artística de Espaço Público (instalação)*. Estocolmo, Suécia –fonte:Moderna Musset

³¹ WARBURG, Aby, *Mnemosine: Introduction In _____Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p.4.

Figura 13: Aby Warburg – ATLAS MNEMOSINE – 1924; Metodologia bibliográfica para a organização de uma biblioteca voltada a historiologia da arte. Londres, Inglaterra

As ocupações e/ou interferências de espaços com arte sempre exigem dinamizações pensadas de forma quase intermitente pelos artistas. Em meus experimentos e relações de alteridade também pude perceber esta “crise” em que o projeto original recebe a “reanimação” demonstrada no texto de Warburg. A preocupação com a dinâmica da obra também me chamou a atenção neste paralelo, pois acredito que este ato é comum na arte de todo o mundo.

A justaposição proposta por mim dos trabalhos de Adéagbo e Warburg para fins de análise através de aproximações também é parte do paralelo, mesmo que seus processos cosmológicos (práticas em comum) tenham diferenças no modo que cada um produziu e concebeu sua materialidade. Em meu ver este texto de Warburg é um ponto de fusão a partir de sua análise às coisas que compõem a obra, mas devemos lembrar que Warburg não era um artista, mas um historiador e epistemólogo que conta a história da arte e Adéagbo, que não se considera um artista, é um “historiador” da vida e do contexto em que ele se encontra. Ambos dão sentido aos objetos, que são dispositivos, matérias e materiais que compõem suas obras.

Adéagbo tem trazido diversos elementos novos obtidos em suas andanças pela Europa que somados aos do *etos* da arte beninense, geram uma nova dinâmica ao seu projeto original. Inclui nesse processo a fusão desses mesmos elementos ao conceito, à metodologia, à narrativa e ao devir de sua arte, que agora é construída fora de seu espaço de significação original. Adéagbo tampouco a perde, pois, sua coerência interna (construída pelo conceito) é força de seu trabalho que se movimenta pelo mundo.

Cada objeto é um dispositivo dinâmico que faz parte de outro dispositivo ainda maior que abrange a arqueologia de diversos saberes reunidos em um único esquema ou desenho das obras de Adéagbo³². Assim essa movimentação será uma espécie de força motriz que vem levando sua arte a diversos lugares do mundo e despertando questionamentos ligados ao crivo que o ocidente utiliza para consagrar sua arte ao mesmo tempo em que a negação deste crivo em nome da etno(bio)grafia reivindicada

³² Lembrar de dispositivo é lembrar de Foucault em suas indagações sobre o que ele é e as reflexões de Agambem que reiteram e respondem “O que é um Dispositivo?”

pela verdadeira *arte popular*³³ (BARBER 1986) é a resposta dada pela África (neste caso o Benin) aos que ousem inferir ilações ou denominações sem estudar a fundo suas noções estéticas específicas.

Dentre as diversas qualidades que o conceito de *inversão de espaços* podem nos proporcionar temos a idéia de que a “voz” da África começou a ser ouvida. Então o espaço estrangeiro do ocidente que ainda a trata como exótica passa a ser “ocupado” com a história que ele negou ao longo de milênios de maneira sutil e pacífica.

Este capítulo do trabalho de dissertação terá como ponto central a produção de Georges Adeagbo (nascido em 1942, na cidade de Cotonou, República do Benin)³⁴, a partir de uma abordagem que inicia por *Inverted Space* (Espaço Invertido) – sua mais recente instalação exposta na cidade alemã de Hamburgo em junho de 2015, para retroceder temporalmente até sua primeira manifestação artística, classificada como “*ready made*”, “*assemblage*”, ou “*arte conceitual*”.

Sua “inversão de espaço” (partindo do título “*Espaço Invertido*”) indica que a metodologia do artista vem sendo contemplada com importantes mudanças de formas pela adição de elementos testemunhais pertencentes a culturas, cujo espaço identitário é o ocidental e a fusão aos seres-objetos africanos. A transubstanciação é um dos fenômenos mais profundos em sua arte, que carrega a marca de um processo para muito além da arqueologia pessoal e de uma única sociedade. Portanto este processo já traz a idéia de inversão em sua narrativa filosófica, ética, poética, social e política.

A “inversão de espaços” é o mais recente trabalho de Adéagbo em que ele experimenta novamente a capacidade de movimentação e de testemunho da vida. Desde seus primeiros *percursos*, vida, que sob o pensamento africano é entendida como *força*

³³ Mas as artes populares são também muito mais do que meras constelações de relações sociais, políticas e econômicas – elas são atos expressivos. A sua característica mais importante é o seu poder de comunicação. Este poder é comprovado eloquentemente pela frequência com que são reprimidas. (BARBER – 1986 P.02)

³⁴ **Adéagbo Georges** (nascido em 1942) é muito conhecido por seu trabalho com objetos encontrados e incorporados às suas obras.

Nascido em Cotonou, Adéagbo estudou Direito em Abidjan antes de se mudar para a França para continuar seus estudos. Ele voltou para Benin em 1971 sobre o filho pai de morte, e começou a criar instalações e ambientes em isolamento da família e da sociedade. No início da década de 1990 ele havia começado reconhecimento recevoir, culminando com o recebimento do Prêmio de Honra na Bienal de Veneza em 1999. Adéagbo reúne o material para a sua arte onde quer que ele vá. (Stockholm Exhibitions – 2014)

*vital*³⁵ (MELO E SILVA e CALAÇA – 2006 p. 12) e está em **tudo**, desde uma partícula subatômica, um grão de areia ou o planeta inteiro, que sem dúvida também é um “ser vivo” em grande escala.

O conceito de força vital, sustentado pela idéia de *ser-objeto*, que compõe o *ser-obra* é mais uma das chaves que pode nos ajudar a entender este conjunto escultórico, que se diferencia das suas ocupações realizadas anteriormente. É permeadora do pensamento do lugar que ele nasceu e dele mesmo. Acredito que Adéagbo tenha incorporado este conceito às suas obras dando-lhes concepção, nascimento, vida, morte e renascimento (ou ressurreição). Suas obras são “um ser vivo diplomático” que se movimenta e absorve tudo o que ele soma à sua cultura original tornando-se um ser “conscientífico”. Este ser não abomina o objeto do ocidente, mas o adiciona e o funde aos objetos africanos sem o compromisso da crítica radical e ferrenha a este mesmo ocidente e seus malefícios proporcionados pelo consumismo e o capitalismo, por isso ele sempre disse que seu trabalho não se foca em críticas à sociedade em suas entrevistas com André Jolly para a Revue Noire.

A inversão de espaços é um nome justo a uma obra que possui grande quantidade e variedade de conceitos que poderíamos atribuir a um ser, como transubstanciação que está muito ligada à metamorfose, síntese que não representa o fim, mas a premissa para um novo começo, a troca de culturas que gera diálogo(s), aprendizados, o *regard* no sentido de resguardar aquilo que foi percebido. Poderíamos imaginar que aquela grande caixa de vidro seja o crânio deste “ser-arte” e o cubo interno seja seu cérebro repleto de informações e memórias no qual os recortes de uma vida inteira estão dispostos e expostos.

Sua configuração de objeto escultórico é a grande diferença que pressupõe uma ideia maior de durabilidade. A interação do e com o público é mais o de observação frutiva passiva, já que este objeto não é penetrável ou possível de se percorrer como nas

³⁵ Contudo trata-se de outra concepção de mundo de explicação do ser-no-mundo. A realidade é estruturada a partir da noção de força vital, de uma força-ser, que permeia a natureza. Como hoje afirma a física quântica, a energia está em tudo e em todos (o axé, como denominam os Ioruba, ou *ntu*, como dizem os Bantu) e o ser humano, nessa concepção de mundo, se situa como centro desse universo, pois é capaz de manipular a força vital, de transmiti-la, de coagulá-la, de ampliá-la. Mundo vegetal, mundo animal, mundo orgânico ou inorgânico interagem, se complementam, todos fonte e receptáculo da energia cósmica; homem e natureza numa unidade, com equilíbrio, desequilíbrio, a instabilidade e a permanência estão em constante interação; o ser humano tem competência para manipular, ajustar tais forças em conflito. Tudo em constante transformação, entrelaçando grupos sociais natureza, habitat, vivos e mortos, o existente e o pré-existente (MELO E SILVA e CALAÇA – 2006, p.12).

instalações que a antecederam, contudo, o elemento cúbico já se fazia presente no “Nascimento de Estocolmo”. A “inversão de espaços” é perceptível a partir da relação entre a abertura de suas primeiras obras e o fechamento da recente. Em uma situação análoga, seria como se uma planta voltasse a ser uma semente. Talvez daí a obra pareça sugerir uma retrospectiva ou um ciclo de vida invertido.

Manifestar artisticamente essa “inversão” demonstra um grande domínio cômico sobre a poética e a filosofia que sempre permeiam a obra de Adéagbo e nunca abandona seus projetos mentais, seu trabalho que emprega suas múltiplas habilidades e conhecimentos (não é por acaso que ele seja o próprio tutor de sua obra). O que se vê é a materialização de um pensamento elaborado herdado de tradições, que adicionadas e fundidas às diversas partes textuais, hora por ele redigidas, hora vindas de textos prontos relevantes à obra em forma de recortes, mais objetos de sua cultura amalgamados aos novos outros referentes à outra cultura (no caso a euro-ocidental), por ele visitadas compõem a historicidade constante no seu “domínio de espaços”.

INVERTED SPACE

HAMBURGO, 30 de maio de 2015

Altonoer Balkon

Em virtude desse domínio a *visão ao outro* deixa de existir e o artista encontra total liberdade para manifestar a inversão do espaço. Esse “outro” agora tem uma visão própria, diferente daquele que se auto-intitula primeiro ou pioneiro. “Um e outro” tornam-se ser-arte, único, que propõe a liberdade de ir e vir. Na obra, Adéagbo propõe a perspectiva de uma retrospectiva em que o invólucro vítreo contém uma mescla de elementos da cultura africana e da cultura europeia. Ainda assim não se desvencilha a originalidade do trabalho graças à sua visão única, que apresenta um conceito ímpar de tempo e tem reivindicado novos espaços soterrando os vícios curatoriais do século XX, e mantendo a *auto-constituição*, tanto do sujeito como de sua própria arte.

Isto ocorrerá com frequência na sua arte e na dos seus conterrâneos de África. Levando às análises mais profundas aos motivos pelos quais o “elogio”, que tem como consequência a “espetacularização” proposta pela crítica engessada ocidental, não encontra adequação à ideia de historicidade ligada à força-vital, constituída em obras em forma de ocupação cultural etnobiográfica e/ou etnográfica de novos espaços

públicos (não sob conceitos como *instalação*, *Arte Conceitual e Contemporânea*, como citado em *ensaios e reflexões*: “*Arte Conceitual Pensada à Margem da Arte Contemporânea*” presente nesta dissertação).

Inverted Space é a representação mais clara da memória de Adéagbo. Mas há muitas outras possibilidades de análises ligadas à sua *etnobiografia*, sua metodologia e dos seus conceitos, e outros elementos que caracterizam esta e outras obras. *Inverted Space* sugeriu para mim uma chave de leitura do conjunto das suas obras. Elas apresentam certa unidade conceitual resultante de uma incessante pesquisa do artista ligada ao seu *ethos* e sua relação com outras culturas. Assim sob a forma de diversos *diálogos* ligados a uma grande colagem que compreende eventos e individualidades nos quais história, filosofia e religião constituíram sua narrativa reflexiva, recorrente desde suas primeiras obras.

O invólucro de vidro utilizado pelo artista oferece diversas interpretações ou sugestões ligadas à escolha consciente do material. Não se trata do invólucro em forma de paralelepípedo, mas das propriedades do vidro que o compõe a partir de um olhar técnico e filosófico que nos sugerem um *Corpo Reflexivo* por exemplo. (PONTY, M. 1980 p.?). Adeagbo não deixa espaço para ilações superficiais sobre conjunto de suas obras. Em seu interior há um cubo branco composto de diversos objetos que vão de grandes gravuras e estatuárias em madeira e objetos referentes à sua vida e à cultura beninense (ocupando as faces retangulares do paralelepípedo branco) até *long plays*, imagens, desenhos, fotografias, cartões postais, escritos e outras coisas ligadas ao seu percurso entre a África e o ocidente (nas faces quadradas do paralelepípedo) tornam evidente o diálogo sul-norte (sud-nord) proposto pela entidade “Kulturform”.

Georges Adéagbo, *Inverted Space*, 2015. Mixed media, 226 x 280 x 210 cm. Photo: Paula Markert.

14

Figura 14: *Inverted Space* -2015. Objeto multimídia - Hamburgo, Alemanha

Esteticamente e visualmente, se trata de um objeto escultórico de mídia mista, exposto externamente como suas primeiras obras. Bem diferente de suas obras iniciais que tinham forma de percursos ou caminhos, entretanto, não se desvencilha da narrativa e do conceito iniciais propostos pelo autor. A adição e a fusão de elementos garantem esta qualidade à obra, na qual o compêndio da vida se reflete. Além disto, como sua obra é um grande “ser vivo”, em parte por causa de sua dinâmica e graças à valorização da *força vital* de cada elemento que funciona como *dispositivo memorial*, bem como o conjunto que nos traz a ideia de *cabeça* (*ori na filosofia Iorubá*³⁶), em que o vidro é o crânio e o cubo interior é o cérebro que retém as imagens das coisas e o que elas representam. Este *Ori* é a origem ou de onde veio esta memória que compõe a ideia de *corpo reflexivo* (herança de “*O Olho e o Espírito*”) dos ensaios de Merleau Ponty sobre Filosofia e Percepção (CHAUI – 1988 p.47-73)³⁷.

³⁶ O Daomé (nome antigo do Benin) também teve a cultura Yoruba e foi uma grande matriz da africanidade para o Brasil. O étimo Ori se refere ou é traduzido como “cabeça”, assim “origem” (ORI do Yorubá + GENES, do grego = “começo”) nos remete ao nascimento por parto natural, no qual a cabeça vem antes do corpo.

³⁷ *Phénoménologie de La Perception* (Fenomenologia da Percepção) – *O Olho e o Espírito* em que Ponty descreve os diversos mecanismos fenomenológicos relacionados ao corpo e percepção sensorial que somados resultam em diversas ab-reações. Uma delas é a estética que permeia a obra de arte.

LA NAISSANCE de STOCOLM

ESTOCOLMO, 28 de junho de 2014

Exposição individual

Esta idéia de (re) nascimento a partir do diálogo proposto pela justaposição de seres-objetos da trajetória de Adéagbo em suas incursões e expedições, que o inspiraram a contar a história testemunhal de uma cultura não africana, mas não o impediram de utilizar sua própria metodologia nesta abordagem, em que os seres-objetos suecos se encontram e se harmonizam com os seres-objetos beninenses, nos proporcionando a experimentação de se trazer um novo ponto de vista à história cultural e a arqueologia do saber na capital da Suécia.

Os conceitos que permeiam arte de Adeagbo ganharam o mundo, pois vêm se manifestando desde o Benin até diversos países africanos, europeus e, mais de uma vez aqui no Brasil com suas exposições³⁸. Esta habilidade em absorver diversas culturas é por ele manifestada a partir da “consagração”³⁹ inferida aos objetos ou matérias que compõem suas obras e, diferentemente do que conhecemos sobre globalização, elas encontraram no mundo o (novo) espaço de significação.

De forma sutil e inteligente a crítica aos paradigmas ocidentais de arte deu lugar à *fusão conceitual* ou o diálogo harmônico entre os objetos pré-existentes e de um novo espaço que compõem esta obra, que o leva a *ressignificar* sua *conceitualidade*, sem perder o cerne de sua arte, que o torna único na maneira de pensar, que permite sua qualificação como a de um grande visionário, que todo criador livre e/ou espontâneo é, principalmente quando traz consigo saberes herdados de sua cultura e sociedade aliados à bagagem intelectual ou arqueologia de saberes demonstrada claramente em todo conjunto de suas obras.

³⁸ Exposições individuais e coletivas: Brasil: 1994-1999 - L'Arqueologie, in La route de de l'arte sur "la route des esclaves" – **Centro Cultural Sesc Pompéia – São Paulo** - na América central no Museo de Arte Moderna de Santo Domingo (República Dominicana) e Centre Culturel De Fond Saint Jacques, Sainte Marie (Martinica) ; 1998 – **Roteiros, Roteiros, Roteiros...** – **XXIV Bienal de São Paulo**; no continente europeu: 2001 – Ein Raum ist eine Welt ("Um Rumor Para o Mundo"), Kunsthalle, Zurique, Suíça; 1999 – 2000 – "Kunst Welten im Dialogue" (Arte Mundial em Diálogo), Colônia; "Les École philosophiques" ("Escolas Filosóficas") – 7ª bienal de pequenas esculturas, Stuttgart, Alemanha; 1998 – "Veilleurs du Monde" ("Valores do Mundo") – National Museum for African and Oceanian Art. Paris – França; 2000- "Partaged Exotismes" (Exotismos Parteados) – 5ª Bienal de Lyon, França; 1995- "Big City"- Serpentine Gallery – Londres, Reino Unido; no continente africano: 1995 – "Dialogues de La Paix", cinquentenário da ONU "L'Arqueologie" Centro Cultural Francês, Cotonou, Benin, "African Artists and Aids" – Bienal de Dakar, Senegal; "Alternating Currents" II Johannesburg Biennial, África do Sul; 2000 – "Disaster of the War", PS1 (MOMA) Nova Iorque, EEUU. Entre outras como Documenta de Kassel em 2003 e Biennale di Venezia em 2008.

³⁹ Lembrar dos "seres-objeto" que Marc Augé se refere.

Este testemunho se manifesta no tratamento dado à poética que compõe o “ser-obra” a partir de frases em que Adéagbo questiona a arte enquanto ensinamento com base em seu “ser”.

Figura 15 – *La Naissance de Estocolm (detalhe)* – projeção multimídia integrante da ocupação artística, julho de 2014, Moderna Museet, Estocolmo, Suécia.

“Arte não é um tipo de arte, nem nunca será arte, se ela não tiver ensinamento, e nunca dará ensinamentos na intensão de ensinar”... (ADÉAGBO – 2014). Esta afirmação diz respeito ao fato da não existência da escola de arte como um modelizador e intitucionalizador da arte, sobretudo no Benin, onde a maioria dos artistas é a força vital da arte. Ela se conecta a esta frase e a outras que dizem respeito às questões filosóficas, históricas e sociais que agora já saíram do país e ganharam o mundo no universo globalizado pela informação. O artista já não está só em sintonia com seu mundo interior, pois impregnado de informações seu trabalho reforça a relação com suas tradições. É livre e libertária de conceitos pré-estabelecidos. É o cerne da criatividade sem limites, sem fronteiras e sem medos, que compõem minhas relações de alteridade com o artista, se propagando no ensino da arte, o que ela é e o que ela significa.

Outro dado importante que pude entender está ligado às outras frases de reflexão do artista sobre o significado da arte que produz. Adeagbo ensaia sua obra desde a adoção de seus textos (alguns sob a forma de ensaios filosóficos) e de objetos, que, graças a sua força vital são posicionados e registrados anteriormente à exposição para que o artista crie sua própria expografia em forma de projeto mental e o remonte na ocasião ou *in loco e no tempo* como na ilustração a seguir.

Figura 16: Georges Adéagbo, *La naissance de Stocolm* (O Nascimento de Estocolmo) – detalhe. O artista encomendou, comprou e coletou diversos objetos. Estudo preparatório para a instalação no Moderna Museet de Estocolmo Suécia. Estudo realizado no atelier do artista em Cotonou, República da Benin, 23 de março de 2014. © Georges Adéagbo

No vídeo-documentário “*LA NAISANCE DE STOCOLM*” (O NASCIMENTO DE ESTOCOLMO) este modo de agir torna-se visível e demonstra as mudanças em suas obras de ocupação sob forma de ocupação de um espaço “público”. Já não se trata de simples caminhos a serem vistos “de fora”, mas da obra penetrável com recursos de projeção de seus textos poéticos, filosóficos e críticos das relações entre a África e a Europa que se tornam visíveis no modo de agir de Adéagbo.

O caráter de *ocupação* discursiva e poética fica demonstrado em um conjunto que não ocupa apenas o chão, como era no início, mas, igualmente as paredes do espaço. Assim o fruidor se encontra dentro da obra. Esta relação entre *interno e externo* pode ter alimentado a obra posterior intitulada *inverted space*, de junho de 2015.

Um aspecto muito interessante chama a atenção neste retrospecto e está voltado ao formato de seu trabalho (sim, no singular) que parece ser uma única grande amálgama em forma de *mnemese* ou *memorandum in labore*. O conceitual em arte que se apresenta como algo interminável que vem de um processo longo e difícil, porém necessário,

comum à arte conceitual de hoje. (Cristina Freire ou Agnaldo Farias – escolher txt mais adequado). A ideia de *obra inacabada* não se associa ao rótulo de *mal feito*. Certamente Adeagbo alimenta sua obra com acontecimentos de sua vida, com existencialismo ligado à filosofia ocidental e africana. Quanto mais estuda, mais produz, mais focada fica a obra, mais afiado fica o conceito e mais surpreendentes ficam suas obras.

O imaginário, sob essas circunstâncias, é o retro alimentador contínuo da poética (que absorve diversas características ou expressões que se tornam sinônimos a este pensamento. *Poiesis* – poética – pós-ética, ou ao grosso modo, pós-ser). Iminência poética (temática da XXX Bienal) poderia ser aplicada ao conceito de Adeagbo também, já que o imaginário dele e de qualquer artista de qualquer tempo é o que permeia o conceito e a existência da obra. A ideia de **diálogo** descarta o ato de ignorar sistematicamente ou totalmente os modismos da Arte Moderna e Contemporânea da Europa e dos EEUU trazendo possivelmente a ideia de “ida e volta” ou “trocas culturais” nas quais a relação de uso construtivo da matéria se sobrepõe à ideia do uso de um modelo pré-estabelecido, “estilo”, ou “técnica” (como no caso de *Mickeys au Benin* – Galerie Vallois, Paris 2013).

Figura 17: cartaz da exposição “Mickeys au Benin” (Mickeys do Benin); Galerie Vallois – Paris 09/setembro/2014

Poderia ocorrer a possibilidade de que toda obra de Adeagbo seja uma obra só, ou o compendio de uma vida inteira, nos levando à analogia mais simples ou até um diálogo com Bispo do Rosário no tocante à *constituição da narrativa* e não à *imitação e*

repetição da narrativa, visível na metodologia do estudo da História da Arte Européia (Vasari – 1506).

Em todas as obras de Adeagbo em forma de instalação, como conceito estético ligado à ocupação artística ou intervenções que causam interferências aos espaços comuns, que da mesma forma constitui uma forma de textualização ou de narrativa referentes ao espaço que ocupa. Inicialmente seu espaço de significação carregado de ícones, símbolos e signos referentes ao seu etos e sua memória se refletiu em suas obras efêmeras criadas, montadas e expostas *in loco*.

As instalações de Adeagbo são contínuas, seus espaços são diferentes, mas suas significações carregadas de registros, que se renovam a cada viagem, exposição e experiências assimiladas ao seu etos não mudam, pois apesar de algumas matérias e alguns materiais serem inerentes aos *novos outros espaços*, “*identitários*” destes, não ocorre em nenhum momento o prejuízo à sua *epistème* como cerne de seu pensamento construtivo sob seu olhar próprio, que em forma de narrativa é mantido enquanto conceito ou *fio condutor*, que nos leva a fruir sua arte de forma relativamente fácil, que certamente constitui um interesse importante ao artista, no tocante a outro diálogo entre suas obras e quem as aprecia.

Além destas características comuns à instalação artística (como construção da obra) ocorre outra que pode causar ou sugerir contradições no sentido efêmero presente em manifestação ou concepção semelhante, referida à ocupação ou interferência momentânea no espaço comum, cotidiano ou não. Nota-se, contudo que a efeméride se refere à obra física realizada em tempo e espaço singulares, não ao conceito ou pensamento que a levou a existir.

A obra é efêmera, mas o pensamento não, nos levando a entendê-lo como *conceito* e a obra como *conceitual*, já livre de ser apenas uma denominação superficial para fazer jus à *Arte Como Forma de Pensamento* (ARANHA 2006). Esta idéia nos permite entender o diálogo entre duas culturas distintas, onde seu conceito fomenta sua narrativa, nos trazendo à questão da *etnobiografia* como estudo das características da matéria e do material do conjunto das obras e a *metodologia historiográfica* que acrescem a obra que narra e é intitulada como “**O NASCIMENTO DE ESTOCOLMO**” a partir do olhar de Adeagbo.

Sua metodologia é o resultado de grandes pesquisas e experimentos inicialmente ligados à escolha consciente de materiais referentes à caracterização histórica, filosófica, política e religiosa do local onde instalará sua obra (OLOF, M.2014 P.?). Por isto não se trata de uma “catação” aleatória e até compulsiva, mas de um exercício cômico e científico simultaneamente ou “*conscientífico*”, que envolve agora escolhas bem mais direcionadas a partir do “garimpo” mais responsável. Desta forma descarta-se o acaso e valoriza-se o acaso, tornando-o mais célebre e visível.

Neste sentido, a preocupação com o *registro* também é marcante nas obras de Adeagbo, pois a leitura de suas obras sugere que elas diferem entre si e se renovam pelo modo de produção e pela forma de operação dos seus dispositivos enquanto seres-objetos. Nas primeiras manifestações realizadas no início da década de 1990 a “durabilidade” era bem menor e a persistência ao tempo só era possível por meio da fotografia ou da evocação da memória narrativa. Mesmo assim o cerne do objeto enquanto fundamentação ou cerne da arte de Adéagbo nunca mudou a intelectualidade de sua obra, ao mesmo tempo em que sua desconstrução era natural e intencional, fosse por meio de intempéries como ventos ou chuvas ou pela interferência humana, que ia do “pisar”, “invadir” ao “retirar” ou “acrescentar” algo.

A *efemeridade* convivia com a interferência, com a interatividade, também ligada à construção de sua obra e o fornecimento de matérias e materiais, que não só a constituiria, mas a tornaria conceitual lembrando o conceito de *etno (bio) grafia*, que neste momento não se referiria somente ao artista, mas à sociedade a qual vive. Atualmente suas obras possuem uma *durabilidade* bem maior, que vem demonstrando um quesito relacionado às sérias mudanças em suas obras amplificando seu discurso sem perder a essência do conceito inerente à sua obra, que se torna um compêndio de sua vida e contexto, na verdade um conjunto que se unificou como uma espécie de *Atlas Memorial* (No caso de *Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg, utiliza uma metodologia diferente que se preocupava com seus estudos voltados à historiologia da arte, sem ter a intenção de ser obra de arte, porém com caráter específico de *memorandum*).

RETROSPECTIVA: PASSADO E PRESENTE COMO CONTEMPORÂNEO.

É sempre necessário entendermos que o conceito de **contemporâneo** em África difere do conceito homônimo usado no ocidente, pois enquanto um é a cerne da eternidade de um acontecimento artístico, em que neste caso, a permanência da memória é o fio condutor da força vital da obra de arte, o outro é uma denominação concebida a partir do “esgotamento” dos pensares artísticos do ocidente ligados à “reiteração da morte da arte” entre os anos de 1950 e 1970, tendo o pop art como uma “remorte” da arte, promovida anteriormente pelo dadaísmo e suas correntes de mesma época que visavam romper com o “sistema de arte”.

Contemporâneo ocidental está ligado ao mercado de arte e aos modismos alimentados por “rupturas”, que alimentam esse mercado de compra e venda de objetos inanimados em que o nome do artista se tornou uma “griffe”, marca ou logo.

Entretanto, ocorre na obra contínua de Adéagbo relações de espaço e tempo que estão ligados à idéia do *sempre*, imortalizada pelo cotidiano, que passa a ser a nova versão da *tradição oral*, que construiu a escultura Fon e diversos objetos-seres. Não é a marca individualista do “artista griffe” do ocidente, mas de um artista que vive no e com o coletivo.

É importante lembrarmos que a arte do Benin é realmente pública e acessível, pois tem se manifestado cada vez mais, de maneira independente de corporações, patrocínios e afins. Em minha visão não se trata de um grande “oba-oba” cultural institucionalizado, mas da verdadeira arte, a qual todos têm acesso e interação. Em meus estudos pude perceber que o que catapultou a obra de Adeagbo e outros grandes artistas da África foi a grande necessidade de se valorizar a cultura de uma sociedade a partir dessa própria sociedade e seu *etos vivendi*. Para isso a *etnobiografia* vem encontrando seu espaço na forma da arte, a partir do enriquecimento de um conceito livre de “europeísmos” como pai-orientador de uma arte que vem perdendo sua hegemonia com base na crítica de arte de caráter egocêntrico mercadológico e excludente.

Assim não há espaço para qualquer leitura que se adéque ao conceito ocidental inferido às obras de Adeagbo. Ele reforçou o caráter do *ser-objeto* à sua arte, que nunca deixará de ser considerada conceitual⁴⁰, aliada à consciência do artista, independentemente da

⁴⁰ Lembrando a idéia mais plausível de *conceito* de Christina Freire

forma com a qual se pode ler. Entendo que sua forma de pensamento tem nos conduzido a algo mais do que *instalações*⁴¹ no formato de sua obra carregada de conceitos próprios dele e de seu contexto original que se estendeu, negando e ignorando os paradigmas que pautam os críticos ocidentais. O caráter realmente público⁴² transforma o “novo” espaço para que sua narrativa em forma de memória avance e ganhe novos *fruidores*.

O início da década de 1990 foi marcado por idéias ligadas à globalização, e da mundialização pelos planos de ajuste estrutural do Fundo Monetário Internacional. Mas a idéia de um mundo sem fronteiras mostrava-se parcial e ideológica.

Entendo a produção artística de Adeagbo como um engajamento ao que se contrapõe a este modelo econômico tendencioso proposto pelo ocidente. Uma resposta dada de maneira anárquica (no sentido de não seguir uma ordem maniqueísta), mas que utiliza a filosofia, os contextos sociais e históricos para questionar o senso comum e fazer com que as pessoas reflitam. É a *arte como forma de pensamento*, proponente de novas reflexões com novas atitudes artísticas e diálogos engajados, funcionando também como multiplicadora de idéias ligadas ao coletivo.

É importante lembrar que os objetos do ocidente perdem este adjetivo incorporando a missão de serem testemunhos, dispositivos ou seres-objetos, que já fazem parte da história de vida, ou a arqueologia de saberes ligados ao ser criador tem feito a arte do Benim se difundir cada vez mais, já que esse mesmo ocidente ofereceu também os testemunhos de uma sociedade consumista que faz parte do contexto *global*.

O início da década de 1990 foi marcado por novo impulso e dinâmicas da globalização pós-colonial (MBEMBE,) capitalista e da mundialização pelos planos de ajuste estrutural do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional por meio do Programa de Ajuste Estrutural (WONDJI, p.1135) que não respeitam culturas nem características sociais, políticas e econômicas. Seus efeitos negativos sobre o bem-estar, intensificaram ou geraram grande instabilidade devido à sua aversão ao Estado social. Além disto, a ideia de um mundo sem fronteiras mostrou-se ideológico e perverso, pois para africanos/as a mobilidade não tem sido aceita como direito, sendo bases de grande sofrimento e tragédias humanitárias.

⁴¹ Lembrando que a *instalação* neste caso perde aquela idéia de técnica ou modalidade de arte, mas ganha seu conceito de *ocupação ou reocupação* de espaços exógenos à sua origem.

⁴² Já que o conceito de (re) ocupação torna-se uma base importante para a arte de Adeagbo quanto a *adição e fusão* de novos-velhos elementos às suas obras.

Adéagbo indaga relações de dominação ocidental e questões atuais e urgentes, ligadas ao mundo pós-colonial. Entendo a produção artística de Adéagbo como um engajamento ao que se contrapõe a este modelo econômico tendencioso e produtor e intensificador de desigualdades. Uma resposta dada por linguagem aparentemente anárquica (no sentido de não seguir uma ordem maniqueísta), cuja filosofia e movimento de envio aos contextos sociais e históricos, sinalizam uma chamada para questionar o senso comum e provocar reflexão. É arte como forma de pensamento, proponente de novas reflexões com novas atitudes artísticas e diálogos engajados, funcionando, também, como multiplicadora de ideias ligadas ao coletivo.

Figura 18: African Artists and AIDS – 1995 – Dakar Biennal – instalação.

A força dessa matéria e desse material tem fomentado de maneira continua a obra de muitos artistas (BARBER, 1986, p. 9). Adeagbo não poderia estar fora desse contexto que André Jolly descreveu detalhadamente em sua pesquisa que gerou sua publicação em 2004, que trago à tona:

Esse acúmulo de objetos não deixa de ter relação com o fato de que nada se perde, ou melhor, de que tudo é recuperado e reciclado no Benin, como em quase toda a África. Se muitos artistas trabalham não é apenas (embora isso também conte) pela falta de recursos para adquirir material (telas, tintas etc.), mas porque recuperar faz parte do **comportamento geral** e, portanto, da cultura e da economia do dia-a-dia. (JOLLY, 2004, p.138).

O acúmulo já não é mais acúmulo. É um “ser- vivo” dotado de memória e senso crítico que se comunica através dos objetos, cuidadosamente “diagramados”, que constituem a narrativa própria de Adéagbo em seu projeto expográfico também próprio, mental e material levando-o à participação ativa na construção de suas instalações, desde aquisição de matérias e materiais a partir de uma escolha minuciosa, que torna o objeto um *part prix* antes mesmo de sua participação física no conjunto da obra. Esta seleção, de fato, não é aleatória, pois cada objeto é carregado de significações, funcionando como *iminência poética* da narrativa mantendo sua característica auto-arqueológica, pois a fusão da ideia de memória diz respeito a outras sociedades outros cotidianos e outras culturas sem abdicar de sua forma de ação na qual a memória se compartilha nesta narrativa.

O processo criativo de Adeagbo como o experimento da experiência tem gerado perspectivas e fomentado novas relações de alteridade onde a releitura (interpretada erroneamente como “simples cópia do artista”) dá espaço à ação de reviver o etos do artista, diferentemente de copiá-lo visualmente encobrindo-o com técnicas e efeitos.

Sob a visão da auto constituição e independência da arte africana e após a inversão de espaços ocorrerá neste momento a influência daquele que fora tratado como *outro* ao ocidente e tanto auto-arqueologia como etnobiografia de adicionarão e se fundirão sob a forma de um novo pensamento em forma de arte onde a necessidade de se tratar o mundo em que o artista vive através das formas, que carregam ou são palavras, testemunhos fósseis ou não e tudo o que compõe a história, tendo como consequência uma arte mais híbrida e sintética do que a analisada.

Não se trata de uma imitação, mas de um processo experimental em que o modo de ação de Bispo, Adéagbo e outros com alguns pontos em comum são analisados na busca de uma explicação das razões que os levaram a produzir algo tão rico e tão ligado aos seus cotidianos.

Quando se trata de discutir a noção de *influência* volto-me para a de Adeagbo, sobre meu trabalho artístico e assinalo que ela vem ampliando minhas próprias reflexões. Esta pesquisa estética tem se realizado há anos com as experimentações sobre Bispo do Rosário, Duchamp e Warburg entre outros.

A experiência tem demonstrado que de forma consciente pode se experimentar aquilo que é inconsciente ou foi produzido de forma inconsciente. Não se trata de imitação a partir da influência ou mimese, mas da *relação de alteridade* que a experimentação de aspectos ou narrativas de Bispo e Adeagbo podem fomentar a um novo trabalho de arte realizado por um terceiro. Neste caso esta relação tem servido como trabalho de laboratório onde pode se reviver todo aspecto criativo que permeia da mentalidade do artista ao trabalho “não final” e contínuo.

A pesquisa atual não encerra este processo criativo, mas ela é o começo e o salto para diversos outros artistas considerados autodidatas, espontâneos, ready makers, assembleurs, bricoleurs além de outros que recebam rótulos ou classificações da crítica.

Essa relação também é reencontrada no trabalho de Adéagbo e naquilo que ele próprio também propõe: uma forma de fusão criativa para se ver o mundo que utiliza a ocupação de espaços com arte considerada instalação em forma de percursos, que perfazem o interno-externo em seu inverso.

Bispo e Adéagbo: liberdade artística e busca de espaço visível em contexto global

A liberdade de operação é importantíssima para o uso mecânico de situações que constroem o conceito estético das obras analisadas nesta pesquisa. Foram escolhidas algumas situações (seria um erro chamar de “técnicas”, pois atrelariam tais situações aos cânones ou maneirismos). O subsidio dessa liberdade de operação é garantido pela licença poética.

Acredito que o que também subsidia essa nova arte é a busca da ruptura a uma tradição como no movimento modernista de 1922. Após a ruptura a liberdade de operação veio a se consolidar, mas não é só isso que permeia a arte em destaque nesta pesquisa.

A questão da liberdade também se refere a essa independência. Assim mesmo, por conta da busca de espaços visíveis globais, alguns artistas podem se entregar à crítica ocidental apoiada no “elogio” e acabam “sistematizando” seu processo criativo adequando-o às “exigências” de determinadas *sociedades de espetáculo*.

A ruptura e a liberdade nos lembram, ainda, que esses artistas transgridem normas ou permanecem a certa distância da institucionalização do que é arte. Assim os “medos” (vindos de ideias pré-concebidas) não existem e a fluência da produção é bem maior. Inicialmente não ocorre a preocupação em se expor sua arte em espaços fechados, como galerias, museus ou eventos expositivos sazonais o que torna essas produções realmente públicas e popularizadas.

A questão da liberdade se refere, portanto, a essa independência. Assim mesmo, por conta da busca de espaços visíveis globais, alguns artistas podem se entregar à crítica ocidental apoiada no “elogio” e acabam “sistematizando” seu processo criativo, adequando-o às “exigências” de determinadas *sociedades de espetáculo*.

Além disso, a liberdade e a autenticidade (como já foi explicada) ocorrem nas situações de Arte aqui destacadas a questão do contexto cultural do qual o conceito das obras dos quatro artistas destacados nesta pesquisa também se alimenta. Esses conceitos contextuais das culturas populares fazem parte da *identidade* que os torna indivíduos cômicos de sua existência e trás a poética, ou parte dela, à visualização.

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo onde se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações. São a um tempo os dados do trabalho e os referenciais dos dados. (OSTROWER 1987, p. 9-13)

Portanto tais situações estão associadas ao *modo de viver e operar* do artista.

Mas a questão da busca por espaços ainda é algo que precisa ser discutido a partir do momento em que essa liberdade de ação e operação vem se demonstrando cada vez mais ao ocidente. Claro que isso oferece a oportunidade de novos questionamentos que não sejam padronizados.

Os “papas da crítica” decretaram o fim da pintura e da escultura, como descrito anteriormente, o que geraria novos modismos, entre eles a linguagem da instalação. Em um processo, descrito por André Jolly, pelo qual se buscava a “novidade” os centros de

arte vem sendo invadidos por obras que supostamente fazem o gosto de uma sociedade baseada na sua fascinação pelo dinheiro (o que explica questões como o “elogio” e o “espetáculo”). Toldando e padronizando de forma liberticida.

E quanto mais nos afastamos mais perdemos referências. O que vem nos trazendo o interesse pelas instalações, que apesar de ser um modismo ocidental foi a linguagem pela qual os artistas da África obtiveram reconhecimento.

Portanto torna-se possível associar o conceito de instalação de Adeagbo à disposição das grandes feiras livres de Cotonou (capital econômica do Benin). A questão maior é o ato de *expor*, não o uso de objetos como se propõe no ready made, mas a imitação ou diorama de uma situação cotidiana potencializada em forma de Arte.

O conceito dos objetos de arte vem com o de instalação a partir do momento em que ocorre a mimese da realidade. A fusão entre objeto e instalação vem nos “Táxis” de Dominique Zinkpé, em que situações geradas por conflitos diversos levam as pessoas a se mudar e transportar tudo e algo mais do que possuem. Outra situação potencializada em forma de Arte.

Não são os objetos do cotidiano as coisas mais importantes dessa arte, mas o cotidiano em si. Por isso a liberdade, a independência e a autenticidade associada à identidade ganham mais força e não por acaso conquistam sua visibilidade no ocidente.

CONCLUSÃO: ADIÇÃO, REUNIÃO E FUSÃO

Assemblage é a *reunião* (como se traduz o termo em francês) de objetos para a formação de um novo objeto ou conjunto desejado. Como cita Lévi-Strauss, “*esses objetos são resíduos e fragmentos dos acontecimentos... testemunhos fósseis da história de uma sociedade*”.

O “*assembleur*” reúne objetos, faz uma espécie de inventário em que a organização espacial é primordial para a demonstração do lugar de cada um e que há um posicionamento preciso, por exemplo, que pode ser configurado ou disposto em mesas de um refeitório, como em “Canecas”, onde o próprio ato de pendurar de forma precisa cada objeto reflete o cuidado em se demonstrar uma parte, um fragmento da experiência vivida pelo “artista”. Reflete a sua visão do que foi sua rotina. Esconde uma poética, conta uma história subliminar na qual ele data de maneira especial um dia, que não fora como outro qualquer, como uma “fotografia”, um “desenho” ou um texto de um diário pessoal onde o “registro” torna-se fundamental. E neste caso a mensagem do mensageiro ganha visualidade artística, antes mesmo de ser transformada em obra de arte passível de fruição.

A busca de materiais não é uma “catação”, mas sim uma adição e fusão de resíduos, parte importante de cada obra. Ocorre a “ressignificação” daquilo que parece simples aos olhos de quem esteja fora do olhar desses artistas. O objeto “sensível” ou a “coisa” adquire novos significados ou é o próprio signo. A metamorfose para Arte assim o (re) torna. Esta transformação também é garantida pelo conceito de desconstrução e reconstrução do objeto cotidiano, que tirado do seu contexto de quase invisibilidade ganha um novo contexto mais artístico. Assim o comum passa de objeto ao ícone carregado de significados e/ou ressignificado.

Este processo ou conceito chama a atenção para a estruturação das obras de Bispo do Rosário, inicialmente elaboradas como jogos de adivinhação em que se quisermos desvendá-los seremos obrigados a pensar.

Tal concretude é também um novo desígnio a objetos tão simples. É o desígnio de (ou para) 32 canecas tornarem-se objetos conjuntos de “arte” com a riqueza da auto-arqueologia de quem se (ou as) apresenta com (o) representação vital. Ao mesmo tempo tais objetos perdem sua função original ou desígnio. Tornam-se objetos expositivos que

acabam por ser tratados como “arte” proporcionando visualidade e materialidade, como *part pris* de um registro. Ganha novo significado e significação apesar de serem o que são: canecas.

“434 – *como é que eu vou fazer um muro nos fundos de minha casa*” está mais para um objeto de “*bricolage*” do que “*assemblage*”, justamente por realizar a *adição* de diferentes tipos de materiais advindos das sobras que a sociedade deixa. Sobras de madeiras de caixotes, argamassa e cacos de vidro compõem um simulacro em miniatura de um muro recém-construído (ou um fragmento de um muro visto todos os dias), dotado de um conhecido sistema de segurança ostensiva. Muros dotados de cacos de vidro são uma constante em nossa sociedade. O recorte de um *modus vivende* adquire um caráter e um conceito artístico no novo desígnio de um objeto comum transubstanciado de um lugar comum. Este recorte provém da visão de Bispo aos muros da instituição que o abrigava. Também é um registro. 434 são o numeral do imóvel em que funcionava a instituição onde ele encontrava-se confinado. Os cacos de vidro são as defensas contra a entrada de estranhos ou a fuga dos confinados “pacientes”. Não se sabe ao certo se ele usou de sarcasmo ou ironia, ou se realmente ele encarava isso com seriedade contestando uma situação que para ele poderia não ser nada bem-vinda. Para o fruidor abre várias possibilidades. Para Bispo tinha uma interpretação especial, espacial, individual e única. Nessa situação o título não se sobrepõe à obra, mas sim, de alguma forma, a completa. É a conjunção objeto-título e título-objeto, bem como o significado do significante.

Adicionando-se a essa questão poética e estética há a improvisação e o pensamento de que os objetos coletados para os dois momentos acima citados “podem servir para alguma coisa”. Diferentemente de muitos artistas populares, mesmo tendo em comum a liberdade para criar, Bispo respeitava seu próprio plano pré-estabelecido utilizando o seu “estilo” tosco, objetivo e direto para mostrar a visão de seu confinamento *dentro e fora* da Colônia Juliano Moreira, sendo que por todo esse pensamento e labor *torna-se a mesma coisa*. A representação do corpo reflexivo no espaço, em termos cartesianos é única, mas talvez possa vir a ser um recorte daquilo que representa a “fantasia” inerente à sua eugenia criativa. Tais colocações nos remetem a refletir e questionar se o “artista” é anárquico ou livre e/ou até mesmo os dois. Não poderia ser anárquico, pois ele exerce um controle “burocrático” e sistemático sobre seus “modus vivendi e operandi”. Tais modos criam a necessidade e o compromisso dele passar a mensagem aos seus

sucessores. Ele possui a obrigatoriedade da execução de uma tarefa, como um militar que executa uma missão ordenada (não devemos esquecer que ele foi militar da Marinha do Brasil). Ele usa indumentárias inspiradas em uniformes de gala militares de alta patente. Sendo assim não poderia ser anárquico como muitos poderiam afirmar de forma “preconceituosa” e superficial.

Livre sim, até possui cânones. É possível ver algo em seus desenhos esquemáticos de embarcações. Vale-se do desenho sobre papel, muitos coloridos. A fase dos *ready mades* é a que finaliza seu conjunto. Não possui cânones acadêmicos, porém preocupa-se com detalhes, como faz um modelista de maquetes, mas sem a mesma precisão. Livre, pois não tem medo de errar e não se importa com isso. Sua mensagem histórica prevalece.

A “influência fictícia” não passa então de um conceito não científico, pois trata as analogias de maneira leviana a partir de bases pré-concebidas que levam a uma espetacularização da obra de arte sem levar em conta aspectos metodológicos inerentes de culturas não hegemônicas e seus “paradigmas” que permeiam as obras de arte e o pensamento dos artistas em questão.

Por conta desta negação a ideia europeia ou estadunidense como justificativa da criatividade de cada artista não é absoluta nem definitiva como *modelo modelizante* da explosão do uso do fenômeno *Ready Made* então reduzido pela crítica diletante como técnica ou cânone de arte.

Dentro da Arte que sempre se manteve Contemporânea, tendo em vista que o passado já teve o seu momento de “agora” ou “happening”, ocorre e ocorrerá sempre a mimese como agente que reverbera tanto a narrativa, como o tema da narrativa (o fenômeno receberá outras alcunhas como releitura, *remake*, *reload*, revisitação, rebusca, reutilização, reuso ou tudo o que venha sugerido com o prefixo “re”).

Trazer de volta uma ideia primeira também não é privilégio somente da arte europeia (vista com mais centro até um tempo recente). Por isso a afirmação inicial já citada vinda de Cristina Freire sobre aquilo que “*o senso comum entende sobre arte*” oferece mais segurança com a necessidade de não se embasar qualquer conhecimento de arte naquela ideia sedimentada pelo Renascimento. O Conceito como forma de pensamento em Arte é mundial. Ocorre que as metodologias, de artistas de diversas partes do mundo

não devem obedecer à convenção criada, muitas vezes imposta pelo colonialismo europeu (p.ex.), sem ser vistos com mais profundidade “*conscientífica*” ou de maneira mais fenomenológica.

Bispo utiliza o resíduo como material e matéria para sua arte explorando a potencialidade poética daquilo que lhe vem à mão. Por sua organização e disciplina os organiza em suportes toscamente construídos. O seu ser lhe confere a segurança que todo artista de hoje gostaria de ter, pois é desprovido de medo, censura ou “juízo estético” advindo da “escravidão” à técnica, escola ou maneirismo.

Adéagbo, algumas vezes mistura resíduos industrializados com objetos manufaturados antigos, além de papéis com desenhos, poemas e recortes de jornais. Ocupa espaços públicos de qualquer tipo sem se preocupar com rótulos e conceitos ocidentais. Ele só quer se expressar de uma maneira que não perdure visualmente, mas mentalmente como um “*Labore in memorandum*” onde a questão da lembrança perfaz caminhos. É o histórico verdadeiro da experiência do artista e do Benin de todos os tempos

Já os demais Artistas Beninenses fazem o mesmo para contar a história do lugar e das pessoas que lá vivem, em obras individuais ou em séries que recebem títulos em particular. Por conta de meus estudos e como experiência, criei uma instalação que é uma síntese de todos, utilizando-me daquilo que venho garimpando em sucatas e na rua, porém reverberando a ideia aos meus aprendizes, que acabam integrando e interagindo em meu processo criativo.

A liberdade criativa é permeada por questões como contexto cultural, que alimenta a autenticidade ou singularidade impressa e expressa na obra dos artistas em questão e nos seus casos as respectivas influências vêm de individualidades herdadas de seus antecessores.

Arthur Bispo do Rosário não é somente um “louco genial”, Adéagbo não é um autodidata subentendido como diletante. São pessoas que agregam pensamentos de forma muito consciente de práticas culturais históricas, transformando os restos das escolhas e imperativos contemporâneos no contexto mais recente da experiência capitalista. Eles obtiveram certo reconhecimento internacional no ambiente da arte conceitual.

Na Arte, a imagem como ícone, sempre teve um papel fundamental para a sua existência.

...Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia nascido (cerca de 1400 d.C.) de fato na consciência geral, e essas imagens-ícones, realmente desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. (BELTING 1994, p.49)

A respeito desse governo ou controle é possível afirmar que Bispo realmente o exercia. Sua produção era muito disciplinada no tocante à organização, datação e a ordem em si. O “ateliê” de Bispo visualmente era um caos, um lugar sobrecarregado de conteúdos informativos, mas que era ao mesmo tempo um desenho mental ou um esquema mental o qual somente ele poderia desvendar até então. Tal prática é o controle cômico do “artista”. Cada item iconográfico é o marco de algum fato importante em sua vida. O controle é um item fortíssimo, ao mesmo tempo em que é o conceito de sua própria “arte”.

Essa “iconoplastia iconificada” poderia ser uma boa explicação para a produção de Bispo. A afirmação de Hans Belting trás à tona todo o mecanismo que o artista *reutilizador e metamorfoseador* vale-se para “sacramentar” e/ou “crismar” todo objeto simples, de uso cotidiano, delegando a ele funções especiais ou novas. É o desenho como desígnio numa prática muito antiga em que nem sempre o objeto perde sua função original e também acaba recebendo outra caracterização ou recaracterização; adiciona-se uma ou mais funções a ele e, quando não, outra denominação, que seria algo muito importante. Um item principal nessa arte como forma de pensamento. Sob essa ótica vemos e percebemos, por exemplo, que o título da obra de ready made muitas vezes se sobrepõe ao próprio objeto, mas ao mesmo tempo chamando e reconsiderando a atenção do fruidor. Essa “teificação do ícone” antiga é a chave do conceito de muitos artistas, diletantes ou acadêmicos, que não demonstra a fantasiosa influência fictícia de Duchamp sobre Bispo, mas uma “receita” usada mecanicamente que se firmou como pré-requisito da Arte em geral. Tal mecanicidade é e tem sido algo impossível de se desvencilhar da Arte. Desde 1400 d.C até hoje a epistemologia européia e ocidental, possui tratados iniciados por Vasari (p.ex.), que lançou um olhar a aquilo que estava

mais próximo dele. As visões artísticas sempre foram européias porque a Europa colonialista difundiu sua Arte a partir de suas missões. Qualquer arte que pudesse ser adquirida ou pilhada era tratada como “curiosidade” e, portanto, parte de um “gabinete” de coleções. Sem um estudo mais aprofundado eram apenas objetos que geravam o “espetáculo” por serem diferentes, pois não se assemelhava a uma metodologia de Arte Européia.

Durante anos algumas artes do Brasil e de parte do continente Africano foram, por pura ignorância, consideradas “primitivas” por não absorverem o maneirismo, ou a metodologia que acabava por se considerar onisciente e onipotente, bem como, a “matriz” de um conceito fenomenológico.

Esse conceito fenomenológico não é privilégio de uma só população. Não se propõe aqui uma “competição”, mas um estudo mais aprofundado de uma mescla advinda de um conceito ou fenômeno (neste caso o *ready made*), que se espalhou, que libertou e “democratizou” o fazer artístico.

Fantasia também é uma forma de pensamento, também é um conceito de uma ideia ideal (como já foi citado), que leva o artista a dar nova forma e significado aos objetos mais simples. Não é só cumprir e executar artisticamente em um “tarefismo” infinito, mas uma forma de *“falar não somente com as coisas, mas através delas contar, pelas escolhas que faz o caráter e a vida de seu autor”* (STRAUSS, 1976). O artista (pro) põe algo ou tudo de si mesmo desde a concepção (que pode ser um conceito advindo de um *insight*) até a fatura da obra.

A instituição de um “parentesco imaginário” não se dá por um contato, mas também por um imaginário que povoa a tese de alguns pesquisadores, possivelmente por uma tendência que estava em voga. Entre os anos 70 e 90, diversas publicações poderiam dar a ideia a quem quisesse produzir arte semelhante. Por isso o “imaginário”, enquanto conteúdo de imagens e frases poderia ser real, mas também um casuísmo ou factóide.

Esse imaginário provém do conceito “imagem + ação”, ou até mesmo do conceito “imagem = ação” e não de um conceito místico ou apenas um estado de animação suspensa em que imagens povoam o cérebro sem nenhuma organização ou motivo. Um “corpo letárgico” não é reflexivo nem operante.

Esta “imagem + ação” era (e é) a mesma que deu (e dá) razões para se pensar a respeito do objeto que compõe a obra ou “isto pode servir”.

Mesmo a busca do entendimento do uso de objetos “democráticos” dentro da Arte Conceitual era visível. Sendo que os trabalhos de Bispo em questão atendiam fielmente a esses pré-requisitos para a arte ser conceitual, a partir do “vir a ser” do objeto.

A questão desta *arte realmente popular* não deixa de seguir os fundamentos da função da arte enquanto forma de pensamento. Faz-se necessário então ampliar os sentidos de Arte conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida, para as quais o projeto e o registro integram uma mesma obra.

Quando objetos são apresentados dentro do contexto de arte (e até recentemente os objetos eram sempre usados) eles são tão passíveis de considerações estéticas como quaisquer outros objetos do mundo, e uma consideração estética de um objeto existente no reino da arte significa que a existência dos objetos, ou seu funcionamento dentro de arte, é irrelevante para o julgamento estético. (KOSUTH 2006, p.82 – c.4)

A produção de Bispo, num âmbito geral atende esta questão, mesmo que ele não se considere um artista. Também o atendimento destes pré-requisitos, acima de sua vontade, leva o trabalho mudo, eugênico e invisível, até então, a ser arte ou parte da história da arte, como objeto, como artefato, enfim como registro de um cotidiano livre de convenções acadêmicas, ao mesmo tempo com um rótulo de Arte Conceitual.

Por isso não se pode negar que o registro de seu “ethos vivendi” seja somente uma “não arte” e sim a abertura que a licença poética precisava para “burlar” um pensamento estético, que (ainda) segue (ou procura seguir) todo e qualquer cânone acadêmico.

Como já foi citado, Bispo é o senhor do seu próprio caos ou senhor do seu próprio “labirinto”. Vive num universo encharcado de ideias intermitentes que pulsam em seu intelecto nada limitado, que é mais do que um universo. É sim um “ampliverso” com possibilidades inesgotáveis onde ele decide o que vai usar para “ressimbolizar”, “reiconizar”, reinventar, reduzir maximizando e potencializando *coisas* tão simples que viram palavras e dão mais sentido às suas obras. O labor poético é o valor poético adicionado à plástica resultante.

O prefixo “re” tem a função de explicar toda uma *episteme* calcada em um processo semiótico que diz respeito à “abdução” ou insight que permeia a novidade inesperada advinda de um *retard* ou uma redução.

Se o objeto é o símbolo, seu processo de “ressignificação” é parte da abdução. O olhar do fruidor a este objeto é a ab-reação ligada ao entendimento da poética iminente. Tais ideias nos remetem ao pensamento sobre a possibilidade do homem que se inventa e reinventa.

Recentemente Ferreira Gullar lançou um livro em peça cujo nome é *O Homem como Invenção de Si Mesmo*, fazendo jus a esta ideia a partir de uma importante observação:

A cidade, por exemplo, é algo criado pelo homem – não se trata da extensão da floresta.

O mesmo acontece com nossos próprios valores, pois o ser humano criou Deus para que Este o criasse [...]

[...] Como exemplo F.Gullar cita Arthur Bispo do Rosário, artista de rua que passou grande parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio, porque dizia ouvir vozes. Sua obra é homenageada na Bienal Internacional de São Paulo, em cartaz no Parque do Ibirapuera. ”Ele vivia em um universo de ideias, sonhos e realizações que são frutos de sua inventividade.” (GULLAR 2012, p. D6)

Quanto ao processo de criação ainda F.G. ressalta:

Não somos ninguém quando nascemos. É a cultura que vai nos formando, são os valores que nos constituem [...] (GULLAR 2012, p. D6)

Como Bispo não se considerava artista – mais um fato que o torna livre – não se preocupava em produzir a “arte para museu e/ou galeria”, mas sim, como “mensageiro divino”, que sua “mensagem fosse vista por Deus”. O acúmulo de objetos cuidadosamente ornados, organizados e inventariados, poderia ter chamado a atenção das pessoas, que de alguma maneira, possuísem certo nível cultural ou escolaridade. Médicos, enfermeiros e funcionários certamente atentaram para a visualidade promovida pela organização desses objetos, mas não ou talvez o porquê dessa ação, que ainda não poderia ser chamada ou considerada Arte. Quem poderia dar o rótulo de Arte e assim conceder tal direito seriam críticos, estetas, historiadores ou pesquisadores de Arte. A partir do momento em que o objeto comum entra num contexto de Arte, ele se

torna Arte. Pelo contrário: os objetos comuns já são Arte por ser resultado de um processo criativo antes mesmo de se tornarem materiais para outra Arte. Vemos aqui o fenômeno de *unidade e divisão na aparência*.

As artes visuais não existem sem o espírito do olhar, portanto não ocorre em nenhum momento uma “não intenção” em mostrar a alguém aquilo que foi feito após um longo processo de transpiração versus inspiração (99% X1%). Esse “*algo*” produzido foi e “*veio a ser*” visto há muito tempo.

Pensamentos como o do Grupo *Fluxus* também dão um sentido cada vez maior à existência dos trabalhos de ABR aqui destacados.

...se não há fronteiras entre arte e vida, não deveria haver entre as diferentes formas de arte. Para fins de narrativa da história, das discussões e distinções é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente... (FREIRE 2006, p. 66)

Claro que as mídias de Bispo estão muito mais ligadas à visualidade dentro da contextualização do que é a sua vida cotidiana. Este sentido acaba sendo absorvido pela sociedade, que vive fora das muralhas da colônia Juliano Moreira, coberta de cacos de vidro, ao mesmo tempo em que essa sociedade constrói muralhas por diversas razões. A associação entre arte e cotidiano encontra sentido à medida que tais fronteiras são imaginariamente dissolvidas pelo pensamento ou conceito. E pelo processo globalizante do método de produção não é privilégio de um ou outro a (re) utilização e o (re) uso daquilo que se vem à mão para a produção poética - artística de obras vindas de um “planejamento” que adquire a forma de Arte acima de objeto artístico.

O *corpo reflexivo* é uma síntese da “*máquina de pensar e ver*”, como Merleau Ponty nos propõe em seus tratados. O *corpo operante* é, por sua vez, o mecanismo operacionalizado pelo *corpo reflexivo*. O estudo do mecanismo que levou o ser humano a produzir objetos em série não é a guerra contra a maquinaria, mas o entendimento do porque da reprodução icônica. Do porque da repetição do objeto. E por que isso nos atrai?

Resumidamente não há nenhuma arte sem pensamento e por esta prerrogativa toda a arte se defende, seja por uma questão mercadológica e/ou simplesmente para que ela exista contradizendo o seu próprio “*fim*”.

A obra de arte em si após o seu contexto criativo é a máxima expressão da verdade na qual a “condição humana encontra-se”.

Contextualizando Cristina Freire e Danto, todos os “*ready mades*” que temos visto são praticamente os salvadores do “fim da arte” e, ao mesmo tempo, o baluarte daquilo que existe em arte desde a simples exibição de objetos cuidadosamente escolhidos e estrategicamente expostos até toda a questão da “*multimídia*” (vídeo-arte, cyber-arte, etc.), que não deixa de ser uma arte convencionada por aquilo que possa ser colhido de um meio, seja cultural e/ou cotidiano (como o dadaísmo “*duchampiano*” dos anos 10, ou a “*pop-art*” dos anos 60 e 70 fizeram e continuam fazendo).

Não há mentiras ou verdades. Apenas a vontade de mostrar que o pensamento é uma ordem infinita. Fazer o fruidor de senso comum (re) pensar (que isto é) a máxima desta arte. Portanto são obras que pedem a interferência e a discussão ao seu respeito.

Todo o potencial elevado ao máximo nestas obras leva outras pessoas a produzir e entender o pensamento inerente e imanente do “*ready made*”. Democratizar sem banalizar (ou mesmo que já esteja banalizado) o cotidiano de qualquer ser humano é fazer com que ele entenda sua própria condição, sem discursos políticos, sem discursos ambientalistas, acima da crítica advinda da utilização de materiais produzidos por sistemas capitalistas, socialistas ou comunistas. A visão de um visionário não recebe rótulos apenas fomenta pesquisas.

E se perguntássemos a qualquer artista de hoje: por que ele se vale desses meios “antigos” para produzir sua arte?

Há muitas respostas, desde o fato desta arte “estar na moda”, até o fato de ser “*mais desafiador*” mostrá-la a todos sem que essas respostas sejam definitivas é interessante à pesquisa. Um dos pontos de fusão entre os quatro artistas é o conceito impresso na imitação da realidade enquanto narrativa do cotidiano em si.

Explorar a santidade de objetos tão simples, por todas essas razões, tornou-se a máxima de vários processos criativos. Não se trata de uma visão crítica da sociedade. Com desenhos e pinturas e objetos, os quais poucos entendem a razão de tal arte, alguns artistas tecem uma “crítica social” com os indícios daquilo que a sociedade joga fora sem ver os seus verdadeiros valores. É edificada uma iconografia a matérias e/ou materiais, situações e/ou sua simples existência tornando-os idolatráveis enquanto

objetos de arte, carregados de (ex) desígnios, recarregando-os com licença poética, redescobrando-os, transubstanciando-os e metamorfoseando-os (como Midas ao seu toque) dentro de muitas arqueologias pessoais.⁴³

Consciente ou inconscientemente artistas vindos do povo, ou de uma elite acadêmica (sem críticas políticas) usam aquilo que encontram a sua frente, cuidadosamente escolhendo uma “força motriz” para a utilização do objeto simples em sua arte. (Re) utilizando o desígnio do objeto, que pode compor a estrutura de um mau-gosto (Eco U. 1988) ou, grosso modo, ser “kitsch” (aquele objeto que passou por um processo de obsolescência ou não, mas que recebe outro desígnio dentro da esfera da arte ao mesmo tempo em que recompõe a estrutura do consumismo reexplorando a reprodutibilidade do objeto, ou congelando-o em seu (ex) desígnio enquanto finalidade].

Valemo-nos de rotulações, comparações e/ou analogias, pois são referências que nos levam a desvendar a “grande rede” ou “internet” invisível, que faz com que o impossível em arte se torne investigável e possível, sem ser permissivo e/ou até pernicioso. O silogismo da obra e o que leva a mesma a ser uma “Obra de Arte”, que vem após a filosofia e que fomenta uma nova.

Neste processo de desconstrução não há relações intercaladas entre Bispo e Duchamp. Só algumas coincidências visuais a partir da semelhança de materiais. Em nenhum momento Bispo realiza uma releitura sobre Duchamp, pois estes dois artistas têm pensamentos e objetivos bem diferentes. Enquanto um é organizado ao extremo e liberto de “cânones”, o outro é anárquico, desafia padrões e cânones de sua época. Enquanto um registra cuidadosamente sua existência em um inventário, o outro recria a matéria e metamorfoseando materiais e sobras, questionando seu desígnio.

⁴³ Meu parecer sobre o conceito de arte passível de inserção à arte produzida pelos artistas desta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, A.A. “O que é Cultura Popular”. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- BARBAER, K. “As artes populares em África”, *online*, 2011. Disponível em http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_24-pt.pdf. Consultada em 15/01/2016.
- BARROS, J. D’A. “As Influências da Arte Africana na Arte Moderna”. *Afro-Ásia*, 44 (2011), 37-95. Disponível em http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_44_JABarros.pdf. Consultado em 13 de junho de 2014.
- BELTING, H. “*A History of the Image Before the Era of Art*”, trad. de Edmund Jephcott (Chicago, University of Chicago Press, 1994) p. 49 In “*Após o Fim da Arte*” – Danto, A. C. São Paulo, Edusp, 2006.
- BRAGA, A. “A Reinvenção da Arte, Arthur Bispo do Rosário”. Curitiba, Latife, 2001. Disponível em <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>. Consultado em 10/12/2015.
- BRUYERE, J. “*La Modernité Artistique de L’Afrique*”. *Revue Noire*, nº23, p.88, 12/1996 in JOLLY, André *A Arte contemporânea no Benin -in Imaginário Áfricas* – São Paulo, USP: NIME, LABI, IP, ano X nº10 2004/2005.
- CONDURO, R. Desafios da pesquisa em história da arte hoje – pensando história da arte e globalização a partir de experiências com arte, África e Brasil. *Art Research Journal*, vol. 1/1, p. 197-205 Jan./Jun. 2014.
- DANTO, A.C. “Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História”. São Paulo, EDUSP, 2006.
- DEBORD, G. “A Sociedade do Espetáculo”. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DEL RIOS, J. “Gullar e a invenção do homem”. São Paulo, jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. P. D 6, quarta-feira, 31 de outubro de 2012.
- ECO, U. “A Estrutura do Mau Gosto”. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- ENWEZOR, O. *Onde, o quê, quem, quando: algumas notas sobre o conceptualismo*. Disponível em [107](http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Onde-</p></div><div data-bbox=)

o-que-quem-quando-Algumas-notas-sobre-o-conceptualismo.pdf Consultado em 20 de julho de 2014.

FISCHER, E.A *Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, editora Guanabara S.A. 1987.

FREIRE, M.C. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

GRUPO FLUXUS. *Poética do processo*. In FREIRE, M. C. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 66

IROBI, E. “O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora”. *Projeto História*, 2012:44, p. 273-293.

JOLLY, A. “A Arte Contemporânea no Benin”. In *Imaginário Áfricas*. São Paulo, USP: NIME, LABI, IP, ano X nº10 2004/2005 p. 145-197.

KERN, D. *Tradução em Parallaxe A novíssima Arte Contemporânea sul-brasileira e suas velhas tecnologias*, Porto Alegre, Museu Julio de Castilhos 2013.

KOSUTH, J. *Arte Depois da Filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2006

LAURE, S. *Quenum. L’Autre Afrique*, maio 2002, Catálogo da exposição *Vozes Interiores..* Londres, October Gallery, 2009.

MBEMBE, A. “As formas africanas de auto-inscrição”. *Estud. afro-asiát.*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jun. 2001. Disponível em
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=pt&nrm=iso>. Consultado em 20/12/2015.

MELO E SILVA, D. “Os grandes reinos africanos antes das invasões europeias”. In MELO E SILVA e CALAÇA. *Arte Africana e afro-brasileira*. Terceira Margem, São Paulo, 2006, p. 11-21.

MISA, T. J. *History of Tecnology*. In: Olsen, K. B.; Pedersen, Stig Andur; Hendricks, Vincent F. *A Companion to the Philosophy of Tecnology*. Oxford UK. Blackwell PublishingLtd.2009 – P.7-17. In KERN, D. *Tradução em Parallaxe A novíssima Arte Contemporânea sul-brasileira e suas velhas tecnologias*, Porto Alegre, edições Museu Julio de Castilhos, 2013.

MONGA, Célestin. *Nilismo e Negritude*. São Paulo Martins Fontes, 2010.

OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo, Vozes 1987.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva ,1977.

- PEGOZZI, J. Contemporary African Art Collection, [blog] *online*. Disponível em http://www.caacart.com/html/adeagbo_bio_french.html. Consultado em 20/11/2015.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- PONTY, M.M. *O Olho e o Espírito. Coleção Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1989.
- SALUM, M.H.L. *África: Sociedades e Culturas*. São Paulo, MAE-USP, 1999.
- SILVA, J.A. *Arthur Bispo do Rosário. Arte e Loucura*. São Paulo Educ/Fapesp, 1998.
- WONDJI, C. Posfácio: cronologia da atualidade africana nos anos 1990. In MAZRUI (ed.). *História Geral da África.*, vol. VIII, África desde 1935, UNESCO. 2010, p.1133-1156.