

Performance e contra-argumentos artísticos anticoloniais em *Nuestramérica*

Álvaro Villalobos Herrera

Universidad Autónoma del Estado de México
Ciudad de México, México
alvaro.villalobos.herrera@gmail.com
orcid.org/0000-0001-7416-1331

Resumo | O artigo apresenta características do cenário econômico, político e social da América Latina. De forma crítica e do ponto de vista da arte, aponta o autoritarismo, os abusos de poder e a corrupção cometidos pelos governantes dos países da região. Apresenta o compromisso de dois artistas, da Venezuela e México, com obras que abordam as relações entre as formas de pensamento e ação derivadas do colonialismo interno e do capitalismo como modo de produção que promove o crescimento armamentista, a necropolítica e o desprezo pelas formas de produção em bases comunitárias.

PALABRAS CLAVE: Performance. Arte e política. Anticolonialismo.

Performance y reconvenciones artísticas anticoloniales en Nuestramérica

Resumen | El artículo presenta rasgos del escenario económico, político y social de América Latina. De manera crítica y desde el punto de vista del arte señala el autoritarismo, los abusos del poder y la corrupción en que incurren los gobernantes de los países de la región. Se presenta el compromiso de dos artistas de Venezuela y México con obras que abordan relaciones entre las formas de pensamiento y acción derivados del colonialismo interno y el capitalismo como modo de producción del que promueve el crecimiento arma-mentista, la necropolítica y el desprecio por formas de producción básica comunitaria.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Arte y política. Anticolonialismo.

Anticolonial artistic performance and counterclaims in "Nuestramérica"

Abstract | The article presents features of the economic, political and social scene in Latin America. Critically and from the point of view of art, points out the authoritarianism, the abuses of power and the corruption incur-red by the politicians of the countries of the region. The commitment of two artists from Venezuela and México is presented with works that address relationships between forms of thought and action derived from thr internal colonialism and capitalism as a mode of production from which and weaponry go-whrt, necropolitics and the contempt of forms of communitary basic production.

KEYWORDS: Performance. Art and politics. Anticolonialism.

Enviado em: 29/10/2020
Aceito em: 15/12/2020
Publicado em: 23/12/2020

Legados coloniais em *Nuestamérica*

Pensar a arte sobre as realidades políticas atuais da América Latina, região que teóricos como Francesca Gargallo (2019) chamam de *Nuestamérica*, em homenagem ao discurso reflexivo do ensaio filosófico de José Martí, *Nuestra América* (1974), mostra que além da independência política, a região precisa urgentemente de independência econômica, o que não foi possível por muitos motivos. O ensaio de Martí foi escrito no contexto da violência que promoveu a separação das nascentes repúblicas americanas do peso colonial da Península Ibérica, foi publicado em *La Revista Ilustrada de Nueva York*, em 1891, onde se pronunciou a favor de uma mudança social nos países da região, considerando que o medo da dominação espanhola já não pesava nas Américas tanto quanto a força imperialista da crescente potência norte-americana, representada pelos Estados Unidos. De maneira premonitória, ele enfatizou a necessidade de alcançar a independência econômica, além da política, para alcançar uma independência ideológica.

As palavras de Martí no discurso de *Nuestra América* mostram a complexidade das relações e estratégias que prevaleceram desde então, como se os atuais governantes as tivessem herdado; eles, apoiados pelos grupos de poder, mantêm uma autoridade baseada em um eminentemente status econômico derivado do capitalismo. Os compromissos que os governantes adquirem com os grupos de peso que os apoiam geralmente têm a ver com a troca de suporte material para seu favorecimento na tomada de decisões políticas. As relações que os governos estabelecem com grupos poderosos são complexas, cada um usando o potencial econômico e político a seu favor. Eles concentram as forças econômicas, de gestão de informações, políticas e militares, muitas vezes para permitir o funcionamento de organizações ilegais dedicadas ao narcotráfico e ao crime comum, bem como aquelas dedicadas ao mercado ilegal de armas, de destruição e morte.

Geralmente, esses títulos fazem parte das mesmas empresas ilegais, que têm conquistado o reconhecimento da população na região, muitas vezes pela força ou por meio de chantagem econômica que os favorece. Muitos desses grupos influenciam as decisões do Estado por meio de negociações que permitem a operação dessas associações criminosas, que estão comprometidas com a gestão de fatores econômicos de grande envergadura e cujo benefício compromete a estabilidade social e política dos envolvidos. A pressão que esses grupos exercem sobre os governos geralmente não é expressa publicamente, mas é escondida porque seus jogos e estratégias políticas não são reconhecidos por lei. Do ponto de vista da arte, os apontamentos e críticas a essas relações políticas que envolvem anomalias são recorrentes. Muitas obras de cinema, literatura, teatro e artes plásticas, principalmente de performance, apontam decisões inconvenientes dos governantes que se envolvem com esses poderes perversos que depois se refletem no mal-estar da população. A maior parte das ações derivadas das relações entre Estado e organizações criminosas geram diversos tipos de violência e morte, além de deficiências na educação e na saúde pública. Diversos artistas da *Nuestamérica* apontam a decomposição social em que estão imersos os grandes setores da classe trabalhadora, que sustentam as fábricas e universidades, bem como os camponeses e outras pessoas das camadas sociais médias e baixas. Na verdade, não se deve pensar que todos os países da região têm o mesmo horizonte econômico, político e social ou os mesmos tipos de governo, mas compar-

tilham muitos sofrimentos derivados da priorização do capitalismo como um modo de produção econômica sobre outras formas de sustento. As semelhanças que compartilham são preocupantes porque envolvem crises contínuas e ampliam as lacunas produzidas pelas desigualdades sociais.

O atual cenário econômico, político e social de *Nuestramérica* pertence a modelos intervencionistas herdados das formas coloniais de pensamento e ação exercidas pelos governos, atualmente representados pelos presidentes, seus gabinetes ministeriais e as forças militares que os apoiam. Os modos de governo que os presidentes representam hoje constituem uma história política que se caracteriza pelo nepotismo, abuso de poder e corrupção; esta última característica é o modo de operação mais comum que os governantes usam para alcançar benefícios próprios em prol do colonialismo interno. Em termos acadêmicos, esse fenômeno foi explicado pelo mexicano Pablo González Casanova, em 1968, e assumido por ele mesmo, em 2006, para falar da sociologia da exploração.

A noção de "colonialismo interno" só pôde surgir como resultado do grande movimento de independência das antigas colônias. A experiência da independência provoca regularmente o aparecimento de novas noções, sobre a própria independência e sobre o seu desenvolvimento. Com a independência política surge lentamente a noção de uma independência integral e de um neocolonialismo; com a criação do Estado-nação, como motor do desenvolvimento, surge em primeiro lugar a necessidade de técnicos e profissionais, empresários e capitais. Com o desaparecimento direto da dominação dos nativos pelo estrangeiro, surge a noção de dominação e exploração de nativos pelos nativos. Na literatura política e histórica dos séculos XIX e XX, nota-se como os países latino-americanos vão reunindo essas novas experiências, embora não as chamem pelos mesmos nomes que usamos hoje. A literatura "indigenista" e liberal do século XIX aponta a substituição do domínio dos espanhóis pelo dos "*criollos*", e o fato de a exploração dos indígenas continuar com as mesmas características de antes da independência (GONZÁLEZ CASANOVA, 2006).

O conceito foi retirado dos estudos de economia política e levado para o campo da sociologia e da filosofia, foi sustentado, posteriormente, pela boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, em 2010, na Argentina e retomado, em 2014, no México, para refletir sobre as práticas e discursos descolonizadores, diferenciados de discursos sobre decolonialidade, este último tratando de efeitos que ocorrem tanto na atitude quanto nas materializações políticas e sociais que derivam do próprio pensamento colonial e tendem a uma neocolonização dos saberes. A neocolonização em nosso contexto é equivalente ao colonialismo interno. A esse respeito, a pesquisadora afirma: "A possibilidade de uma reforma cultural profunda em nossa sociedade depende da descolonização de nossos gestos, de nossas ações e da linguagem com que nomeamos o mundo" (RIVERA, 2014). É verdade que o pensamento colonial na região causou muitos danos, assim como o conjunto de personagens que hoje nos governam, que repetem cânones do colonialismo como dominação, despotismo, exploração humana e de riquezas naturais, para se estabelecerem no poder através do autoritarismo e de estratégias caudilistas que promovem a apropriação tanto dos recursos naturais quanto da força de trabalho, bem como das ideias e vontades dos setores populares.

Os governantes se apropriam de bens materiais e recursos insubstituíveis que originalmente não lhes pertencem, da mesma forma, atribuem a si mesmos o poder de decisão que seria dos cidadãos, que não se identificam com os modos de produção e aplicação do poder político que representam. As histórias políticas de *Nuestramérica* mostram que os governantes cometem abusos de autoridade, enriquecimento ilícito e autocracia nos tipos de administração em que se beneficiam, em detrimento das ordens sociais a que pertencemos nós, os cidadãos comuns. Embora a autocracia aluda a um sistema formal de governo que concentra o poder em uma única figura de comando, aqui o absolutismo é exercido em prol de uma falsa democracia representativa, faz parte de um pensamento ainda colonial. O colonialismo interno do poder político exerce suas funções sem restrições legais de qualquer espécie, nem mesmo está sujeito a dispositivos que regulem suas ações por meio do controle popular.

Performance e política

Como vimos, o abuso de poder na região derivado do colonialismo interno é constante, em todos os países há muitos exemplos, desde a época da formação das repúblicas na América do Sul, bem como da independência do México, passando pelas ditaduras militares de meados do século XX, com modelos no Chile, Argentina, Paraguai, Bolívia e Uruguai no cone sul, e exemplos dramáticos em Honduras, El Salvador, Guatemala e Panamá, entre outros. Da mesma forma neocolonial e ditatorial, operava a hegemonia conservadora que manteve a Colômbia sob o poder predominante das regulamentações que seguiam a lógica católica. Outro exemplo é a subordinação ao mandato de um único partido político por setenta anos no México (*Partido Revolucionario Institucional* - PRI, 1915 a 1995). Embora legalmente na região não exista, no momento, monarquia declarada ou ditadura militar, são poucos os casos que exemplificam o exercício do poder autocrático disfarçado de democracia, e fica evidente que essas ações são consequências do colonialismo econômico que tem repercussões sobre o político e o social. O abuso de poder que leva à perda dos direitos humanos fundamentais, a violência constante contra a população civil e a pobreza material são feridas sociais, históricas e difíceis de compensar e na verdade se tornam cada vez mais complexas e mais difíceis de enfrentar como sociedade. Como diz Raúl Fonet-Betancourt: “Esta teimosa e muitas vezes silenciosa sobrevivência da mentalidade colonial pode ser vista em muitos posicionamentos atuais sobre as diferentes expressões da vida latino-americana, da política à estética” (FORNET-BETANCOURT, 2019).

A partir da arte, de maneira simbólica, continuam sendo experimentadas formas apresentacionais e representacionais que resistem ao pensamento colonial, e veremos isso nos exemplos que serão abordados a seguir. A arte se distingue por carregar as obras com significados e efeitos correspondentes ao que os estudiosos da estética analítica chamam de arte intencional ou intenção do artista. Embora na realidade seja difícil encontrar um tipo de arte não intencional; aqui é importante apontar as obras artísticas feitas intencionalmente para apontar fissuras políticas e determinações autoritárias dos governantes. A condição

estética com matizes de mentalidade colonial a que se refere Fernet-Betancourt é refletida nas obras artísticas de forma a modelar o seu significado. Existem ações da vida social realizadas sem condicionamento artístico que, embora emitam vibrações sensoriais que afetam nossos sentidos até nos fazerem sentir vontade ou repudiar, não são obras de arte porque não foram colocadas nessa categoria. É o caso de várias manifestações políticas realizadas com estratégias artísticas que poderiam ser reconhecidas como performances, mas, por não serem concebidas como tal, não são contempladas pelos circuitos de legitimação da arte.

Nas diferentes linguagens artísticas, música, literatura, cinema ou teatro, os círculos de poder legitimam obras com qualidades dirigidas à razão e ao entendimento, não tanto à sensibilidade; na arte, o império da razão também pode ser traduzido como um ato eminentemente colonial derivado do racionalismo. As obras de arte são determinadas por características conceituais, formais e contextuais que lhes conferem significado para que o destinatário, seja ele um simples espectador ou um receptor ativo, compreenda as intenções impostas pelos produtores e só em determinados casos intervenha na obra. Nesse lugar está a performance, talvez uma das disciplinas artísticas que, entre outras coisas, mais alude às realidades políticas e sociais. Muitas ações performáticas de artistas e grupos específicos que realizam manifestações massivas não são classificadas como obras de arte porque não foram concebidas como tal por suas organizadoras e organizadores, mas não deixam de ser compreendidas por seu poder conceitual e simbólico. Um exemplo disso são os movimentos anticapitalistas e os representantes dos diversos feminismos, bem como grupos formados por pessoas que se rebelam contra as crises do meio ambiente e da natureza em revoltas públicas carregadas de desobediência civil.

Nas últimas décadas, muitas dessas manifestações têm sido realizadas a partir de diferentes tipos de anticapitalismos: "anticapitalismo reacionário, anticapitalismo burguês, local, reformista, autonomista ou socialista" (CALLINICOS, 2003), compostas por muitas pessoas que lotam as ruas e as principais praças de várias cidades do mundo. Mesmo em tempos de proibições a aglomerações, devido à crise sanitária internacional desencadeada pela pandemia de Covid 19, continuam ocorrendo manifestações com denúncias políticas. Desde que as primeiras performances apareceram nos ambientes públicos os passos mais importantes foram dados a partir de condições conceituais que apontam para o compromisso social e político, deixando de lado os atos rituais que atendem às necessidades individuais dos artistas. É um processo de mudança que realizam artistas de diferentes lugares; a maioria de nós acredita que a arte deve ter um compromisso eminentemente crítico sobre o estado político dirigido ao coletivo social. Na arte, a política pode ser entendida como a gestão dos assuntos que dizem respeito à governança pública, a forma de dirigir um país ou um Estado-nação por meio de doutrinas, normas e exercícios de poder que se refletem nas decisões políticas.

Violências injustificadas

Nesse sentido, uma importante semelhança pode ser observada nas performances que contêm fundos conceituais de incidência política, que funcionam pelo poder operante da crítica simbólica às realidades existentes em lugares e tempos específicos, da mesma forma

que as manifestações públicas realizadas por grupos cujas ações incluem estratégias artísticas. No México, existem muitos casos de grupos artísticos, culturais e contraculturais que fazem demandas legítimas, a partir dos feminismos, contra as diferentes formas de violência sexista, como também contra os crescentes feminicídios registrados no país, ou pelos desaparecidos pela violência política em que a narcopolítica estatal está envolvida. Entre os milhares de casos registrados oficialmente no México, e aqueles extraoficiais que acontecem diariamente, está o exemplo do feminicídio de Maricela Escobedo Ortiz, assassinada em 16 de dezembro de 2010, em frente ao palácio do governo de Chihuahua, México, enquanto reivindicava legitimamente ao governador César Duarte Jáquez a responsabilização do Estado no esclarecimento e aplicação da justiça pelo assassinato de sua filha de 16 anos, Rubí Marisol Frayre Escobedo, perpetrado por Sergio Barraza, ex-companheiro da garota. O assassino de Rubí confessou em Ciudad Juárez a autoria do crime e o local onde foram enterrados os restos mortais, embora os juízes o tenham declarado inocente e o libertado. As investigações jornalísticas posteriores mostraram as ligações entre os políticos junto aos narcotraficantes e os braços criminosos que os tornam fortes; neste caso, com Los Zetas. Decorridos dez anos, ainda existem grandes manifestações que reivindicam legitimamente a responsabilização do Estado no acontecido.

Outro exemplo concreto de violência estatal, abuso de poder relacionado à necropolítica no México e à narcopolítica, foi apontado pela Comissão Nacional de Direitos Humanos (CNDH) ao emitir a recomendação nº 15/2014 para a Secretaria de Defesa Nacional (SEDENA), a Procuradoria Geral da República (PGR) e o então governador do Estado do México, Eruviel Ávila Camacho, a respeito do homicídio múltiplo ocorrido em 30 de junho de 2014, em Tlatlaya, Estado do México, México, com o argumento de que, segundo o CNDH, “militares executaram quinze dos vinte e dois mortos encontrados no chão de um depósito na comunidade de San Pedro Limón, município de Tlatlaya em 30 de junho de 2014” (ZEPEDA, 2014). É importante lembrar que o Secretário de Defesa Nacional de 2012 a 2018, a máxima autoridade militar do momento, General Salvador Cienfuegos, foi recentemente preso em 15 de outubro de 2020 em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos, acusado de tráfico de drogas e lavagem de dinheiro de negócios ilícitos. Muitos outros casos também repugnantes para a população, com referências claras ao necropoder, acontecem no México, a lista é muito longa. Um dos exemplos mais próximos é o dos 43 alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, no Estado de Guerrero, México. Muitas investigações dão indicações de como o Governo Federal do México, então chefiado por Enrique Peña Nieto, está envolvido na tomada de decisões a respeito das formas cruéis e violentas que culminaram na barbárie. Isso ocorreu na fatídica noite em Iguala, Guerrero, em setembro de 2014, quando seis pessoas perderam a vida, mais de vinte ficaram feridas e 43 estudantes desapareceram.

Desde que Peña Nieto assumiu o poder, ele e seu gabinete consideraram os estudantes de Ayotzinapa como uma questão de "segurança nacional prioritária". De acordo com os documentos obtidos para esta pesquisa, esses alunos, em sua grande maioria filhos de camponeses pobres de uma região conhecida por sua história de combatividade política, pareciam uma ameaça ao Presidente da República

e sua equipe. Em novembro de 2012, durante a transição entre os mandatos de Felipe Calderón e Peña Nieto, as equipes de ambos se reuniram várias vezes para discutir os temas mais sensíveis para o México em termos de segurança nacional, ou seja, aqueles relacionados à governança, estabilidade e segurança. (47) No âmbito destas reuniões, a equipe de Calderón entregou ao presidente eleito um documento classificado como confidencial, com data de novembro de 2012 e intitulado "Questões prioritárias para o início da gestão 2012-2018". Nessa investigação, houve acesso direto a este texto de 17 páginas, cuja autenticidade foi corroborada e em que se condensam os pontos de maior atenção do governo federal em matéria de segurança nacional. A lista de questões "prioritárias" não incluía as atividades de organizações criminosas como o Cartel de Sinaloa e seu chefe Joaquín Guzmán Loera, que era um foragido e considerado o traficante de drogas mais poderoso do mundo, ou como los Zetas e seu então líder Miguel Ángel Treviño Morales, que estava livre e dominava vários territórios do México através do terror. No entanto, a situação em Guerrero e especificamente as mobilizações dos alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos eram destacadas no ponto dois das prioridades de segurança nacional (HERNÁNDEZ, 2016).

Respostas artísticas

As performances concebidas como manifestações políticas e as manifestações políticas realizadas com estratégias artísticas baseiam-se numa lógica de transcendência persuasiva e crítica sobre os temas de conhecimento público que responsabilizam governos e quem detém o poder por ações graves e dolorosas para a população; portanto, pesquisadores de arte e comunicação analisam essas apresentações a partir das teorias da performance, concluindo que muitas das atuais manifestações públicas que expressamente demandam a reivindicação de direitos humanos fundamentais exploram e utilizam altos níveis de performatividade em suas ações, que envolvem também outras operações e práticas simbólicas. As ações dos grupos protestantes envolvem intervenções coloridas em fachadas e monumentos históricos, geralmente localizados nas principais avenidas e praças públicas das capitais, onde estão localizados os órgãos governamentais; lá as(os) manifestantes enfrentam os poderes de fato. Em alguns casos, até arriscam a própria vida, pois as forças do poder também usam a mesma performatividade e atacam violentamente com toda a sua fúria, na maioria das vezes com abusos de autoridade ordenados pelos comandantes das operações que têm por objetivo restaurar a suposta ordem pública. Obras artísticas, como as que citarei a seguir, questionam diretamente os acontecimentos políticos com alto grau de realidade a partir de uma plataforma artística, diferente das manifestações proselitistas de origem populista em que se pregam frases e slogans comuns às que são proferidas entre os partidos políticos tradicionais.

Performances com fundamentos políticos conceituais geralmente provocam, questionam, criticam e irritam, se for necessário. Convidam a resistir ao ataque das máquinas políticas manipuladas que transformam o Estado em seu negócio pessoal; a arte serve, neste caso, para assumir uma posição firme e severa contra a demagogia, o engano e a persuasão da politicagem convencional. As semelhanças entre as manifestações políticas realizadas com estratégias políticas e performances artísticas são muitas, para isso, a arte performativa toma elementos do cotidiano para criticar os sistemas nos quais está imersa. Os políticos contam com um tipo parcial de realidade para apresentar ao públi-

co sua versão dos acontecimentos, valendo-se dos meios de comunicação de massa por meio de manipulação de informações (*fake news*), formando comissões da verdade comprometidas com sua posição política para apresentar os vieses manipulados a sua conveniência. Em contrapartida, a arte aponta e critica os sistemas políticos, apresentando nas obras uma visão da realidade o mais próxima possível dos fatos, sem predisposições partidárias.

O autoritarismo político derivado do pensamento colonial e o próprio colonialismo interno são fenômenos antigos nos círculos de poder, tanto governamentais como do mesmo pensamento e ação no topo de setores como na academia, nas empresas e no comportamento e cotidiano social. Também nas críticas aos abusos de poder a partir de obras artísticas, sejam do cinema, artes plásticas, documental ou das artes performativas. São vários exemplos, desta vez recorrerei a um que aponta o abuso de autoridade registrado na história da pátria bolivariana, por meio de uma obra do venezuelano Héctor Fuenmayor (Caracas, 1949), para mostrar como herdamos pensamentos e ações típicas do colonialismo interno em *Nuestramérica*; trata-se de um dos artistas com maior fluência criativa de sua época, sua obra apresenta altos níveis de conceitualismo característico da arte atual. Através da arte, ele defende que quando se goza das virtudes do poder, tem-se a possibilidade de implementar estratégias e desenvolver vícios para mantê-lo. Ele refere-se, neste caso, ao assassinato de Manuel Carlos Piar Gómez (1782-1817), executado por ordem de Simón Bolívar no início do século passado, como veremos adiante.

No início de sua carreira, Fuenmayor foi influenciado pela arte experimental, com especial interesse pelo neoconceitualismo formal da produção plástica internacional, principalmente orientado e inspirado em obras de Joseph Kosuth, George Maciunas do Grupo Fluxus e Bruce Nauman. Com o tempo, ele complementou seu gosto pelo engajamento social e pela crítica encontrada nas obras de Jenny Holzer e Bárbara Kruger. Em sua longa trajetória como artista, Fuenmayor apresenta uma obra sólida, com especial interesse na desestabilização das estruturas formais das obras que produz. Trabalha com um interesse marcado pelos preceitos elementalistas e pelas ações e instalações associadas à arte efêmera e à performance. Já criou obras em formatos tradicionais derivados de pinturas, desenhos e instalações, mas o que mais interessa neste caso é uma performance que denota a sutileza conceitual para olhar um acontecimento político.

Destaca-se em sua obra um conceitualismo formal e um misticismo que critica o fanatismo religioso católico, apegado aos valores tradicionais da cultura ocidental e também aos vícios políticos que nela se escondem. Oferece alternativas visionárias a partir dos mesmos elementos tradicionais com os quais as religiões se identificam para produzir obras dissociadas de sua função por meio da inserção de signos e referências retirados de outras correntes do pensamento religioso não hegemônico. Desde jovem participou ativamente em colaborações para a bailarina Antonieta Sosa, uma das primeiras performances venezuelanas apresentadas nos anos oitenta do século passado. Também participou ativamente, com a crítica de arte María Elena Ramos, da realização de um inédito evento teórico e de *action art* organizado por Ramos, denominado *Acciones Frente a la Plaza*, encontro sobre o qual anos depois publicou um livro e no qual, de maneira antecipada, comunicou ao público sobre a introdução de uma nova lógica da arte venezuelana com o apoio da Fundación para la Cultura y las Artes Fundarte de Caracas, Venezuela.

Foi “uma contribuição fundamental para a organização e oferta de espaços alternativos onde pudessem ser realizadas ações corporais, performances, eventos, com os admiradores mais expressivos entre estes artistas, que foram, então e posteriormente, nomes importantes da cena criativa nacional” (RAMOS, 1995).

Atualmente na Venezuela, o ex-dirigente sindical e agora presidente desde 2013, Nicolás Maduro Moros, foi muitas vezes marcado por seu autoritarismo ditatorial, uma vez que criou as condições legais a seu favor para permanecer no poder, ao qual chegou por sucessão após a morte de Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013). Para o bem ou para o mal do país, este presidente enfrenta as divergências de apoiadores e aliados dos EUA, mas mantém fortes laços políticos e militares com países que operam ideologicamente com critérios impostos no lado oriental da cortina de ferro europeia. A má gestão política e econômica deste governo se reflete nas crises econômicas e sociais mantendo infelizes milhões de cidadãos, que resultou na maior diáspora venezuelana dos últimos tempos. Muitos deles cruzaram a fronteira devido à decomposição social vivida na própria pele e documentada em inúmeras pesquisas jornalísticas, famílias inteiras de migrantes que chegaram à Colômbia estão retornando ao seu país assim que percebem que do outro lado da fronteira a situação econômica, social e política também atravessa uma crise impressionante. A Colômbia também se destaca por ter uma classe dominante pertencente a uma oligarquia de pensamentos e ações vinculados à direita católica, que certamente também produz governantes vinculados a processos jurídicos de narcogoverno, autoritarismo, que se soma ao paramilitarismo. Um exemplo disso é representado pelo atual presidente Iván Duque Márquez, apoiado por membros do partido político (Centro Democrático) criado pelo ex-presidente Álvaro Uribe Velez, que enfrenta acusações de fraude processual e suborno, condenado à prisão domiciliar desde 4 de agosto de 2020 pela Suprema Corte de Justicia de la Nación.

O valor da reclamação

A obra em questão chama-se: Glosa crematoria, nela o artista venezuelano trabalhou a ideia da purificação inerente ao pensamento oriental, contrastada com a ideia de uma lápide que carrega um epitáfio inscrito; neste elemento lê-se uma opinião ou frase profética e é usado nas sepulturas ou urnas funerárias ocidentais que inspiraram o artista. Para a obra Fuenmayor, foi construída uma lápide com uma inscrição esculpida em letras moldadas, recorrendo às formas tradicionais e ao enorme significado que as mensagens post-mortem têm, baseada nas estruturas reticulares que os escultores de lápides normalmente usam nos cemitérios da região. Através da abstração geométrica e seu corolário, o minimalismo, que envolve um sistema calculado de pensamento implícito, introduziu um regime eminentemente relacional para induzir os principais conceitos da obra e revelar o autoritarismo de Simón Bolívar, um herói idolatrado pelos fanáticos políticos de Nuestramérica em prol do ideal e da utopia da libertação. Nesta obra, também estão contidos os valores que pertencem à trindade cristã (pai, filho e espírito santo), formal e conceitualmente, com várias derivações e significados a partir do número três. Inclui ideias recorrentes sobre a negação da arte e o valor da linguagem como uma evocação transcendental do objeto físico, dando uma resposta eminentemente racional à abordagem espiritual judaico-cristã sobre o valor do caráter votivo das ações humanas. Glosa crematoria é o produto de um trabalho que envolve três atos performáticos que Fuenmayor apresentou

na Bienal Nacional de Arte de Guayana, no Estado de Bolívar, Venezuela, em 1994.

Outros artistas venezuelanos consagrados na cena da produção plástica também se apresentaram neste evento. Vale ressaltar que as bienais de arte correspondem a outra apropriação colonialista concebida pelas organizações gestoras como eventos que estendem laços de integração entre localidades e nações, para melhorar as relações entre os participantes. Como espaços de exibição e legitimação da produção artística, não devem ser vistas com espaço de competição entre artistas, embora o seja atualmente. Competição é uma prática que estabelece categorias como bom e mau, caro e barato, quando as subjetividades da arte devem levar o receptor ou observador a compreender a proposta conceitual e formal contida na obra. Portanto, as exposições bienais não devem ser concebidas com essa ideia, para classificação da melhor ou da pior arte; pelo contrário, esses eventos devem estabelecer juízos de valor abertos que possibilitem o diálogo e discussões inclusivas que fortaleçam a produção artística. A obra inicialmente denominada "*Muerte e insurrección*" foi renomeada após o artista conhecer os resultados da primeira ação da performance, que consistia em uma demonstração piromaniaca que envolvia o conceito cristão da *via crucis*, *via mortis*. Nas três primeiras estações da *via crucis* estabelecidas anteriormente, o intérprete queimou várias pinturas e desenhos de sua autoria, bem como elementos relacionados com a intimidade da sua oficina. Na última estação deixou apenas instalado o fragmento de um desenho que chamou de "*Muerte y resurrección*", uma variante do primeiro nome da obra. Aqui, envolveu uma sequência de atos bem marcada, originada na tríade judaico-cristã acima mencionada e foi organizada da seguinte forma:

Ato primeiro: A obra contém um comentário irônico sobre a pintura abstrata e racional em geral, faz alusão aos quadros pintados por Kasimir Malevich, artista russo que, depois de experimentar o simbolismo, o cubismo e o futurismo, apresentou composições suprematistas nas quais destacou que a arte deve se desprender do peso do objeto que a contém. Para complementar a alusão ao suprematismo, Fuenmayor sobrepôs um papel de embrulho branco em um plano branco. Esta primeira estação concluiu a olho nu com a ideia do artista de negação da história oficial através da utilização de um fragmento da história da arte ocidental que se aprende na academia. Assunto que poderia passar despercebido se Fuenmayor não o tivesse mencionado nas entrevistas realizadas após a exposição no Museu de Arte Moderna Jesús Rafael Soto da atual Ciudad Bolívar.

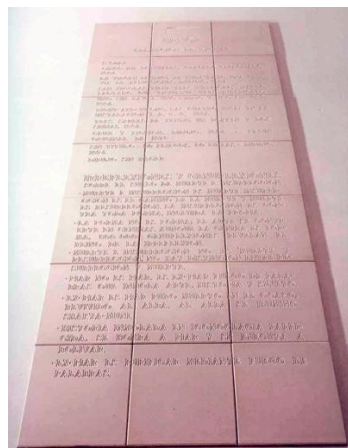


Figura 1 - Glosa crematoria, Héctor Fuenmayor, Venezuela, 1994.
Foto: Arquivo, Álvaro Villalobos

Ato segundo: Na atual estação da via crucis, via mortis, ele atçou o fogo para a cremação de outro conjunto de obras feitas anteriormente pelo mesmo artista, com exceção de um fragmento do desenho que partiu da ideia de negação da arte. O forno crematório foi construído com tijolos feitos à mão por Fuenmayor e foi colocado diretamente em frente à parede onde Bolívar deu a ordem de assassinar Manuel Piar, militar de alta patente do Exército Bolivariano morto a tiros pelo pelotão de execução do Exército de Granada, sob as ordens diretas do libertador Simón Bolívar. Este crime, descrito por Gabriel García Márquez no livro "*El General en su laberinto*" (1989), no qual narra a angústia e o sofrimento que Bolívar sofreu nos últimos dias de sua vida, que passou em uma descida do rio Magdalena acompanhado de seu assistente José Palacios, rumo às margens do Mar do Caribe colombiano. García Márquez argumenta que, através do tempo, Bolívar relembrou a morte de Manuel Piar, um mulato de 35 anos na época de sua execução, natural de Curaçao, ilha holandesa no Caribe, atual país constituinte da soberania sujeita ao domínio colonial do Reino dos Países Baixos.

Curaçao está localizada ao sul do Mar das Antilhas, a cinquenta quilômetros da Venezuela, próximo a Bonaire, Aruba e Sotavento. Para muitos, é uma ilha alheia às características que marcam o território denominado *Nuestramérica*. Piar, depois de travar mais de vinte batalhas contra os espanhóis sem ter sido derrotado, convocou todos os negros, zambos e mulatos que encontrou pelo caminho e todos os desfavorecidos do país para lutar contra a aristocracia branca mantuana dos fazendeiros de Caracas personificadas por Simón Bolívar e pelos generais subordinados a ele. Repetidamente, Piar exteriorizou o racismo proferido contra ele pelos outros generais do exército de libertação que argumentavam que ele era filho de pai desconhecido e que, segundo as investigações, poderia ser até irmão bastardo de Bolívar. Com o serviço militar de Piar, a aristocracia branca comandada por Bolívar iniciou e ativou a luta pela independência que promoveu a separação das repúblicas americanas da colônia espanhola. Mas Piar, “com as maiores das tantas glórias do exército patriota, colocou à prova a autoridade do general, quando o exército libertador precisava de suas forças unidas como nunca antes para deter o ímpeto do espanhol Pablo Morillo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989). Ele legitimamente exigiu respeito e moderação diante do racismo e da segregação de que foi vítima, mesmo tendo uma alta patente militar no exército patriota.

Quando Bolívar soube da rebelião do mulato, mandou prendê-lo e conduziu-o a Angostura, a capital provisória da época, atual Ciudad Bolívar, no estado de Bolívar, no sul do país. Em nome do libertador, um conselho de guerra composto por vários generais, incluindo alguns amigos de Piar, constituiu um julgamento sumário que o declarou culpado de deserção, insurreição e traição, condenando-o à pena de morte, com a consequente perda de suas patentes militares. Segundo a história oficial ensinada e aprendida nas modernas escolas primárias de *Nuestramérica*, por meio dos livros didáticos, Bolívar não ratificou a perda dos títulos militares a Piar, mas ratificou sua execução, com o agravante de que foi um espetáculo público. As glórias do Libertador seriam reconhecidas publicamente. Dessa forma, em 16 de outubro de 1817, às cinco da tarde, a sentença de morte foi executada na praça principal de Angostura, historicamente conhecida como *Nueva Guayana de la Angostura del Río Orinoco*. Tudo isso aconteceu na cidade na qual, meses atrás, Piar arrebatara os espanhóis em uma batalha sangrenta. Antes de atirar nele, Bolívar negou a

Piar seu último desejo, a honra de dar a ordem de atirar ao pelotão de fuzilamento e, em vez disso, vendou-o à força para então ordenar o que era costume nesses casos, executar a ordem militar com cinco palavras: Batalhão presente, pronto, apontar, atirar. A história de García Márquez apresenta um Bolívar atormentado pela decisão de quem reprime o choro ao ouvir a descarga da execução.

O impecável acabamento do relevo escultórico de dois metros e dez centímetros de altura por noventa e três centímetros de largura, contém o título e subtítulo centrados e marcados em maiúsculas que dizem “URNOR”, cujo significado é urna e honra, e mais abaixo CREMAÇÃO DE EX-PIAR em alusão direta ao Epitáfio do herói militar do exército de libertação venezuelano assassinado por Bolívar. Esta obra carregada de conceitualismos e alusões eminentemente políticas denuncia a ganância e o racismo de Simón Bolívar que justificou o abuso de poder, o autoritarismo e o assassinato de um correligionário conquistado através de uma estratégia de manipulação do conselho de guerra que determinou o fuzilamento. A precisão dos dados que a obra emite exige uma observação profunda empreendida pelo artista, que, por um lado, indica a ação de recolher nos arquivos da história nacional todos os detalhes de um acontecimento que a história oficial se encarregou de esconder para apresentá-lo transformado à sua maneira; por outro lado, mostra uma posição política nítida e precisa que só pode ocorrer em uma mente capaz de ir, observar e apontar para onde os outros normalmente não olham. É mais fácil pensar que todos os atos de Simón Bolívar são bons, para o bem de uma conciliação americana, que nunca foi possível, enquanto é bem mais difícil pensar no libertador como um assassino. *Glosa Crematoria*, é também: “a conclusão documental da série de espetáculos mencionados anteriormente, na qual se articula uma espiritualidade crítica sobre os acontecimentos históricos e políticos narrados”. (FUENMAYOR, 2005).

Paradigmas anticoloniais

Este outro exemplo na arte é dirigido ao militarismo e à violência armada diretamente ligada à pobreza material e ao desequilíbrio nas relações do ser humano com o meio ambiente, que são típicos em *Nuestramérica*. Nesse sentido, artistas como o mexicano Julio César De la Peña Cruz (Julio Cruz, 1989), baseiam seus trabalhos em demonstrações de permacultura e de desenvolvimento sustentável em pequena escala, que consistem em apoiar as populações próximas de onde vivem. Para isso, cria estratégias que integram design e ecologia à vida cotidiana. De la Peña Cruz, desenvolve projetos díspares, mas ricos em significados, relacionados às realidades das comunidades agrícolas vizinhas a Xochimilco, no México. Suas obras criticam o modo de produção capitalista que promove a aceleração do consumo excessivo de materiais, os abusos de poder e as ambições das classes políticas que modulam as economias globais. Por meio de fatores baseados nas economias de mercado, a globalização tende a unificar valores sociais, políticos e econômicos sobre os quais nem todos os atores sociais envolvidos têm as mesmas capacidades de competir. Disto deriva a aniquilação econômica dos mais fracos e a dominação social como práticas coloniais das quais deriva o abuso tanto das pessoas quanto dos recursos naturais.

As economias globais se opõem ao desenvolvimento e à autonomia locais com o uso de estratégias militares de dominação que ameaçam a integridade da população civil. O artista entende a globalização como a soma de processos econômicos e tecnológicos que, uma vez localizados na esfera social e cultural à escala dos grupos majoritários, produzem interdependências por meio das quais os economicamente poderosos se dobram e muitas vezes aniquilam os mais fracos.



Figura 2 - Brinquedo educativo Lança sementes, Julio Cruz, Cidade do México, 2019.
Foto: Arquivo, Álvaro Villalobos

Essa dinâmica ocorre desde escalas individuais ou pequenas coletividades até grandes empresas e corporações multinacionais que estabelecem leis de mercado, políticas e práticas de consumo que geram crises e instabilidade econômica e inquietação social, especialmente nas comunidades mais frágeis. As mais óbvias consistem em trocas comerciais de todos os tipos que acarretam diferenças entre as partes envolvidas, explorando as necessidades de comunicação que promovem a cultura da universalização em massa. Para isso, a partir das artes plásticas, De la Peña Cruz se pronuncia formalmente sobre os problemas socioambientais e, por meio do estudo dos acontecimentos históricos da região onde vive, estabelece linhas de pesquisa que entrelaçam semelhanças entre as causas e os efeitos do uso de armas mortais para enriquecimento ilícito e desprezo pela agricultura na região. Não se limita a uma técnica particular, mas recompõe, recontextualiza e ressignifica os objetos que manipula a partir de suas propriedades simbólicas. Um exemplo disso é o projeto: En el campo las armas enmudecen, configuración de técnicas agrícolas en el entorno urbano desde la interpretación referencial del objeto militar (No campo as armas silenciam, configuração de técnicas agrícolas no meio urbano a partir da interpretação referencial do objeto militar). Trata-se de uma investigação sobre a permacultura como um processo de reconciliação entre a paisagem agrícola natural e as limitações de espaço nas cidades. Ele visualiza a agricultura como “um sistema complexo que pode ser usado para redirecionar simbolicamente a violência para situações de bem-estar social e atividades como agricultura, conservação e uso de recursos naturais”. (CRUZ, 2019). Com isso, ele se propõe a reverter, por meio da arte, a condição formal, utilitária e estética das armas, bem como a função dos objetos militares para influenciar na educação ambiental de seu bairro. Ele entende a arte como uma tarefa complexa que articula de forma

útil a afetividade das diversas realidades sociais vivenciadas por sua comunidade e a utiliza para sensibilizar, sobretudo, a população infantil, sobre os processos de transformação socioecológica por meio de construções simbólicas. Desmantela e desnaturaliza o ideal do uso de armas, transformando a violência gerada pelo seu uso indiscriminado nos bairros populares da cidade, com uma proposta ecológica que também abomina as ordens estabelecidas para a destruição violenta de sociedades com auxílio de mortais armas.

Com seu trabalho artístico, promove pequenas campanhas de substituição de armas por ferramentas de trabalho agrícola. Uma obra particular nesse sentido é o: Brinquedo educativo Lança Sementes, que consiste no uso de uma pistola de plástico comprada na papelaria do bairro, que é regularmente adquirida pelas crianças de sua vizinhança. A pistola de plástico dispara originalmente balas de borracha e serve para que as crianças aprendam a acertar a mira ao disparar uma arma. Por analogia imaginativa, o jogo transporta a criança para o uso de uma arma de fogo mortal. Com esse motivo conceitual, o artista recontextualizou o brinquedo, trocando fisicamente as balas de borracha por sementes de feijão, reembalou o brinquedo de guerra como o original e o distribuiu como um brinquedo didático. Ele alterou as instruções de uso de tal forma que, quando entregues, oferecem ao usuário a possibilidade de afinar a pontaria, acertando um buraco no solo para germinar com sucesso as sementes. Com isso, ele se propõe a reverter a condição estética dos objetos militares através da produção artística pessoal para influenciar a educação ambiental com tecnologias básicas, pobres e rudimentares. Utiliza as tecnologias como um conjunto de conhecimentos especializados para projetar, no sentido amplo da palavra, bens e serviços úteis para a adaptação do ser humano a qualquer ambiente. O campo, a cidade e até o meio artístico, nesse sentido, implementam tecnologias rudimentares para satisfazer as necessidades da comunidade. É claro que as obras artísticas não são resultado de objetivos fechados, compactos e conclusivos em que as premissas determinantes têm por objetivo especificar acordos discursivos contra a sua apreciação. Pelo contrário, neste caso, a obra de arte é concebida como um potencial recipiente de conhecimento que nutre outros campos, inclusive aqueles em que o pensamento artístico não atua.

Referências

CALLINICOS, Alex. **Un manifiesto anticapitalista**, Barcelona, España: Editorial Crítica, 2003. p. 87

CRUZ, Julio. **Anteproyecto de investigación para la Maestría en Artes Visuales**, México. Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México, 2019. p. 12

FUENMAYOR, Jesús. **Héctor Fuenmayor, Doislocated Continuities, Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art, Colección Mercantil, Americas Society**, Caracas, Venezuela. Catálogo de la colección mercantil de arte contemporáneo venezolano, 2005. p. 68

FORNET-BETANCOURT, Raúl. **De la significación de la filosofía latinoamericana para la superación del eurocentrismo**, en: Teorías críticas y eurocentrismo, estudio crítico de los componentes teóricos y prácticas de la ideología hegemónica contemporánea, Juan manuel Contreras Colín Coordinador, México, Editorial La guillotina,. 2019. P.153

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El general en su laberinto**, Colombia, Editorial Oveja negra, novela, primera edición, 1989. p. 229.

GARGALLO, Francesca, **Pensando en los feminismos de nuestramérica**, en: Teorías críticas y eurocentrismo, estudio crítico de los componentes teóricos y prácticas de la ideología hegemónica contemporánea, Juan manuel Contreras Colín Coordinador, México, Editorial La guillotina,. 2019. p.241

GONZÁLES CASANOVA, Pablo. **Sociología de la explotación**, Red de Bibliotecas Virtuales de (CLACSO) Buenos Aires Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Clacso, en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130909101259/colonia.pdf> 2006. p.186 (consultado el 15 de octubre de 2020).

HERNÁNDEZ, Anabel. **La verdadera noche de iguala, La historia que el gobierno quiso ocultar**, México. Editorial Penguin Random House, 2016. p.47-49

MARTÍ, José. **Nuestra América**, La Habana, Cuba, Casa de las Américas-Instituto cubano del libro, Cuba. 1974

RAMOS, María Elena. **Acciones Frente a la Plaza, Reseñas y documentos de siete eventos para una ueva lógica del arte venezolano**, Venezuela, Fundarte, Alcaldía de Caracas, Colección urbe, 1995. p. 8

RIVERA Cusicanqui Silvia. **Hambre de huelga, Ch'ixinakax y otros textos**, México, Editorial La mirada salvaje, 2014. p. 77

ZEPEDA Mayra. **¿Qué ocurrió en Tlatlaya minuto a minuto, según la CNDH?**, publicado el 22 de octubre de 2014, disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/> / Consultado el 10 de octubre de 2020