



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**O público e Basquiat:
vivências com a arte no Centro Cultural Banco do Brasil**

Marina Oliveira Vaz Batista

Brasília, 2018

Marina Oliveira Vaz Batista

**O público e Basquiat:
vivências com a arte no Centro Cultural Banco do Brasil**

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como um dos requisitos para obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Eduardo Abreu

Brasília, 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**O público e Basquiat:
vivências com a arte no Centro Cultural Banco do Brasil**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Eduardo Abreu
Departamento de Antropologia – UnB

Prof. Dr. João Miguel Sautchuk
Departamento de Antropologia – UnB

Brasília, 2018

Agradecimentos

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar (Cartola)*

Agradeço a todas as pessoas que fizeram parte da minha jornada ao me encontrar: meus pais, meus amigos, professores e todos aqueles que, mesmo entre idas e vindas, demonstraram apoio nessa bonita caminhada em busca do conhecimento. Não cito nomes, pois a vida é construída sobre as pessoas que permanecem ao meu lado agora e as que compartilharam pequenos momentos dos quais sequer lembramos o nome. Talvez essa seja a parte mais bela de viver, por isso vamos agradecer a todos.

Resumo

No presente estudo etnográfico, procuro discutir a relação do indivíduo com a obra de arte, tendo como campo de pesquisa a exposição de Jean-Michel Basquiat no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, exibida entre 21 de abril e 1 de julho de 2018. Pensando a partir das experiências dentro da exposição, analiso a *performance* e os significados atribuídos pelos agentes participantes – público, equipe e arte-educadores – àqueles momentos de interação. Tratarei a análise do contato com a arte como uma ação coletiva simbolicamente construída pelo espaço e por relações situacionalmente desenvolvidas.

Palavras-chave: arte, público, centros culturais

Lista de Figuras

FIGURA 1	Desenho do CCBB_____	13
FIGURA 2	Bistrô Bom Demais_____	16
FIGURA 3	Pichação SAMO_____	22
FIGURA 4	Basquiat e amigos_____	24
FIGURA 5	A porta_____	29
FIGURA 6	Primeira sala da Galeria 1_____	30
FIGURA 7	Segunda sala da Galeria 1_____	31
FIGURA 8	Última sala da Galeria 1_____	32
FIGURA 9	Primeira sala da Galeria 2_____	40
FIGURA 10	“A procissão”_____	42
FIGURA 11	Pavilhão de vidro_____	47
FIGURA 12	<i>Touch</i> _____	48
FIGURA 13	<i>Selfie</i> no ateliê_____	50
FIGURA 14	Interação_____	51
FIGURA 15	<i>Hashtag</i> Instagram_____	57

Sumário

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – Centros culturais e a identidade da cidade -----	11
1.1 Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) -----	11
1.2 Centro Cultural Banco do Brasil – Distrito Federal -----	13
1.2.1 O restaurante-----	15
1.2.2 O gramado-----	17
1.2.3 Eventos e exposições-----	18
CAPÍTULO 2 – A exposição de Jean-Michel Basquiat -----	21
2.1 O artista -----	21
2.2 A exposição -----	27
2.2.1 Galeria 1-----	28
2.2.2 O público e a Galeria 1-----	31
2.3 Basquiat e Brasília -----	36
CAPÍTULO 3 – Arte e política -----	38
3.1 Galeria 2 -----	38
3.2 O público e a Galeria 2 -----	42
CAPÍTULO 4 – A galeria Interativa -----	49
4.1 O público e o pavilhão de vidro: brincadeiras à parte? -----	49
4.2 A exposição e a internet -----	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	56
REFERÊNCIAS -----	58

INTRODUÇÃO

A arte existe porque a vida não basta.
Ferreira Gullar

Ao ler e reler esta frase do poeta e crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar, propus-me a pensar a importância de se compreender e de se falar sobre a arte dentro da antropologia. Se a vida não basta, o que a arte tem a mais? Como é construída – se é que é assim vista por todos – esta magia da arte? Talvez nunca teremos uma só resposta para essas e mais perguntas e, por isso, é intrigante compreender as diferentes formas de construção do significado simbólico da arte para diferentes grupos. Torna-se, dessa forma, necessário usar os recursos da antropologia para esmiuçar as relações entre os indivíduos, os espaços e a arte.

Logo, fui atraída a pensar que uma forma adequada de se analisar a relação das pessoas com a arte seria observá-las dentro de uma instituição cultural. Vieram-me à cabeça diversas perguntas em seguida, tais como: em um mundo contemporâneo, onde há uma facilidade adquirida pela tecnologia, uma fluidez das interações e a falta de incentivo à cultura, o que leva alguém a se locomover a tais centros à procura de arte? E, ao fazerem, como se dão essas relações entre indivíduos e obras? Julguei ser esse o escopo desta monografia e a etnografia foi o método que considerei essencial para a pesquisa. Assim, a partir dessas escolhas, eu poderia vivenciar tal experiência de forma mais completa, pois a etnografia, segundo Magnani (2009, p. 136), “[e]ntendido como método em sentido amplo, engloba as estratégias de contato e inserção no campo, condições tanto para a prática continuada como para a experiência etnográfica e que levam à escrita final”. Para Lévi-Strauss (1991, p. 415-416):

Por uma razão muito profunda, que se prende à própria natureza da disciplina e ao caráter distintivo de seu objeto, que o antropólogo necessita da experiência do campo. Para ele, ela não é nem um objetivo de sua profissão, nem um remate de sua cultura, nem uma aprendizagem técnica. Representa um momento crucial de sua educação, antes do qual ele poderá possuir conhecimentos descontínuos que jamais formarão um todo, e após o qual, somente, estes conhecimentos se “prenderão” num conjunto orgânico e adquirirão um sentido que lhes faltava anteriormente.

Coincidentemente, saía nas redes sociais e *sites* de notícias a chegada da exposição de Jean-Michel Basquiat a Brasília, composta por itens da coleção da família Mugrabi. O fato de Basquiat ser um grande nome no meio artístico seria pertinente para uma antropóloga interessada em arte compreender o que aquilo gerava ao público da cidade. Com esta

pesquisa, portanto, busquei, através de etnografia realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), mais especificamente durante os dois meses que se sucederam à exposição, analisar como se davam as interações do público do centro com as obras do artista. Inicialmente, utilizei métodos como entrevistas estruturadas, observação participante e análise de catálogos, documentos e notícias que falavam sobre Basquiat e a exposição na cidade. Ao notar que o receio de responder perguntas sobre arte feitas por alguém que se denominava pesquisadora era maior do que a sinceridade, mudei a minha forma de inserção. Dali em diante, procurei abusar dos passos calados em busca dos cochichos, da mistura de entrevistas estruturadas e não estruturadas e de conversas informais pelos gramados do CCBB. A mistura de liberdade e exímio detalhamento oferecida pela prática etnográfica foi de grande importância, sendo as bases para um bom desenvolvimento da minha análise sobre a exposição que visava captar tudo que acontecia, desde o mais claro às entrelinhas.

Ao longo do texto, apresento capítulos por grau de proximidade com as obras da exposição. Iniciarei com uma ampla visão sobre o CCBB e seu papel como incentivador cultural no Brasil, contando como foi o processo de implantação do projeto cultural. Logo passarei ao CCBB do Distrito Federal, detalhando sua arquitetura e história. Nesse âmbito, explicitarei minhas observações sobre todos os espaços que o compõem, como o restaurante, o gramado e as salas de atividades culturais proporcionadas pelo banco. Para entrar no tema específico da pesquisa, apresento, em seguida, quem era e quem é Basquiat, detalhando sua biografia e a relevância de se expor alguém como ele hoje.

Após essa inserção no universo do centro cultural e do artista, avançarei em uma descrição sobre todas as galerias da exposição e como era a reação do público em cada uma delas. Por fim, apresento uma discussão sobre o mundo virtual e suas relações com o espaço do centro e a arte como um todo. Para isso, busquei analisar fotos – *selfies* – postadas durante a exposição a partir da *hashtag* BasquiatNoCCBB na rede social Instagram. Tendo em vista a forte presença do telefone celular, pude ir em busca de padrões acerca de quem eram essas pessoas que dispararam os *flashes*. De acordo com o curador Pieter Tjabbes, a exposição teve grande impacto na internet, portanto é necessário compreender como, por que e por quem isso ocorreu.

Em relação ao suporte teórico, busquei adequar a pesquisa aos grandes autores internacionais e acompanhar as produções nacionais sobre o tema. Para dialogar com as discussões sobre antropologia da arte, museus e público, apoiei-me em Abreu (2014), Bourdieu (2017) e Dabul (2008a, 2008b). Usufruí das análises de Baudrillard (1973) e De Certeau (2009) sobre a vida moderna, seus costumes, rotinas e consumos, e, ainda sob o

enfoque da modernidade, procurei abrir diálogo principalmente com Simmel (1973) para apresentar argumentos sobre as obras de Basquiat. Além disso, fiz uso de artigos de hooks (1993) e de críticos de arte contemporâneos a Basquiat como Gadsden (2008), ao adentrar os sintomas de suas obras na sociedade à sua volta. Como metodologia, procurei inspiração na escrita de Baxandall (2006) que, mesmo não sendo coincidente com este tema, mostra-se uma boa pesquisa independentemente do objeto.

Começaremos, então, a decifrar todas as sinuosidades da interação artística no CCBB da capital federal, pois, como afirma Dabul (2008b, p. 258):

A presença do público em exposições de arte em centros culturais suscita reflexões, ânimos e ponderações de cientistas sociais, de movimentos sociais, de agentes do Estado e do chamado mundo artístico. Isso tanto por conta do número já há algum tempo grande e cada vez maior de pessoas que frequentam essas exposições como pelos contornos inusitados que a presença do público nelas vem adquirindo.

E, assim, voltando à frase de Gullar, mergulharemos no comportamento do público da exposição para compreender se eles concordam ou não com o grande poeta brasileiro. A arte existe por que ou para que na vida daqueles que escolheram transpassar os corredores das telas de Basquiat? E, calculo, podemos ir além. Soma-se à essa equação a influência do espaço, seja o centro cultural ou a cidade que esse público habita, na experiência artística.

CAPÍTULO 1 – CENTROS CULTURAIS E A IDENTIDADE DA CIDADE

1.1 Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)

O Banco do Brasil (BB) inaugurou seu primeiro centro cultural no Rio de Janeiro em 1989. Ao longo dos anos 1990 e 2000, foram criados outros três, em Brasília, São Paulo e Belo Horizonte. Promovendo-se como um incentivador do cenário da cultura no país, como diz o texto de seu *site* (CENTRO CULTURAL, 2019), o BB tem, desde então, facilitado o crescimento das diversas programações artísticas a partir de editais públicos anualmente divulgados – como o Edital de Patrocínios Culturais do CCBB e o Edital de Cessão de Espaço (CENTRO CULTURAL, 2019) –, além da manutenção da gratuidade de seus serviços.

De acordo com Vieira (2006), o banco tinha motivos maiores para tais ações, além de se posicionar como fomentador da cultura no país. Em contexto global, uma nova onda movimentava-se no pensamento social em meados de 1980, sob a qual questionava-se o papel do Estado e das empresas públicas promovido pelos governos de Ronald Reagan nos Estados Unidos e de Margaret Thatcher no Reino Unido. Com isso, a imagem do BB via-se ameaçada.

A inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em 1989, no Rio de Janeiro, são os momentos que, tendo o Banco como protagonista, assinalam a emergência de um novo contexto socioeconômico, a partir do qual a empresa, para fazer frente às pressões que lhe minam a base, inventa a sua tradição e acirra a sua identidade nacional (VIEIRA, 2006, p. 15).

Por sua vez, Coli (2005), em sua obra *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, apresenta a ideia de que a arte brasileira produzida neste século constituiu uma forma de fundamentar uma certa identidade nacional. Penso em uma comparação com a ação do BB em usar o seu plano cultural para construir seu posicionamento político e econômico. Desse modo, pode-se compartilhar a noção de que a história e a imagem são construídas a partir de ações deliberadas, e ambas usam a arte e a cultura como meios de conseguir determinado objetivo.

Coli apresenta obras de Victor Meireles como *A primeira missa do Brasil* e *Batalha dos Guararapes*, pintadas respectivamente em 1860 e 1879, para dialogar com a história do país e o modo como ela estava sendo escrita, principalmente no tocante à construção de uma identidade nacional. O primeiro quadro, por exemplo, tinha como referência uma carta de

Pero Vaz de Caminha na qual contava à corte portuguesa sobre a primeira missa no Brasil. Consequentemente, a tela mostrava brancos e índios em harmonia, compartilhando aquele momento de “égide católica” (COLI, 2005). A construção da ideia de um batismo da população nativa, em uma situação de confluência de culturas em prol da religião, estava ali concretizada e perpetuada na mente de todos que tiveram acesso à obra. Portanto, implementava-se a ideia de uma nação generosa, formada por diferentes povos, mas em segura concordância.

Trazendo os reflexos dessa análise para o contexto deste estudo, vê-se a atitude do BB de inaugurar um centro cultural, em meio à uma crise identitária e institucional, como uma forma de restabelecer sua imagem perante a população. Se em Meireles a reunião irmanada de brancos e indígenas acenava para o desejo de criação de uma ideia de nação, o banco, por sua vez, constrói centros culturais que expõem e fomentam a cultura brasileira a partir de diversas manifestações, como uma convocação à sua nova imagem e identidade.

Dito isso, propõe-se que o CCBB foi fruto de um movimento nacional e internacional que questionava o papel das empresas estatais e que, consequentemente, foi visto pelo BB como uma possível adequação a esse movimento recente. A arte seria uma forma de transcender a imagem de uma instituição econômica em situação de crise, colocando a cultura como mote de ressurreição ou, talvez, uma tampa para as inconstâncias de seu papel no cenário socioeconômico no Brasil contemporâneo. Alguns anos depois da inauguração do primeiro CCBB, pôde-se ver que foi um procedimento de sucesso: em 2000 foi aberto o segundo centro, na capital federal.

Brasília, como cidade planejada para ser referência do modernismo urbanístico e arquitetônico, abre espaço para uma frutífera reflexão sobre as relações entre arte, cidade e sociedade, especificamente nesse entrelaçamento com os percalços e as peculiaridades de uma vida urbana moderna. O CCBB – Distrito Federal espelha a cidade na qual se habita.

1.2 Centro Cultural Banco do Brasil – Distrito Federal

Figura 1 - Desenho do CCBB



Fonte: OBSERVATÓRIO DO TURISMO DISTRITO FEDERAL, 2018.

O Edifício Tancredo Neves, projeto de Oscar Niemeyer, após reformas no bloco central e a organização do projeto paisagístico de Alba Rabelo Cunha, foi escolhido para ser a sede do CCBB, em 12 de outubro de 2000. Está localizado no Setor de Clubes Sul, Trecho 2, onde a mistura de traços retos e curvos característicos do arquiteto espalha-se em sete mil metros quadrados de área construída e mais 23.950 metros quadrados de área externa. O prédio não foi construído originalmente para receber o centro, tal como explicita Vieira (2006, p. 211):

O parecer [...] de criação do CCBB Brasília, datado de 9 de fevereiro de 2000, [...] expressava uma conotação urbanística, ao assinalar o potencial do prédio escolhido para acolher o projeto, o Edifício Tancredo Neves, complexo projetado por Oscar Niemeyer para sediar a área de gestão de pessoal do Banco do Brasil, construído ao final da década de 1980, por se localizar “em área que atualmente está sendo reurbanizada – Projeto Orla, o que facilitará o acesso por transporte público”.¹

E a escolha não podia ter sido mais adequada, pois o centro transmite o mesmo sentimento de toda a capital modernista. É um espaço amplo, coberto por uma grande área verde, na qual as pessoas podem circular livremente enquanto admiram as bonitas construções de concreto e formas geométricas. O edifício se ergue por seus pilotis, os mesmos de muitos

¹ Segundo Oliveira e Barroso (2016, p. 9): “No entanto, o Projeto Orla jamais foi implantado. O Cefor, por outro lado, foi inaugurado em 1993, ainda que as obras previstas no traçado original não tenham sido concluídas até o momento e que, no final dos anos 1990, parte do prédio passasse por uma reforma para receber as instalações do CCBB Brasília”.

prédios nas superquadras, marca registrada do Plano Piloto. A administração do prédio não se mistura com a parte que oferece os serviços culturais, o que constitui uma possível semelhança com a mesma ideia do funcionalismo de Le Corbusier² que se alastra por toda a cidade.

O Edifício Tancredo Neves em si, como lócus principal do público, é composto por uma sala de cinema, quatro galerias para exposições, uma sala multiuso, dois teatros, um restaurante e um café. Seus pilotis servem também de espaço para pequenas apresentações teatrais ou de dança, *shows* e até algumas festas. É essa “tendência de multiplicação e aglutinação de atividades em um mesmo espaço” (DABUL, 2008b, p. 259) que caracteriza um centro cultural. Aqui seria importante, antes de prosseguirmos, dizer algumas palavras sobre a diferença entre museu e centro cultural.

Os museus já não preenchiam a demanda de um espaço cultural no âmbito dos desdobramentos da sociedade francesa de 1970, pioneira na construção de centros culturais. Como afirma Michel de Certeau (2009, p. 98) em *A invenção do cotidiano*: “O que é evidenciado é a rapidez contemporânea dos movimentos que mudam a organização dos espaços, além das relações entre momentos sucessivos e ritmos heterogêneos. Antes reguladas por unidades estáveis”. Em outras palavras, um local com apenas uma função já não combinava com a dinamicidade do público da época. Os museus traziam a ideia ultrapassada de estabilidade, enquanto o consumo e a sociedade em si giravam em torno da fluidez das “multifunções”. O consumo de cultura deveria seguir o mercado em geral, ou seja, tal qual um *shopping*, era necessária uma vitrine de várias opções acerca do que adquirir. Engendrando associações com Jean Baudrillard (1973) em *A sociedade de consumo*, de que essa mesma sociedade francesa não consumia mais o objeto, e sim um sistema que vem junto com ele, penso que assim surgiu a necessidade de criar espaços que iam além da relação única de apreciação de obras, como os museus.

Iniciou-se, pois, na França a disseminação dos centros culturais, como o George Pompidou em Paris. Mais tarde, outros grandes polos urbanos foram seguindo os mesmos passos, “como o Barbican Center, em Londres, a Biblioteca Pública e Complejo Cultural Mariano Moreno, em Buenos Aires, e o Lincoln Center, em Nova Iorque, dentre muitos e muitos outros” (DABUL, 2008b, p. 260). No Brasil, o primeiro centro cultural foi o Centro

² Le Corbusier foi um arquiteto suíço que fez parte do movimento moderno da Arquitetura no início do século XX. Pode-se resumir esse movimento em alguns conceitos gerais, como a economia, não somente do dinheiro, mas também de recursos, de espaço, de elementos arquitetônicos; a objetividade, sem subjetivismos ou marcas pessoais e o funcionalismo, o espaço determinado por dados funcionais, não formais, como na arquitetura acadêmica (COLIN, 2004).

Cultural do Jabaquara e depois o Centro Cultural São Paulo, ambos em São Paulo, respectivamente inaugurados em 1980 e 1982. Todos abriam espaço para diversas expressões artísticas e culturais, como teatro, música, *performances* e até festas. O leque de opções do público que se locomovia até tais centros era maior, conseqüentemente, era mais convidativo a diferentes públicos. Hoje, os museus vêm correndo atrás do tempo perdido. Tentam mesclar suas exposições com outras atividades artísticas, para quebrar a imagem estática e ultrapassada.

A seguir, apresento o CCBB – Distrito Federal, o qual, em meio a esse processo de mudança, adequa-se a esse pensamento moderno ativo e necessariamente fluido. A partir do restaurante, explanarei o modo como as pessoas utilizam todas as ofertas de entretenimento que o centro oferece, até chegar ao ponto principal da pesquisa – as galerias que sediaram a exposição de Jean-Michel Basquiat.

1.2.1 O restaurante

O restaurante localizado no interior do CCBB chama-se Bistrô Bom Demais e foi instaurado no centro em 2007. Durante a semana abre das 12 às 22 horas e, nos fins de semana, às 9 horas, pois oferece serviço de café da manhã aos visitantes, além de cestas de piquenique repletas de produtos como pães, frutas e sucos, prontos para serem consumidos por aqueles que preferem comer nos gramados. O restaurante é um espaço aberto, sem barreiras para sentar-se às mesas. Na área interna, apenas o bar e o balcão de sobremesas podem ser vistos, além do caminho até a cozinha onde os garçons colocam e esperam os pedidos. As mesas são todas de quatro lugares, a não ser as do canto direito, que são altas e têm apenas duas cadeiras encostadas em uma parede de vidro, separando o local do gramado.

Aqui era onde eu me sentava e tomava o café da tarde junto com uma torta ou um almoço de vez em quando, e observava como as pessoas faziam uso daqueles ambientes do centro cultural em diferentes dias. A primeira observação a ser feita é a de que se trata de um restaurante caro, por isso não se via – e depois pude confirmar isso durante algumas conversas informais – um grande fluxo durante o almoço de meio de semana, tanto por parte do público em geral quanto do pessoal que ali trabalha.

A maioria dos que almoçam ou jantam no CCBB durante a semana é formada por duplas, em sua maioria homens, em trajes formais. Há também muitos estrangeiros, dada a proximidade ao Setor de Embaixadas. A partir das 19 horas, percebe-se um fluxo um pouco

maior do que no horário de almoço, em que se registra um maior número de mulheres, a maioria com idade em torno dos 40 anos.

Figura 2 - Bistrô Bom Demais



Fonte: TRIPADVISOR, 2018.

Aqueles que se juntavam a mim durante o café da tarde eram poucos. Diferentemente dos outros horários, este era o momento de os mais jovens usufruírem aquele espaço. Com uma estante de livros disponíveis para empréstimo logo ao lado, muitos ali sentavam-se para ler, passar o tempo, conversar em duplas ou por telefone. Raramente podia-se ver um grande grupo de pessoas sentadas.

Aos fins de semana, a rotina era outra. Começando logo cedo, o café da manhã era servido em muitas mesas. Aos sábados e domingos, as mesas abarrotavam-se de famílias, desde as 9 horas até o fim da tarde, pois eram dias de almoço prolongado. Crianças, idosos, pais, mães, tias dividiam risadas e algumas caras torcidas para seus pratos de macarrão ou de alguma carne. A bebida alcóolica, que durante a semana resumia-se a uma taça de vinho ou uma cerveja, agora já passava de duas doses. Enquanto isso, as crianças aproveitavam o momento da sobremesa antes de ir brincar.

1.2.2 O gramado

O gramado, assim como todo o andar térreo, ficava bastante silencioso de segunda a sexta-feira. Dentre os visitantes sentados pela grama, muitos pareciam estudar com cadernos e apostilas, outros eram pais com bebês sentados em cangas e casais namorando. O próprio CCBB oferece redes para o público se deitar entre algumas poucas árvores e desfrutar do silêncio, alguns tirando um cochilo, outros lendo livros. Aquela área verde é, durante a semana, quase um retiro. Pode-se ficar por ali sem ser importunado – ao menos se o sol de Brasília não incomodar – e ter um refúgio para passar o tempo longe do barulho dos carros e da rotina diária de escola, trabalho e compromissos.

Uma vez que meu trabalho de campo coincidiu com uma greve estudantil de Ciências Sociais e alguns outros cursos da Universidade de Brasília (UnB), fiquei sem aulas e pude estender a pesquisa. Durante esse período pude perceber que o centro cultural é um local escolhido para os jovens passarem as tardes livres. Encontrei-me com colegas que, por causa da exposição ou apenas para passar o tempo, foram até o CCBB durante a semana em que normalmente não teriam tempo para passear. Mas, como os demais frequentadores, nunca formavam um grande grupo (no máximo três pessoas) e aproveitavam o dia.

Já aos sábados e domingos, tudo virava festa. Crianças correndo nos brinquedos do gramado, pais sentados preparando piqueniques, grupos de jovens conversando, muitas vezes até levando garrafas de bebida alcoólica para passarem a tarde. Visivelmente o CCBB é um ponto de encontro nos finais de semana para crianças e suas famílias, passando por adolescentes e idosos.

O centro oferece diversos programas culturais gratuitos nesse espaço, como *shows*, apresentações, gincanas e atividades infantis. Pude presenciar um concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília na tarde do dia 16 de junho – encontrei o gramado todo coberto de cadeiras, mesas e cangas, além de pontos de vendas de bebidas e comidas, ou seja, uma grande estrutura aberta a todo o público, apresentando artistas da cidade.

Ao pensar em Brasília a partir dos fundamentos da cidade funcional e de suas peculiaridades, como a de não ser uma cidade projetada para os pedestres e a dificuldade de usufruir da vida social nas próprias ruas pelos problemas de qualquer metrópole atual, é provável que a população vá à procura de espaços específicos para socializar. O CCBB é esse ambiente da cidade que se institucionalizou como espaço de lazer e cultura do público da capital.

Muitos visitantes procuram o espaço apenas para passear, poder sair de casa e estar em algum lugar planejado para desfrutar o dia, e, sabendo que “pode estar acontecendo algo”, como muitos me disseram, vão até lá. Uma fala era recorrente nas entrevistas: “o centro

cultural é um bom lugar para passear em Brasília”. Os motivos eram vários, o que atribuiu ao centro cultural a condição de lócus multifacetado de atividades.

À noite, mesmo durante a semana, o fluxo não era tão grande quanto durante o dia. As pessoas que ainda circulam por ali estão à espera ou saindo de alguma atividade. O sol vai descendo e elas vão desaparecendo junto com ele. Isso se dá tanto pela falta de transporte público após às 18 horas quanto pelos arredores do centro. Este, pude perceber, mostra-se um empecilho para muitos, por ser muito escuro e “cheio de mato”, diziam os visitantes que iam até lá com seus próprios carros.

1.2.3 Eventos e exposições

Durante o meu processo de pesquisa na exposição, vários outros eventos aconteceram no CCBB. Dentre as temáticas propostas pelo centro, aconteceram atividades voltadas para o cinema, o teatro e a música. Uma vez que a orientação do centro é envolver todos os visitantes em diversas atividades culturais, não há como falar da exposição sem mencionar tais eventos, por fazerem também parte da composição do público de Basquiat.

A sala de cinema é um lugar concorrido que sedia grandes eventos de abril a julho. Começando no quarto mês do ano, junto com a abertura da exposição de Basquiat, aconteceram: a 17ª Mostra do Filme Livre, a Mostra de Curtas-Metragens Brasília e a mostra de filmes infantis Sessão BB Azul de Cinema. Em maio, para dar ênfase às obras, houve uma maratona Basquiat que exibiu diversos filmes sobre a vida do artista. Além disso, aconteceu o 7º Panorama do Cinema Suíço e o Ossobuco, uma semana de palestras curtas sobre diversos temas feita para e por brasileiros. Por fim, em junho aconteceram mais duas mostras de cinema, Sai da Rede e Cidade em Chamas – Cinema de Hong Kong. Todas essas atividades foram gratuitas, e os visitantes precisavam apenas garantir o ingresso na bilheteria do prédio uma hora antes de qualquer sessão, que eram previamente anunciadas tanto no *site* oficial do CCBB quanto em redes sociais, jornais e revistas.

Em termos musicais, aconteceram quatro grandes eventos: Admirável Música Nova, em abril; os festivais Feminino e Sai da Rede, além da festa Noite no Museu com Basquiat, em junho, em um dos últimos finais de semana da exposição. Esses concertos e festivais, ao contrário das opções de cinema, eram pagos, custando em média 10 reais (meia entrada) e 20 reais (inteira), e ocupavam todo o gramado com um grande palco e o público. Tinham como mote exaltar a música brasileira, principalmente as cantoras femininas do nosso país.

A festa Noite no Museu com Basquiat foi mais uma peça-chave para familiarizar o público com a exposição. Voltada às referências do contexto do artista, como a Nova York dos anos 1980, a *street art* e o *hip-hop*, dos quais voltarei a falar mais à frente, o CCBB abriu as portas da exposição durante todo o evento, incentivando as pessoas a se sentirem mais próximas da arte que o artista propunha e a vida que levava. Infelizmente, por problemas pessoais, não pude comparecer à festa, mas depois procurei notícias e relatos de pessoas que estiveram presentes.

O objetivo foi atingido: o CCBB estava lotado e as pessoas visitaram a exposição. Mas Basquiat não era o ator principal, pois as pessoas com quem conversei foram à festa não para conhecer a exposição ou se integrar naquilo que estava sendo proposto, mas sim para escutar o *hip-hop* que tocava e em virtude do baixo preço do ingresso da festa, em comparação às demais que acontecem em Brasília aos finais de semana. Motivações iniciais à parte, por fim, houve a interação esperada – o público foi até lá ver as obras.

Em relação ao teatro, o CCBB também é bastante movimentado. Nesse mesmo período aconteceram diversos espetáculos: *O amor que habito*, *Teatro Lambe-Lambe*, *Movimento Internacional de Dança*, *Dostoiévski Trip*, *Insetos*, *Bubuia* e o musical *Samba Futebol Clube*. Aqui novamente, todos os espetáculos eram pagos, na mesma faixa de 10 a 20 reais por pessoa.

Por fim, até mesmo o estacionamento virava palco para algumas atrações. Em certos dias da semana, geralmente aos domingos, paravam *food trucks*, eram montadas feiras de artesanato livre para quem quisesse expor e pequenos palcos para apresentações. Em dias de grande circulação, os carros abarrotavam as vagas, mas nada impedia a realização dessa parte do evento, pois há um espaço específico para que essas estruturas funcionem. O fato de a maior parte do público locomover-se até o centro de carro também foi um motivo de preocupação durante minha pesquisa. No dia 21 de maio foi declarada a greve dos caminhoneiros, cuja consequência foi o aumento do preço da gasolina, fazendo com que as pessoas deixassem de usar carro e, conseqüentemente, irem até o CCBB em razão da distância.

Por isso, durante alguns dias dos meses de maio e junho, a redução do fluxo de pessoas no centro e na exposição foi notória. Preocupei-me com o andamento da pesquisa, por não ter pessoas suficientes para conversar andando pelas salas das galerias, mas também pude pensar isso como um dado e chegar a algumas conclusões, como a de que as pessoas que não estavam ali não estavam dispostas a procurar outras maneiras de ir até o centro cultural, como o transporte público. Ou seja, devia interessar-me principalmente por aqueles – mesmo que

poucos – que passeavam por ali, pois de alguma forma priorizavam o momento cultural em meio ao caos que circulava no falatório da população.

Após fazer uma breve explanação sobre os acontecimentos e a rotina daqueles que frequentam o CCBB como um espaço repleto de atividades, podemos iniciar o diálogo sobre o objeto principal desta pesquisa: o público e a exposição de Jean-Michel Basquiat.

CAPÍTULO 2 – A EXPOSIÇÃO DE JEAN-MICHEL BASQUIAT

2.1 O artista

A escolha de quem seria o nome da próxima exposição que chegaria ao público brasileiro não foi inesperada, uma vez que Jean-Michel Basquiat bateu o recorde de vendas da famosa casa de leilões nova-iorquina Sotheby's em 2017. De acordo com o jornal norte-americano *The New York Times*, sua obra *Untitled*, de 1982, foi vendida por 150 milhões de dólares para o bilionário japonês Yusaku Maezawa (POGREBIN; REYBURN, 2017). Mas, ao contrário de muitos grandes nomes da arte, Basquiat já havia conseguido alcançar a fama nesse campo ainda em vida. Apesar de ter vivido apenas 27 anos, quando faleceu por overdose de heroína, deixou um repertório de mais de mil obras, as quais vêm recebendo cada vez mais atenção pela sua contemporaneidade. Nascido na Nova York dos anos 1960, negro, filho de pais estrangeiros e moradores do Brooklyn, Basquiat conseguia refletir, como descreve Simmel (1973), as forças externas que a estrutura do cotidiano metropolitano impõe ao indivíduo moderno, característica que manteve seus traços ainda vivos mesmo após mais de trinta anos de suas criações.

Em *A metrópole e a vida mental*, Simmel aborda a questão que – acredito – ainda é válida: a de como a personalidade individual se acomoda às forças externas de uma metrópole. A meu ver, as obras de Basquiat são um reflexo disso. As telas trazem a falta de simetria e limites, cores fortes, a figuração abstrata e, principalmente, inúmeros signos que nos remetem ao mundo urbano. Elas funcionam como a expressão de sua personalidade em meio às influências externas, isto é, sua individualidade a partir do que lhe é impresso de fora para dentro. Preços de carne, desenhos animados, carros e sátiras discretas estão provocativamente presentes na pintura de Basquiat, assim como em sua vida além-tinta.

Com isso, pode-se enxergar Basquiat como a figuração do problema da vida moderna para Simmel, que seria a reivindicação de uma individualidade em face das forças sociais, da herança histórica e da cultura externa. Ele usava suas pinturas como expressão de sua liberdade e individualidade ante a vida caótica em Nova York, a relação da questão racial com

a estrutura social norte-americana contemporânea e sua posição em um campo artístico rodeado por tudo isso. Ressaltando o fato de que seus primeiros passos na arte se deram pelas ruas, Basquiat era um agente direto dessa forma de expressão do indivíduo moderno de Simmel, que mescla a necessidade de se proteger e a de se ligar à cidade.

Durante a sua adolescência, Basquiat era, juntamente com seu amigo de escola Al Diaz, SAMO (*same old shit*), um codinome usado em pichações sarcásticas e provocantes, como: “SAMO as an alternative to God”. Aqui, vê-se novamente a noção de se proteger da cidade e de seus reflexos com humor e sarcasmo a partir de uma expressão artística. De acordo com Diaz (*apud* TRAYNOR, 2017), eles queriam mudar a ideia de pichação que estava em voga na época, a qual visava apenas à marcação de território. Assim, buscavam locais estratégicos para chamar a atenção daqueles que passavam, como na porta de galerias de arte e estações de metrô, e apenas no sul de Manhattan, por ser lá onde acontecia o mundo da arte da cidade. Algumas dessas frases podem ainda ser encontradas pelas ruas de Nova York, outras já foram levadas por novas pinturas, pôsteres ou pichações.

Figura 3 - Pichação SAMO



Fonte: SCHULZ, 2015.

Em 1979, deixou de lado os *sprays* e começou a se dedicar à pintura. Ao sair de casa, passou a morar com amigos e namoradas, sempre em bairros onde pulsava a cena artística alternativa da cidade, como o recente gentrificado SoHo e o East Village. Fez amizade com

nomes significativos da época, como Andy Warhol, criou uma banda de *noise music*,³ enfrentou o uso excessivo de drogas – preocupando todos à sua volta – e, assim, deu origem a uma identidade de celebridade.

Isso possibilitou a aparição de inúmeras críticas a Basquiat. Críticos e historiadores da arte como Benjamin Buchloch, Douglas Crimp, Craig Owens e Hal Foster questionavam sua verdadeira capacidade de entrar no mundo da arte se não fosse impulsionado pelo fator mercadológico que envolveu sua vida pessoal como celebridade. Suas amizades, principalmente com Andy Warhol, seu namoro com Madonna e sua imagem de jovem bonito e irreverente eram midiáticos, fazendo com que se pensasse que Basquiat seria um “oportunista comercial” (GADSDEN, 2008), não um talentoso pintor.

Aqui se abre uma discussão bastante frutífera para o campo das ciências sociais e da arte, pois nos faz indagar o porquê da dúvida em relação à produção artística de Basquiat. Remeto a Becker (2014, p. 11) em “E Mozart? E o assassinato?”, em que traz a dúvida “sob quais condições a grande arte é criada?”. Isso nos abre o campo de visão para a questão de como a arte de Basquiat foi legitimada em meio a tais críticas.

Logo, minha intenção é responder com Bourdieu (2007, p. 98) e sua discussão sobre o campo artístico:

À medida que se amplia a autonomia do campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo.

³ Categoria musical caracterizada pelo uso de ruídos e misturas de estilos musicais em composições para desafiar as práticas musicais convencionais.

Figura 4 - Basquiat e amigos



Foto: Patrick McMullan, 1986.

Para um público de meados do século XX, já acostumado com o minimalismo, a *pop art* e a distância entre a personalidade do artista e sua arte, as obras de Basquiat causaram impacto, pois traziam a visão de mundo da Geração Beat,⁴ continuavam em linha com o grafite e reviviam a figuração e a personalidade do artista impressa à obra. Além disso, Basquiat foi responsável por colocar a política e a questão racial para dentro das galerias, já que não podia ser irrelevante o fato de ser o único artista negro a percorrer o cenário artístico norte-americano da época.

⁴ Geração Beat é o nome dado aos representantes do movimento literário Beatnik criado por intelectuais norte-americanos, como Jack Kerouac, na década de 1950. Usavam a escrita como condição de contracultura, lutando pela liberdade de expressão ao usarem como temas as drogas, a sexualidade e a vida noturna.

Era quase uma missão impossível os quadros do artista não criarem uma pontada de indignação naqueles já estabelecidos agentes do campo da arte atual. Apesar das críticas, porém, um novo movimento artístico sempre será incômodo. Por exemplo, o impressionismo causou uma mudança social na forma de enxergar a arte no âmbito da comunidade artística academicista,⁵ e, apesar das críticas, tal mudança foi marcante para a história e o mercado da arte.

Voltando a relacionar Bourdieu (2007) com a história de Basquiat, os diferentes atores sociais (um agente do mercado financeiro, um curador de arte e uma cantora, por exemplo) e seus capitais podem agir em conjunto para que se ascenda uma nova figura no campo da arte. Assim, torna-se complicado relacionar o sucesso a uma só causa, como muitos fizeram com Basquiat. Todavia, é mais interessante compreender esse sucesso a partir de diversos fatores.

Por fim, o então artista neoexpressionista – rótulo com o qual nunca se identificou, mas que foi motivado por suas pinturas figurativas de cores agressivas – caiu nas graças da cena artística e foi legitimado pelas críticas de arte de revistas da época, como *Artforum* e seu artigo de 1981 “The Radiant Child”, que ligava o jovem Basquiat a Van Gogh. Em um trecho do artigo, René Ricard (1981) refere-se a Basquiat:

Artists have a responsibility to their work to raise it above the vernacular. Perhaps it is the critic's job to sort out from the melee of popular style the individuals who define the style, who perhaps inaugurated it... and to bring them to public attention.⁶

Depois disso, até 1988, foi citado outras 75 vezes, apenas na *Artforum*. Consequentemente entrou na corrida pelo dinheiro quando, em 1980, o mercado financeiro iniciou seus investimentos no mundo da arte. Como afirma o economista Don Thompson (2009, p. 288, tradução própria): “Na década de 1980, o mercado de arte moderno e impressionista parecia imparável”. Ou seja, eis mais um fator que aponta a não dissociação entre o campo artístico e o econômico e seus respectivos agentes.

Assim, Basquiat foi o artista mais jovem a ter suas obras expostas na grande exposição de arte contemporânea Documenta, realizada na Alemanha em 1982, e teve sua primeira amostra solo em Nova York na galeria Annina Nosei. Em 1983, foi convidado por Larry

⁵ “[Na medida em que] o Impressionismo e sobretudo com a reação pós-impressionista, a dinâmica do campo artístico leva o artista a fazer valer ao extremo a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, a obra de arte tende a exigir categoricamente uma disposição propriamente estética exigida pela arte anterior apenas de modo condicional” (BOURDIEU, 2007, p. 273).

⁶ “Os artistas são responsáveis por fazerem seus trabalhos se elevar acima do vernáculo. Talvez seja trabalho do crítico separar do estilo popular os indivíduos que o definem, quem talvez o tenha inaugurado... e trazê-los aos olhos do público” (tradução própria).

Gagosian, um famoso *marchand* e dono de galerias em Nova York, Londres e Roma, a trabalhar durante seis meses em sua casa de praia em Los Angeles. Em 1985, participou da XIII Bienal de Paris e apresentou uma série de pinturas colaborativas com seu amigo Andy Warhol na galeria Tony Shafrazi, mas esta não foi bem recebida pela crítica. Ambos foram acusados de estarem usando um ao outro para se manter no foco do mundo da arte, o que gerou até mesmo um esfriamento da amizade.

Em meio a seu envolvimento com a pintura, Basquiat também estrelou o filme *Downtown 81* em 1981, que buscava mostrar a vida dos artistas nova-iorquinos dos anos 1980, em uma autorrepresentação. E, para fechar sua imagem de artista “multifunções”, Basquiat tocava clarinete na banda Gray, que – juntamente com o ator Vincent Gallo – apresentava *noise music* em famosas casas de *shows* em Nova York, como CBGB e Mudds Club,⁷ as quais também recebiam estrelas como Ramones e criavam a pulsante cena *punk* da década.

Mesmo com sua morte precoce aos 27 anos, a figura marcante de Basquiat deixou um legado para todo o mundo da arte. Além de seus próprios trabalhos, inspirou filmes e livros como: *Traços de uma vida* (1996); o documentário *Jean-Michel Basquiat – a criança radiante* (2010); a história em quadrinhos (HQ) *Hip Hop Genealogia* (2016); os livros *Life Doesn't Frighten Me* – em que suas obras ilustram os poemas de Maya Angelou – e *Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat*, de bell hooks, entre outros cinco que contam sua vida.

Por fim, Basquiat deixou um arsenal de mais de mil obras espalhadas pelo mundo. Em museus, pode-se encontrar suas telas nos seguintes espaços: Galeria de Arte de Vancouver, Museum der Moderne em Salzburgo, Centro George Pompidou, Museu de Marselha, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Coleção Saamlung Hoffman em Berlin, Ludwig Forum em Aachen, Museu Boijmans van Beuningen em Roterdã e MACBA, na Catalúnia. Mas seu maior capital atualmente está, sem dúvida, nas grandes casas de leilão norte-americanas Sotheby's, Christie's e Phillips, nas quais vem sendo alvo de inúmeras guerras de lances nas grandes noites de vendas de obras de arte contemporânea. De acordo com o *site* de resultados de leilões Arcadja,⁸ mais de cem obras de Basquiat foram leiloadas, entre elas mais de trinta só em 2018. Colecionadores são, portanto, aqueles que mais têm em mãos as memórias de Basquiat ao redor do mundo.

⁷ CBGB e Mudds Club faziam parte da cena de clubes localizados em bairros alternativos de Nova York, como o East Village. Ali cresceu a cena *punk* e pulsou a vida artística da cidade nos anos 1980.

⁸ Disponível em: <http://www.arcadja.com/auctions/pt/private/basquiat_jean_michel/artworks/1608/0>. Acesso em: 4 nov. 2018.

Portanto, após esse resumo de quem foi Basquiat e o que ele representa hoje, firma-se a relevância da escolha do artista e da exposição para abordar o diálogo do público com as obras de arte, escopo desta pesquisa. Entendo o fato de o artista ser alguém legitimado pelo mercado e por um público específico, um dado pertinente na observação dessa mesma interação com um público visitante. Por isso, irei em busca das relações estabelecidas com o público específico de Brasília. Além disso, sua história é necessária para a compreensão deste texto por parte daqueles que leem, a fim de mergulharem na vida do artista, assim como por parte daqueles que estiveram na exposição. Logo, darei início ao desenrolar da experiência etnográfica por meio de sua descrição.

2.2 A exposição

Após dois anos de negociações e o desembolso de quinze milhões de dólares dos patrocinadores, Pieter Tjabbes, curador da mostra, conseguiu trazer a exposição “Jean-Michel Basquiat – Obras da Coleção Mugarbri” para o Brasil. A mostra veio como um presente ao aniversário de Brasília, tendo sido aberta ao público no CCBB em 21 de abril de 2018. A definição do local foi fruto de uma parceria entre a Art Unlimited, empresa de produção artística criada por Tjabbes, e o BB, em virtude da possibilidade de patrocínio da mostra. Essa colaboração já rendeu a recepção de outras grandes exposições, como “Rembrandt e a Figura Bíblica”, em abril de 2015, e “Mondrian e o Movimento de Stijl”, em junho de 2016.

Com grande apelo de *marketing* nas mídias sociais desde o início do ano, a mostra passou primeiro pela euforia de São Paulo, com público médio de três mil pessoas por dia e mais de 280 mil durante o tempo da exposição, até se instalar em terras brasilienses. A exposição permaneceu na cidade até julho com um público total de oitenta mil pessoas, tendo seguido de Brasília para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro, onde a turnê terminaria em janeiro de 2019. Todas essas capitais contam com CCBBs.

A exposição é composta por mais de oitenta obras divididas em três salas, das quais as duas primeiras apresentam as telas do artista cronologicamente organizadas e a terceira é uma sala interativa. Aconteciam duas vezes ao dia visitas guiadas com a equipe de arte-educação do centro, em que eram explicadas a história de Basquiat e as peculiaridades de suas obras. Além disso, havia atividades extras durante alguns dias da semana, como gincanas artísticas para as crianças.

Para seguir o caminho, convido-os/as a imaginar a exposição como um ritual. Assim, iniciarei minha descrição a partir da primeira galeria onde, antes de ultrapassados os portões,

os seguranças pedirão os ingressos e darão as instruções de como se portar nesse ambiente. Bolsas para frente e fotos sem *flash*. As portas automáticas irão se abrir, o ar-condicionado resfriará o ambiente e as luzes criarão a atmosfera de um lugar aquém do mundo real do lado de fora. A mudança na ambientação nos faz sentir o caminho entre o profano e o sagrado.

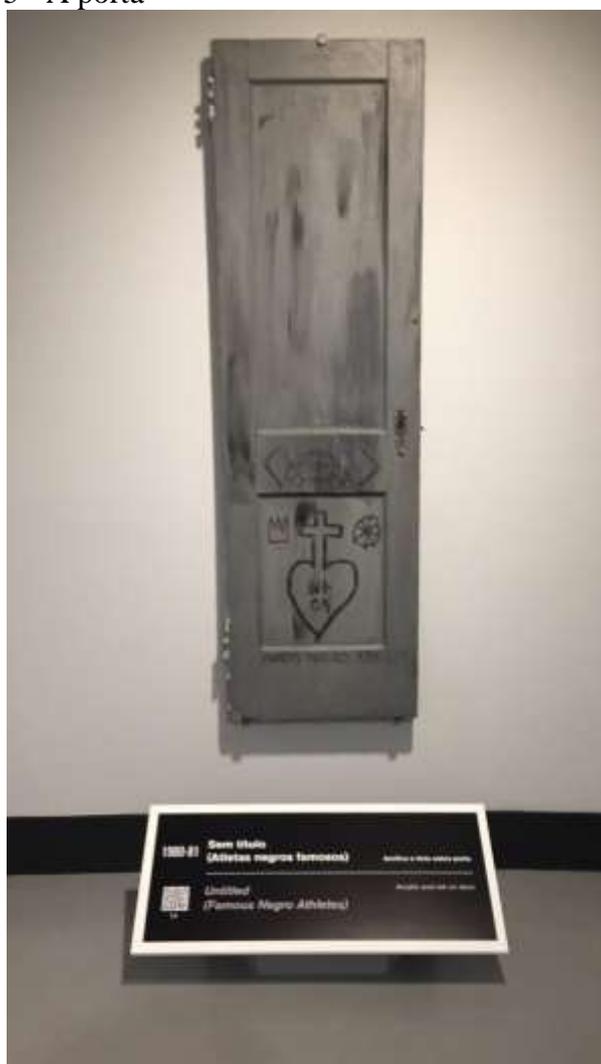
Para que se conceba o ritual, é necessário que aconteça uma transformação, uma passagem de x para y , como coloca Van Gennep (2011). Mas, aqui, acredito tratar-se de algo diferente: $x + y$. A arte torna-se um acréscimo a quem o público já é, pois, em meio às mudanças da vida urbana digital, uma das questões sobre a qual me debruço neste texto é se ainda há na experiência artística uma vivência que transforma a vida rotineira das pessoas que perpassam os corredores do CCBB em Brasília.

2.2.1 Galeria 1

A primeira obra da galeria de entrada da exposição é como um resumo de tudo que Basquiat significa e expressou em sua vida. Muitos não a enxergam como uma obra, por se tratar de uma porta e não um quadro, mas não haveria outra forma de apresentar o artista se não com ela. Ali estão desenhados um carro, um coração, sua coroa-símbolo e outras formas, além de palavras como “famous”, “negro” e “athletes”, em que, somados à descrição de que aquela era uma porta do apartamento de uma de suas ex-namoradas, nota-se a espontaneidade, o fluxo de pensamento e o conteúdo da vida moderna de um jovem artista.

A ironia de uma porta, ainda com dobradiças e que não tem nada de novo e belo em termos de *design*, estar em um museu reflete a personalidade de Basquiat, como nenhuma outra obra no decorrer da exposição poderia fazê-lo. Ao iniciarmos nossa caminhada por ela, percebemos que Basquiat não tem começo, meio e fim – ele era um fluxo artístico que vivia e queria expressar a sua arte assim como ela brotava em sua cabeça. Seja em um objeto, seja em telas sem molduras, a arte pulsava e não tinha limites, e é por essa porta que entramos na vida dele.

Figura 5 - A porta



Fonte: FALA! UNIVERSIDADES, [2018?].

Essa galeria é composta por seis salas divididas em dois andares. Para percorrer a exposição, os corredores, somados aos textos que contam sua história, direcionam os participantes a seguir a exposição por uma ordem diacrônica. As paredes são claras, dando ênfase às telas que, em sua maioria, não possuem molduras – uma escolha do artista. Embaixo de cada tela há placas informativas sobre o título, o ano de produção e os materiais usados. A maioria não possui título dado pelo próprio Basquiat, então coloca-se alguma palavra que remeta ao quadro, apenas como forma de identificação.

Para manter a proteção dos quadros, foi implantado um sistema de alarme por proximidade, ou seja, é impossível chegar perto demais do quadro sem ser anunciado por um insistente apito que ecoa por toda a sala, até que você se afaste. Isso foi motivo de distração em muitas partes da exposição, por não haver limites físicos de onde pode-se ou não passar. O alarme estava sempre soando, deixando todos confusos e incomodados.

O motivo para isso foi explicado pelo curador durante a visita guiada. As obras expostas são muito frágeis, tanto pela quantidade de materiais utilizados quanto por seu tempo, por isso, deve-se impossibilitar o contato do público. Além disso, Tjabbes evidenciou que a escolha dessas formas de proteção foi também específica ao público brasileiro. Ele disse que, nesse país, o fato de não se gostar das obras pode ser uma legitimação para o toque.

Figura 6 - Primeira sala da Galeria 1



Fonte: LOST ART, 2018.

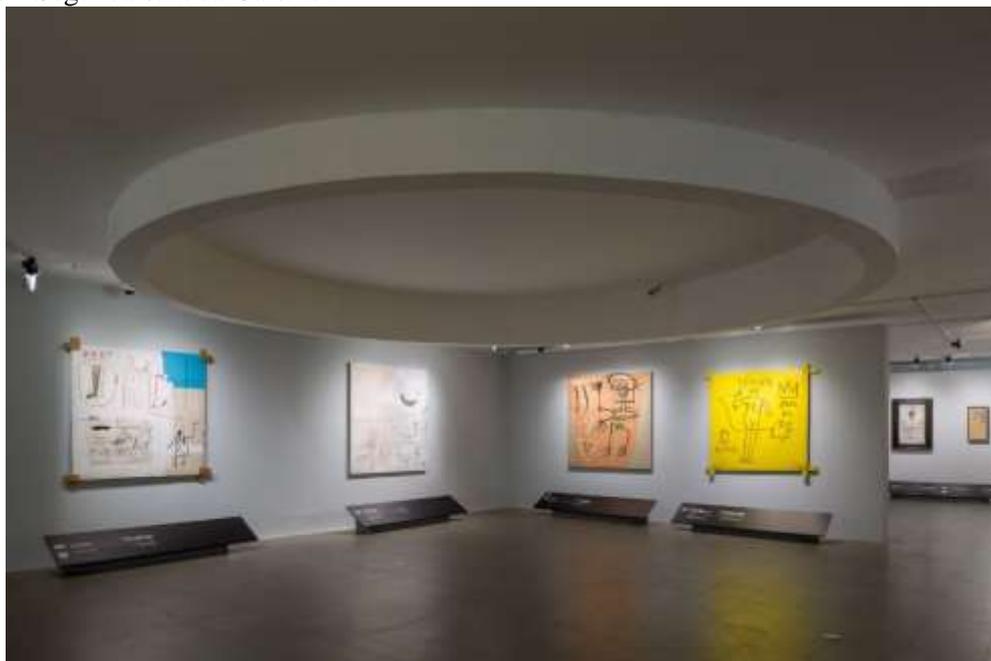
Após a porta, a exposição continua, e a história de SAMO, juntamente com a contextualização da situação econômica e política de Nova York nos anos 1970, são os

assuntos das primeiras placas expositivas. Para poder dar seguimento à exposição, mostrou-se necessário passar informações sobre a cidade, que na época era atingida por uma grave crise econômica que levou à decretação de sua falência perante o governo federal em 1975. Altos níveis de criminalidade e dificuldades de manutenção das instituições também assombravam as ruas de Manhattan.

Mais uma vez Tjabbes deixou claro, em sua visita guiada, que a escolha da exposição também era significativa por acreditar que o Brasil passa por uma situação semelhante ao da cidade norte-americana dos anos 1970 e, tal qual aconteceu por lá, este é o momento de estimular as artes. O *hip-hop*, a *street art* e o *punk* cresceram perante esses percalços econômicos e sociais, assim como Basquiat floresceu com suas produções. Tjabbes acredita que o público brasileiro se encontraria também nessas obras.

A partir da disposição das primeiras telas mostra-se, como menciona Tjabbes, “uma bagunça de que também fazemos parte”, ou seja, um artista versátil e contrastante quando se colocou lado a lado a tal porta e um quadro a óleo de quase dois metros de altura e largura. Basquiat era um artista que prezava cores sólidas, jogos de palavras e diferentes relevos e materiais. Trouxe novamente a figuração e a expressão em tela, tudo o que se pode ver na primeira galeria. Isso, voltando à “bagunça” referida pelo curador, significa o caos urbano em que rotineiramente vivemos.

Figura 7 - Segunda sala da Galeria 1

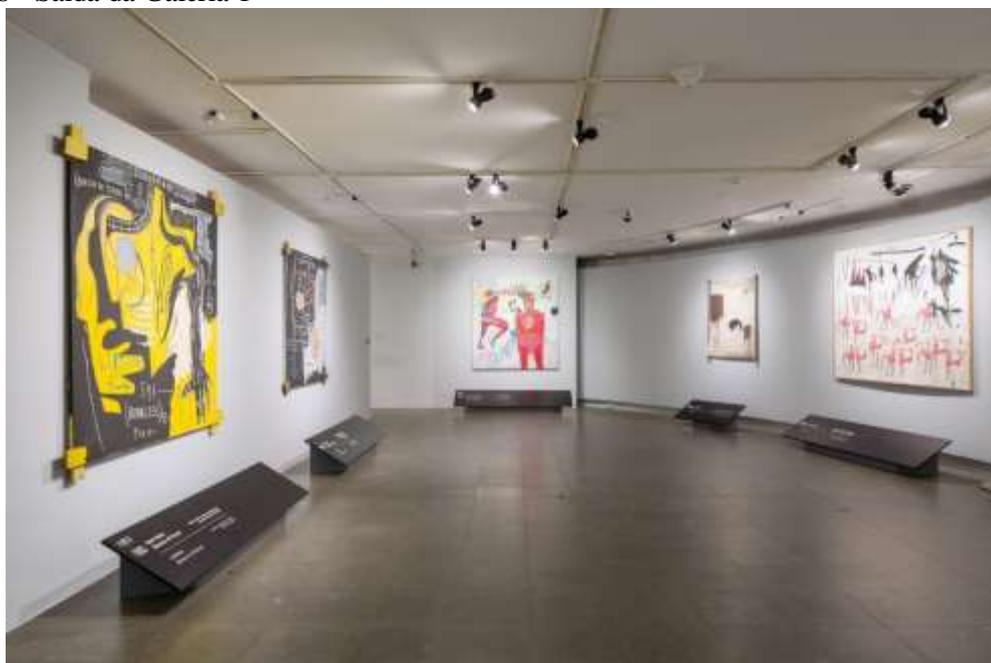


Fonte: LOST ART, 2018.

Ao caminhar pelas outras salas, fica ainda mais visível a não linearidade da arte de Basquiat, pois não há padrões e nem se segue uma geometria acadêmica da arte. As tradicionais molduras não fazem parte de seu repertório, como já foi dito, na medida em que o artista utiliza todo o espaço da tela como se não houvesse limites para a produção de um quadro. As cores fortes misturam-se com letras e palavras, que a um olhar debutante parecem jogadas no ar. Veem-se figuras de animais, de ossos humanos, de desenhos animados, juntamente com colagens de jornais e revistas e outros tipos de materiais como papel e papelão, fugindo do *blasé*.

A atitude *blasé*, de acordo com Simmel (1973), seria uma autopreservação do indivíduo moderno a partir de uma incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada, na qual as coisas, então, aparecem em tons uniformes, planos e foscos. A arte de Basquiat é o contrário. Ele usa-a para ir contra a atitude *blasé* que se cria nas ruas da cidade moderna – a arte é sua personalidade. As diferentes texturas, profundidades, a emoção e a visceralidade visíveis àquelas obras são respostas de um indivíduo moderno sensível aos estímulos externos. Talvez Basquiat via na arte uma forma de fugir do *blasé* da vida normal.

Figura 8 - Saída da Galeria 1



Fonte: LOST ART, 2018.

Uma seleção de pequenos quadros com folhas de seu caderno pessoal, no corredor entre as salas, parece-me mais uma prova de que a arte fazia parte de sua vida e corpo, pois até mesmo suas anotações pareciam esteticamente pensadas. Basquiat, de acordo com Tjabbes (que, além de curador da mostra, é historiador de arte e contemporâneo do artista nas ruas de

Nova York), não costumava dar explicações sobre suas telas. Esse corredor termina em uma sala onde há um grande painel de pontos importantes da vida de Basquiat, detalhados e separados por anos. Os pontos escolhidos para apresentar ao público foram o ano de seu nascimento, um acidente sofrido aos cinco anos,⁹ sua experiência como SAMO, o fim dessa experiência, sua saída de casa, suas primeiras exposições, sua aproximação e amizade com Warhol e, por fim, sua trágica morte.

Penso que o motivo pelo qual o quadro explicativo se encontra no meio da visita, não no começo ou no fim dessa galeria, é para termos uma primeira degustação da arte, sem conhecermos totalmente os meandros de sua história. Isso porque, depois do painel, ao descermos as escadas da primeira galeria e terminar essa parte da visita, nas últimas salas podemos brincar de ligar os pontos e compreender aquilo que vínhamos observando nas telas. Assim, entramos ainda mais em suas particularidades, além de ver apenas notas curtas em uma parede. Tornamo-nos íntimos, de Basquiat para Jean-Michel.

Faço essa brincadeira com seu nome para compreendermos que há um esforço significativo em apresentar a intimidade do artista dentro da exposição. Digo que deixamos de conhecer apenas a personalidade artística – Basquiat – falada em todo o mundo para entendermos quem ele era antes: Jean-Michel, filho, jovem, amigo e namorado.

Percebe-se também o cuidado por trás da montagem de uma expografia, ou seja, o processo de montagem de uma exposição deve ser meticulosamente pensado para que as obras façam sentido, como afirma Abreu (2014, p. 43):

A expografia é a linguagem da exposição, a maneira que a escrita desse texto tridimensional e multissensorial se realiza, a partir de elementos dados, como o acervo e a arquitetura, e de outros eleitos, como cenografia, gráficos, cores, iluminação e, mais recentemente, suportes interativos.

Abreu (2014, p. 44) continua: “Quanto melhor for a solução expográfica – quanto mais adequada ao conteúdo e envolvente na forma e no percurso – tanto melhor será cumprido seus objetivos recorrentes de entreter, informar e emocionar o público”.

Portanto, ao se falar na relação do público com a obra, existem elementos exteriores a essa ligação que exercem forças e direcionam resultados. A maneira com que uma exposição é montada para um público específico pode alterar e influenciar a interação do público com aquilo que é exposto. Por isso, friso a importância da primeira galeria ser aquela em que é

⁹ Tal episódio mais tarde fez com que Basquiat passasse um tempo no hospital, onde sua mãe lhe presenteia com o livro *Gray's Anatomy* para que compreendesse o que acontecia com seu corpo. Esse é o motivo pelo qual há tantas referências a partes do corpo humano e ossos em suas obras.

contada a história do artista, pois, assim, utiliza-se esse primeiro contato de quem vai à exposição para criar laços relacionais com o artista, ou seja, laços de compreensão com todo o resto que está sendo exposto.

Em razão disto, darei início à discussão sobre como foi, de fato, essa interação entre o público e a arte na primeira galeria.

2.2.2 O público e a Galeria 1

Foi fácil perceber um maior interesse do público em discutir as obras expostas nesta primeira fase da visita. Provavelmente por ser a primeira galeria da exposição, a curiosidade em compreender o enigma do artista aparecia rapidamente. Era o momento de maior dúvida e confusão, explicitadas por afagar de queixos, olhares confusos e comentários como “O que significam essas formas de animais?” ou até mesmo “Isso aqui até o meu filho fazia”. Em suma, uma onda de insatisfação do público visivelmente se alastrava nas primeiras salas.

Por ser uma exposição que pode se enquadrar em arte contemporânea em razão da temporalidade do artista ter ocorrido após a Segunda Guerra Mundial,¹⁰ clareza e formalidade já não eram mais prioridades de um pintor. Contudo, como se pode ver no livro *A distinção*, de Pierre Bourdieu (2008), as pessoas aprendem a reconhecer os signos do admirável, ou seja, a diferenciar o belo e o feio a partir de padrões. E tais padrões são normalmente estabelecidos fora do campo da arte, são ligados a imagens da vida real, mas a arte deve acompanhar esse princípio.

Com isso, a maior parte do público adota um ponto de vista estético fundamentado em algo preestabelecido em termos estéticos. Compreende-se, pois, que obras clássicas, acadêmicas, que buscam a perfeição de detalhes e nos mostram cenas vívidas e palpáveis, são mais bem recebidas por um certo tipo de público.

Um pôr-do-sol, uma moça e um cachorro, o mar, conseguem segurar a atenção do público em geral, pois são imagens que se aprende a reconhecer como belo ao longo de toda a vida. São retratos em que é impossível fugir do óbvio da beleza instituída naquele grupo social. Quanto mais similar a realidade ou quanto mais detalhes que parecem saltar aos olhos como uma fotografia, mais é ativado o prazer estético do público, de acordo com Bourdieu

¹⁰ Segundo alguns teóricos, o que hoje denominamos arte contemporânea foi fruto das novas dinâmicas geopolíticas do pós-Segunda Guerra Mundial (CHIPP, 1999). Nova York disputava com Paris e Londres a legitimidade de cidade produtora dessas novas maneiras de realizar a arte. Mark Rothko e Jackson Pollock são alguns dos principais artistas que deram rosto a essa nova fase do mercado artístico norte-americano (CHIPP, 1999).

(2008). Assim, a arte contemporânea, com seu movimento voltado ao abstrato, torna-se menos agradável ao olhar do grande público. E foi o que aconteceu na exposição de Basquiat.

Em outras palavras, há diversas razões para o desconforto daquelas pessoas ao adentrarem o mundo de Basquiat. Deve-se novamente pesar a ideia de que um centro cultural é um lócus multifacetado, ou seja, a exposição divide espaço com diversas outras atividades. Com isso, há uma heterogeneização do público (DABUL, 2008b), que implica indivíduos que acabam tendo contato com a arte sem ser essa sua principal intenção. Nesse sentido, deve-se pensar que muitos daqueles que estavam naquela sala não conheciam Basquiat, não tinham o costume de frequentar museus e não tinham a história da arte como um dos pilares de uma educação básica. Ao mesmo tempo, outros poderiam ter se deslocado até lá, ansiosos para ver o esperado Basquiat.

Partindo-se dessa heterogeneidade, confirmada também pelas entrevistas, e sabendo-se que o Brasil não é um país que incentiva a proximidade com exposições artísticas e visitas a museus, o público torna-se propenso a gostar e a se identificar com o belo (BOURDIEU, 2008). Ao conversar com os seguranças que ali passavam seus dias, tive como resposta da grande maioria que tudo aquilo era “muito feio”. Em uma entrevista específica, uma segurança afirmou que as obras do artista pareciam fáceis de ser feitas, diferentemente das outras coisas que ela chamou de “clássicas”, visivelmente mais complexas de reproduzir.

Volta-se ao ponto destacado por Bourdieu (2008, p. 45) para explicar o descontentamento de uma grande classe média em se relacionar com a arte abstrata:

A obra só é plenamente justificada, seja qual for a perfeição com a qual desempenha sua função de representação, se a coisa representada tiver merecido tal representação e se a função da representação estiver subordinada a uma função mais elevada, como a de exaltar, fixando-a, uma realidade digna de ser eternizada. [...] Como se espera que a obra de arte seja a celebração da beleza e da alegria do mundo, nada é mais contrário a essa expectativa que as experimentações da pintura cubista ou abstrata, percebidas como agressões, unanimemente denunciadas.

Assim, ilustrando as convicções de Bourdieu com o público da exposição de Basquiat, torna-se visível a dificuldade em identificar e criar laços afetivos com as telas do artista, pois como o caos pode ser algo belo? Basquiat incomoda aqueles que veem sua obra. O público, ao procurar o porquê das telas serem daquela forma, ainda não consegue exaltá-las nem – como afirma Bourdieu – compreendê-las como algo digno de ser eternizado. Preço de carne, carros e pinceladas sem forma definida, mesmo remetendo à realidade, não se enquadram nos padrões predeterminados de beleza, tais como um nascer do sol e montanhas.

Todavia, ao contrário de Bourdieu, que falava especificamente de um público francês da década de 1970, tenciono dizer que as diferenças econômicas e sociais a partir de classes (modo como o autor separa o público e seus gostos) não engloba a realidade brasileira por completo. Uma grande parte da população, independentemente da sua disposição econômica, não é instruída a se relacionar com a arte a partir desses cânones importados. Durante as entrevistas, diversas pessoas de grupos sociais diferentes afirmaram não compreender nem gostar daquelas obras, pelos mesmos motivos colocados por Bourdieu.

Quando digo “cânones importados”, refiro-me a referências estrangeiras fundamentadas por um também estrangeiro campo da arte, em que se clama o gosto pela arte contemporânea como distinção social. Segundo Bourdieu (2008), por exemplo, aqueles com maior capital econômico e, conseqüentemente, escolaridade mais alta tendem a se aproximar de uma arte mais abstrata. De acordo com o que foi observado em campo, o gosto pela arte contemporânea como maneira de distinção social não diz respeito à maioria daqueles que frequentaram a exposição de Basquiat. Por isso, entendo que a diferença econômica não se sobressai em relação ao gosto pela arte abstrata de Basquiat entre o público brasileiro.

2.3 Basquiat e Brasília

O público de Brasília também tem outra especificidade, além da não identificação estética com a obra de Basquiat: a capital federal possui uma logística urbana organizacional diferente da maioria das cidades do mundo. Planejada a partir da noção de funcionalidade e praticidade que uma vida moderna necessita, toda a cidade foi moldada para ser organizada. E, mesmo que os planos iniciais não foram escrupulosamente seguidos ao longo dos anos, não se vê pelos olhos dos brasileiros o caos urbano, assim como se vê na Nova York de Basquiat.

Aragão (2018, p. 162) explora essa particularidade espacial de Brasília e sua repercussão na vida social:

Urge, então, que se propicie à população de Brasília os elementos socioculturais a partir dos quais ela possa elaborar, ou pelo menos tentar, a aglutinação dos espaços, comunicar as experiências, visando à construção de um código comum de vivência que seja mais consistente e, portanto, mais visível em sua generalidade.

Ou seja, os moradores de Brasília tiveram que criar um novo modo de se relacionar com a cidade da forma como ela foi elaborada, diferentemente de todas as outras no Brasil. No Plano Piloto não há inúmeros arranha-céus nem muitas linhas de metrô abarrotadas de gente,

as ruas são preenchidas mais por carros do que por pedestres, a simetria desenhada por Oscar Niemeyer e o seu tombamento como patrimônio mundial¹¹ impedem que haja mudanças de gentrificação ou crescimento urbano, corriqueiro em qualquer outra metrópole. Isto é, a relação de um indivíduo com a cidade em Brasília é diferente do que foi a de Basquiat com Nova York, a qual está, conseqüentemente, espelhada em suas obras.

Se voltarmos a Simmel e à sua teoria sobre a individualidade do habitante da metrópole, o brasileiro não possui o mesmo fluxo caótico de informações que citamos ao falar de Basquiat. Brasília foi construída como o completo oposto disso: a organização e a funcionalidade impedem que a vida no Plano Piloto seja como a vida conturbada de uma metrópole como Nova York. Assim, compreende-se a dificuldade desse público específico de assimilar que a arte de Basquiat seja a expressão de uma mente fundada nos mesmos princípios de uma cidade moderna.

O sentimento pela cidade daqueles que não vivem em uma metrópole conturbada, irreverente e perigosa (como Nova York, mas também São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador) é diferente – por isso, mais um motivo para o estranhamento. Isso pode ser observado também na grande diferença de público da exposição em São Paulo e em Brasília. De acordo com os dados da Art Unlimited, organizadora da exposição, Brasília teve um público de 86 mil pessoas e São Paulo de 282 mil. Excluindo-se a excruciante diferença populacional das duas cidades, penso que ainda há uma substancial diferença de público.

Conversando com a equipe que montou e acompanhou ambas as exposições, Brasília foi “decepcionante”. Por ter sido a cidade que recebeu as obras de Basquiat logo após São Paulo, o sentimento de frustração foi evidente, principalmente no dia da abertura: ao passo que na primeira capital havia filas quilométricas esperando para entrar, a capital federal, de acordo com aqueles que ficaram por lá, não recebeu um público tão grande quanto previsto. Além disso, percebi que faltava aos visitantes euforia e animação ao entrar e sair da exposição, e pareciam estar apenas de passagem. Pergunto-me se a exposição não passava apenas de uma oportunidade para conferir todas as atividades do centro antes de ir embora.

¹¹ “Marco da arquitetura e urbanismo modernos, Brasília é detentora da maior área tombada do mundo – 112,25 km² – e foi inscrita pela UNESCO na lista de bens do Patrimônio Mundial em 7 de dezembro de 1987, sendo o único bem contemporâneo a merecer essa distinção. O Patrimônio cultural de Brasília é composto por monumentos, edifícios ou sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico, e a compreensão da sua preservação reafirma a necessidade de se executar políticas públicas capazes de assegurar a proteção desse patrimônio” (BRASÍLIA, [201-]).

Em síntese, a primeira galeria foi, em geral, um momento de confusão e desconforto para o público. Ao escutar conversas paralelas dos visitantes, perguntas em visitas guiadas e depois entrevistas na saída da sala, percebi a necessidade das pessoas em decifrar tudo o que estava exposto, todos os símbolos, as frases, as cores, para que encontrassem na arte contemporânea, com uma figuração abstrata, respostas para os por quês. A apreciação da arte sem a procura óbvia por uma associação com a realidade não aconteceu. Já bem dizia Bourdieu.

CAPÍTULO 3 – ARTE E POLÍTICA

3.1 Galeria 2

Iniciarei a descrição da segunda galeria com uma citação do artigo de 1993 de Bell Hooks sobre a arte de Basquiat para a revista *Art in America*, no qual traça sua força como agente político no mundo da arte:

Designed to be a closed door, Basquiat's work holds no warm welcome for those who approach it with a narrow Eurocentric gaze. That gaze which can only recognize Basquiat if he is in the company of Warhol or some other highly visible white figure (HOOKS, 1993).¹²

Agora já conhecemos Basquiat. Sabemos de onde veio e por onde passou até chegar àqueles quadros expostos. Entramos nessa nova galeria, andamos pelas três amplas salas de paredes pretas à esquerda e cinza à direita, sem precisar de textos explicativos e corredores com informações cronológicas nos direcionando para onde seguir. No momento, iremos então ver um Basquiat mais maduro, seja na carreira, na idade ou em sua mensagem através de todas as pinceladas.

Ao analisarmos a citação de Hooks (1993) no que se refere à expografia, a galeria dois começa com uma sala apenas para as pinturas da coleção produzida em conjunto com Warhol. Com isso, pode-se pensar que, para iniciar uma exposição das suas obras mais pretenciosas, com temas provocativos, maiores em tamanho e em força, deveriam ser apresentadas primeiro as obras da parceria com um grande nome da arte contemporânea dos anos 1970 e 1980. Nessas quatro obras, os artistas conseguiram juntar o trabalho manual de Basquiat, com sua pintura e técnicas similares ao grafite em tela, e o *ready-made* de Warhol, com suas iconografias já famosas desde meados do século XX. De acordo com Tjabbes, Warhol iniciava os quadros – e os fez pintando, como já não fazia há algum tempo – e, depois, o jovem Basquiat finalizava-os com suas intervenções.

¹² “Desenhado para ser uma porta fechada, o trabalho de Basquiat não é caloroso para aqueles que o abordam com um olhar eurocêntrico estreito. Aquele olhar que só pode reconhecer Basquiat se ele estiver na companhia de Warhol ou de alguma outra figura branca altamente visível” (tradução própria).

Figura 9 - Galeria 2



Fonte: LOST ART, 2018.

A combinação dos dois artistas, apesar das críticas quando exposta pela primeira vez, parece-me coesa. Ambos possuem a crítica e a ironia como motes de sua expressão artística, e a combinação de estilos deu-se em um resultado intenso, divertido e que chamou a atenção de todos aqueles que passavam. Pode-se notar nas telas as frases soltas, os números, os traços rápidos e o *spray* de Basquiat, enquanto preenchiam figuras mais rígidas como uma serigrafia de Warhol.

Além dessas telas, há uma única placa explicativa na sala, com o título “O negro protagonista”, e nela está uma afirmação da posição de Basquiat como artista negro, também preocupado com as representações de pessoas negras em diversas outras áreas da cultura popular norte-americana, como o *jazz*, o basquete e o cinema. Todos esses pontos são explorados nas obras do artista, como revela Hooks (1993):

While it is obvious that he was influenced and inspired by the work of established white male artists, the content of his work does not neatly converge with theirs. Even when Basquiat can be placed stylistically in the exclusive, white male art club that denies entry to most black artists, his subject matter – his content – always separates him once again, and defamiliarizes him.¹³

¹³ Embora seja óbvio que ele foi influenciado e inspirado pelo trabalho de artistas brancos estabelecidos, o conteúdo de seu trabalho não converge nitidamente com o deles. Mesmo quando Basquiat pode ser colocado estilisticamente no exclusivo clube de arte de homens brancos que nega entrada para a maioria dos artistas negros, seu tema – seu conteúdo – sempre o separa mais uma vez e o desfamiliariza (própria).

A segunda sala está repleta de referências à presença dos negros na sociedade americana contemporânea. Em meio a diferentes texturas e materiais, como a madeira e as caixas de papelão, o artista queria enfatizar o padrão que a vida social e a cultura de massa atribuíam aos negros, sendo representados sempre por estereótipos raciais como o periférico, o ladrão, o *outsider*. Como afirma Said (2001, p. 218):

Assim, as vanguardas não estavam interessadas em discutir indivíduos, pois estes eram arredios demais e poderiam desmoronar as suas idealizações românticas do “bom selvagem”. Ao invés disso, criaram-se entidades artificiais com rótulos genéricos e amplos, que abarcavam “toda variedade possível da pluralidade humana, reduzindo-a no processo a uma ou duas abstrações coletivas, terminais.

Basquiat, sendo um homem negro, do Brooklyn, filho de pais estrangeiros, mesmo que tenha sido incluído nesse mundo glamoroso do mercado da arte e pertencesse à classe média, sofria a violência de o seu corpo ser vítima de conflitos de rua. Os Estados Unidos dos anos 1980 ainda viviam um forte sistema segregacionista, por isso Basquiat, mesmo sendo um nome presente em todas as galerias e a estrela de leilões e museus, ao sair nas ruas não conseguia pegar um táxi de volta para casa, como revelam vários *sites* que contam sua história.

Por isso, eram inevitáveis as forças políticas de sua arte e a relevância de se levar para as galerias um negro falando sobre outros negros, em meio a um campo majoritariamente branco. Suas obras faziam denúncias em alto e bom som, sem sair uma só nota. E era com ironia que Basquiat deixava todos se questionando sobre os significados de seus simbolismos, como, por exemplo, sua decisão em intitular uma tela “A procissão”, na qual um homem negro é representado segurando um crânio humano, seguido por diversos outros corpos como sombras.

Figura 10 - “A procissão”



Fonte: REINA, 2018.

Percebe-se, então, que realmente o artista possui uma marca registrada que nunca mudou. As referências a Charlie Parker e Miles Davis, misturadas com preços e palavras de mercados, embotadas com partes do corpo humano, tudo isso repleto de cores fortes sem nenhuma simetria ou linearidade são a cara de Basquiat. A confusão de uma vida urbana apenas ganhou mais um foco nessa galeria em comparação com as outras: a denúncia ao racismo nos Estados Unidos. Basquiat fez aqui seu manifesto como artista negro.

Por fim, a última parte da galeria é uma coleção de pratos com nomes de figuras importantes para Basquiat, que iam desde Michelangelo a Walt Disney. Esses pratos, todos iguais, brancos e com apenas o nome do homenageado e talvez algum pequeno desenho, ocupam toda a parede. A parede em frente é também coberta por diversos quadros iguais, mas com os diferentes ossos do corpo humano representados.

Finaliza-se, assim, a parte de exposição das obras de Basquiat. Nessa galeria, deixou-se um pouco de lado a exploração do interior, do “quem é Jean-Michel Basquiat?”, e focou-se em seu lado exterior, ou seja, o que ele representava para a sociedade artística da época. A importância de seu trabalho não possui prazo de validade, e essa galeria também teve o papel de concretizar essa ideia, pois o mundo da arte e a sociedade em geral ainda são cercados pela violência, pelo preconceito racial e pela desigualdade.

A viagem por entre essas últimas obras da exposição, que coloco como o seu “lado exterior”, a vida social, não é mais do que a soma de tudo que se absorve da primeira galeria. Sua história, suas companhias e sua personalidade fazem com que seja possível enxergar a sua arte como resultado da construção de Jean-Michel Basquiat como pessoa. Com isso, passo agora a relatar a experiência do público com essa nova visão do artista.

3.2 O público e a Galeria 2

A meu ver, a caminhada do público de uma galeria para a outra parecia um momento de assimilação, como se o ritual de passagem para a compreensão daquela exposição tivesse sido concluído. Todas as vezes em que me aproximava das pessoas para ouvir o que elas falavam entre si durante aquela breve passagem ao ar livre entre salas, sentia que o discurso singelamente se transformava.

Os rostos de confusão iam se acalmando, até mesmo uma certa indignação cessava. O ar livre parecia soprar, bem devagar, as ideias, e, ao chegar a nova galeria, as pessoas já se portavam de uma maneira diferente. Meu método de ouvi-las durante o momento de contemplação das obras era a antropologia do cochicho, pois poucas pessoas iam até a exposição sozinhas. Logo, podia me aproximar e ouvir os comentários e cochichos que aconteciam entre telas, como se contassem um segredo.

Os cochichos, murmúrios e sussurros constroem uma narrativa diferente daquela criada a partir do discurso apresentado em uma entrevista. Ali, assim como o fez Trajano (2001) em sua pesquisa sobre os rumores na Guiné-Bissau na construção das narrativas da nação, proponho a compreensão de identidades, peculiaridades e até graus de semelhança entre os grupos que escutei. Minha conclusão foi a de que as pessoas, ao chegarem até aquela sala e após ouvirem sobre a história de Basquiat, criavam laços de compreensão com o artista. Ou seja, os símbolos já faziam sentido, as associações já conseguiam ser feitas, logo, os quadros começavam a ganhar significados a partir da entrada em seu mundo interior. Não se ouvia tantas críticas e incompreensão às obras expostas, uma vez que agora as pessoas gostavam de demonstrar como aquilo fazia sentido.

Ao fazer uma associação com o historiador da arte Michael Baxandall (2006) e sua descrição da construção da ponte do Rio Forth, posso dizer que as obras não possuem valor em si, mas em relação a algo. Proponho que a arte, assim como uma ponte, não tem um valor intrínseco, na medida em que precisam se relacionar a algo além para criar um significado. No caso da ponte, a história de sua construção e os fatores que a levaram a ser arquitetonicamente

projetada daquela forma transformam-na em algo a ser celebrado. E, no caso das telas, a relação vida e obra, artista e tela, gera a sua relevância.

Por isso, compreendo que o público precisa enxergar as relações e o processo de construção que levou Basquiat a produzir aquelas obras para compreenderem seu valor no mundo da arte. Existe, portanto, uma quebra da assimetria entre a arte e o público, entre o artista como alguém místico e incompreensível e aqueles que buscam seus quadros. O que é notável é a ideia de que o público não gosta de ser surpreendido de uma maneira inalcançável, mas sim, de ver a arte como algo acessível. O artista é alguém que tem uma história que o levou até ali, e com sua arte ele tem uma mensagem a passar para o público.

A construção da expografia de qualquer exposição tem como objetivo essa manipulação simbólica do público, e este caso não foi diferente. A arte precisou ser desmistificada para a grande plateia, para que, como um processo, torne-se cada vez mais aberta a qualquer tipo de público. Como pude ver acontecendo nessas últimas salas, as pessoas iam e voltavam, circulavam entre os quadros, e enfim divertiam-se em olhar para aquelas obras. Mesmo que continuassem sem dizer que aquilo era bonito, notava-se um interesse em estar ali e em desfrutar o momento, sem o desdém da primeira galeria. Ao fim dessa galeria, não se ouvia mais a famosa “até o meu filho fazia”, pois todos entendiam que quem fez foi Basquiat e ele estava dizendo algo.

Outro ponto a ser citado quando se fala sobre o público é a participação da equipe de arte- educação do CCBB nas visitas guiadas. Ao acompanhar esses momentos, pude observar os questionamentos que o público fazia para as duas pessoas encarregadas de acompanhá-los. Diferentemente da primeira galeria, como já foi referido, as perguntas não eram mais sobre “para que tudo aquilo servia”, mas sim pontuações mais densas, como perguntas sobre a escolha das cores para demonstrar certos sentimentos. Mas no geral, era também um momento com menos perguntas – as pessoas mantinham-se mais em silêncio ao ouvir a explicação e os comentários sobre os percalços de um jovem artista negro norte-americano.

Contudo, em meio a algumas perguntas, a que mais me chamou a atenção foi a de um jovem: “Ele só era artista? Não tinha nenhuma outra formação?”. A partir dessa interrogação, acredito que se pode averiguar vários meandros da relação daquele público brasileiro com a arte. A palavra “só” está dentro dessa frase repleta de significados, os quais possivelmente explicam a baixa frequência da exposição, a dificuldade em valorizar as obras, além de demonstrar a falta de interesse da população em geral em incentivar a produção e a vivência artística na cidade.

Primeiro, nota-se que há um desprestígio na profissão de artista, a qual aparece como algo que não se completa por si só no campo de trabalho. Existe um pensamento estruturante do senso comum segundo o qual a arte é sempre – ou ao menos deveria ser – uma categoria secundária na vida social e econômica de uma pessoa. Gilberto Velho (1977, p. 31) já comentava sobre a posição do artista no imaginário brasileiro em seu texto “Vanguarda e desvio”: “No caso dos artistas isto vem reforçar os preconceitos e estereótipos tradicionalmente existentes. Afinal de contas são pessoas que ‘trocam o dia pela noite’, ‘não tem horário’ ou ‘emprego fixo’”. Ainda segundo Velho, “esta visão sócio-política não capta a ambigüidade do processo social e das biografias individuais” (p. 33).

Logo, consegue-se enxergar a construção de um padrão no pensamento dos brasileiros em relação à arte. A arte é algo longe do cotidiano, da vida normal do cidadão. Aquele que faz arte é um transviado, não um cidadão como qualquer outro, o famoso “trabalhador” que exerce os ofícios ditos comuns, como os de advogado, empresário, vendedor ou feirante. A vida rotineira do brasileiro de classe média torna-se uma ode ao regular. Logo lembro-me da relação casa e rua de DaMatta (1997), em que a arte será sempre a rua, ou seja, o impuro, o pecaminoso.

Ainda com base na afirmação de Velho (1977), também pode-se notar a irrelevância do processo criativo como aprendizado de técnicas, o entendimento de uma história da arte mundial e a dificuldade de ingressar no campo rígido e estreito do mundo da arte. Ao crer que é necessária uma formação além daquela de artista, desenvolve-se uma narrativa da arte como *hobby*, atividade de lazer ou, de certa forma, uma loucura de alguém, não um trabalho e uma escolha de vida.

Torna-se visível a dificuldade do grande público em apreender como o mundo da arte possui suas próprias engrenagens de funcionamento, como qualquer outro universo empregatício. Mas este é também um fator decorrente da falta de transparência e democratização das informações sobre arte, promovidas tanto pelo seu próprio núcleo como forma de distinguir e separar a população, quanto pelos governos que não possuem leis de incentivo à cultura suficientes para quebrar as já existentes assimetrias construídas por diversos fatores, tais como a eurocentrização da arte e a elitização.

Enfim, ao fim da exposição das obras na Galeria 2, o público criou laços com o artista, ao enxergá-lo como uma pessoa repleta de histórias que o guiou até aquela produção. Note-se que, para uma exposição como esta, para que as obras de arte passem pela aprovação do público, é preciso ligar os pontos exteriores e interiores. Ou seja, é preciso legendar, a partir da história do artista, os símbolos transpassados nas obras. Ao compreender quem foi o artista

e, assim, conseguir associar os fatos biográficos às obras, o público envolve-se com a exposição.

Para apresentar por completo a relação do público com a exposição de Basquiat em Brasília, é preciso falar sobre a última galeria, a redoma de vidro que armazenava a parte interativa da mostra.

CAPÍTULO 4 – A GALERIA INTERATIVA

Figura 11 - Pavilhão de vidro



Fonte: CENTRO CULTURAL, 2019.

Para entrar nesta galeria de vidro, é necessário atravessar um caminho pela grama do centro cultural. São 484 metros quadrados de um pavilhão cercado por altas paredes de vidro fora do Edifício Tancredo Neves, com bancos e coqueiros à sua volta. Por ser uma grande estrutura onde ocorre a maior movimentação do centro, é possível enxergá-lo de longe. Curiosamente, muitas pessoas acabavam descobrindo sobre a exposição ao ir ver o que acontecia por ali. No entanto, como é necessário entrar com um bilhete, os seguranças orientavam todos a ir até as bilheterias e retornar até o local de início da exposição.

Aqui, nesse espaço, não se vê nenhuma obra de Basquiat. Assim que se passava pelas grandes portas da sala de vidro, o público deparava-se – por ser apenas um grande pavilhão vazado em seu interior – com grandes biombos, que delimitavam três espaços no centro: um ateliê fictício, uma sala com objetos interativos para brincar e uma pequena sala de cinema. Em volta era possível circular à vontade e observar vários painéis que remetiam ao universo do artista. Nova York, táxis, grafite e luzes de LED, todos prontos para serem fundo de fotos tiradas pelo público.

O espaço mais perto da porta era o ateliê. Com as paredes todas pintadas e grafitadas, bem como alguns objetos que remetiam ao próprio espaço criativo do artista (como uma geladeira e potes de tinta espalhados pelo chão), aqui eram expostas obras de artistas como Alex Hornest, Carlos Dias, Fefe Talavera, Herbert Baglione, Ise, Mag Magrela, Nunca, OSGEMEOS, Raphael Sagarra (Finok), Rimon Guimarães, Rodrigo Branco e Saci Pedro, todas as quais prestavam homenagem a Basquiat.

Todas essas telas, com seus títulos e os nomes dos autores do lado de fora, faziam uma composição *à la* Basquiat na parede do ateliê. Eram todas misturadas, independentemente de tamanho, formato e material, e não era possível saber de quem eram ou seus títulos, pois essas informações ficavam do lado de fora da sala. Todas eram oriundas do grafite e de desenhos animados, associações diretas ao artista da exposição, e carregavam a força da influência de Basquiat até os dias atuais. Enquanto se inspiravam nas telas dos diversos artistas, os visitantes podiam tirar fotos com a famosa coroa do artista, que ficava pendurada por fios ao lado das latas de *spray* e da geladeira, ou com uma máscara do rosto de uma de suas pinturas.

Na segunda divisão podia-se brincar de artista. Em frente a um telão ficavam três mesas com painéis *touch* que possibilitavam, a partir do toque, que o público imaginasse a criação de uma tela, ao seguir as linhas em alto-relevo do desenho ali criado. Aquilo que se desenhava com os dedos repercutia no telão como um aperto na lata de *spray*, que acompanhava o movimento a partir de um sensor. A sala era escura e criava um clima propenso à tecnologia, com suas paredes pretas, as mesas de criação e o telão – estes dois últimos em destaque –, mas não havia lugares para sentar, o que criava uma dinâmica de rápida passagem do público por ali.

Figura 12 - *Touch*



Fonte: GOMA OFICINA, 2018.

A última separação dos biombos do pavilhão era um minicinema. Uma sala escura, com um telão e três bancos paralelos, compunha um espaço para que o público pudesse assistir ao filme *Downtown 81*, dirigido por Edo Bertoglio e escrito por Glenn O'Brien, e que tinha como estrela Basquiat fazendo uma autorrepresentação. A força do movimento *punk* e da cultura *underground* e o surgimento de um grande e alternativo movimento artista na Nova York dos anos 1980 foi sem dúvidas a melhor forma de terminar a exposição, dando ao público a possibilidade de ir além da imaginação e ver como era a vida desses jovens, sobretudo de Jean-Michel Basquiat.

Termina-se, assim, a exposição da família Mugarabi no CCBB em Brasília, em um espaço que oferece a possibilidade de interagir e tornar mais palpável a relação com o artista e com a arte, brincando com a linguagem audiovisual e as diversas tecnologias interativas. Um espaço onde a *selfie* é mais que permitida – é até mesmo encorajada por meio da oferta de apetrechos para se usar e fundos para criar a figuração perfeita. Os seguranças então se despedem e, como em uma máquina do tempo que conduziu o público aos Estados Unidos dos anos 1980, os visitantes voltam para o céu e o gramado de Brasília.

Agora, para encerrar este relato, descreverei como se deu a presença do público na última parte da visita. Um espaço feito para a brincadeira, a interação e o conhecimento foi de extrema importância para a compreensão das relações do público visitante com toda a exposição.

4.1 O público e o pavilhão de vidro: brincadeiras à parte?

Nesta parte da exposição, é fácil descrever como era o comportamento do público, pois as pessoas estavam ali simplesmente se divertindo. Era como se a saída das paredes de gesso das galerias e a transparência do vidro permitissem uma maior espontaneidade. Criava-se o cenário adequado para a troca de *performances*. O público deixava de lado as amarras do silêncio e da contemplação para poderem rir, brincar e tirar fotos. E era notória a satisfação de quando ali se chegava, e a maioria entrava no clima fazendo poses para fotos em todos os espaços possíveis.

As obras que ficavam expostas no falso ateliê não chamavam muito a atenção do público. Os olhos passavam rapidamente enquanto se faziam comentários sobre o espaço, as latas de *spray*, a sujeira de tinta das paredes e, principalmente, da geladeira colorida. O que mais era visado naquela primeira sala era certamente a coroa, símbolo de Basquiat, com a qual se podia tirar fotos. Ali, foi difícil visualizar um grupo que não parasse para tirar pelo menos uma *selfie*, entre as poses mais diversas. Os jovens eram os que se divertiam mais. As crianças não tinham tamanho suficiente para alcançar as cordas que sustentavam o objeto, e os adultos – alguns, não todos – não se sentiam confortáveis com a situação.

Figura 13 - *Selfie* no ateliê



Foto: A autora, 2018.

O tempo nesse espaço era dependente da quantidade de fotos tiradas, mas, em geral, estes eram corredores de passagem ágil. Na segunda sala, as pessoas ficavam um pouco mais, principalmente as crianças, que ficavam hipnotizadas pelas brincadeiras tecnológicas de DIY¹⁴ artístico. Os pais, conforme já mencionado, não tinham lugar para sentar e esperar a graça dos pequenos acabar, gerando uma maior pressa, o que acontecia também quando as filas para brincar de pintar eram grandes. Os jovens, adolescentes e adultos também se aventuravam, mas a diversão durava bem pouco.

¹⁴ Acrônimo de língua inglesa da expressão *do it yourself*, que significa “faça você mesmo”.

Figura 14 - Interação



Foto: A autora, 2018.

Dessa forma, logo partiam para a última sala do pavilhão, o cinema. Eram poucos aqueles que se interessavam em ficar ali por muito tempo, pois os bancos sem encosto e desconfortáveis não tornavam a experiência tão convidativa. O fato de não se saber em qual parte do filme estava ou até a falta de paciência em ficar ali até o filme acabar faziam com que as pessoas apenas sentassem por alguns minutos e logo saíssem. Durante a exposição, poucas pessoas assistiram a toda a sessão. Nos dias em que fiz a observação de campo, notei, em

média, cinco grupos de pessoas durante toda a exposição, mais especificamente casais de jovens e adolescentes.

Por fim, o que realmente chamava a atenção eram as possibilidades de tirar a foto perfeita. As pessoas iam olhando os *banners* que criavam uma mini Manhattan e pediam para seus companheiros tirarem suas fotos. Notei que, na maioria dos casos, eram mulheres que gostavam de ser fotografadas, mas, entre os mais jovens, não havia tanta distinção. No geral, eram passagens rápidas do público por aquela galeria. Pude notar que as pessoas, por mais que gostassem da interação, não conseguiam passar muito tempo ali – talvez por estarem em um local repleto de pessoas, que conta com um grande gramado e um clima de lazer ao ar livre, ficar dentro de uma galeria não é tão convidativo.

Por ser também o local onde a equipe de arte-educação finalizava a visita guiada, sem mostrar o que acontecia nas salas, notava-se também uma maior liberdade em circular rapidamente entre as salas. Diminuía-se a pressão de se estar em um local cheio de obras para se contemplar, e o fato de não ter alguém como “tutor” dispensava padrões imaginários como “Quanto tempo devo passar olhando cada tela?”, o que ocorria nas *performances* anteriores.

Apesar da rapidez no envolvimento com esse espaço, ele era majoritariamente escolhido como o favorito do público. Ao fazer a pergunta “Qual foi a sua parte preferida?”, deparei-me com a mesma resposta na maioria das entrevistas e conversas informais: “A galeria de vidro”. Como reflexo, percebi a dificuldade das pessoas de assimilar a ideia clássica de uma arte assimétrica, contemplativa, separada por um alarme que soa ao se aproximar demais, como nas outras galerias.

O fato de que estar nas outras galerias é algo cheio de regras a seguir afasta o público desta experiência. Quando o segurança se aproxima e pede para alguém tirar o *flash* da câmera, colocar a bolsa para a frente ou até mesmo guardar a caneta que está na mão, aumenta o muro do público para com a experiência museal. Há uma barreira imposta pela maneira com que se deve agir dentro desses espaços, que impede o público de se enxergar com espontaneidade ao visitar exposições. Gera a fetichização da experiência.

O discurso oficial de museus, exposições e autores que utilizam e falam sobre a interatividade é baseado na ideia de que ela é um fator importante para a desfetichização da exposição artística, o que torna a experiência mais prazerosa e incentiva a democratização da arte. Como afirmam Malgarin Filho e Leitão (2013, p. 64): “A interação aparece com o papel de identificar a apropriação pelos espectadores dos meios técnicos e da obra de arte em si. Além disso, a interatividade está ligada à subjetividade e a uma presença do indivíduo na

obra”. Além disso, a interação “questiona a noção de contemplação, há muito consolidada na arte: do artista como detentor da obra, do espectador como mero observador, recebendo informações já dadas” (p. 69).

A despeito desses argumentos, ao observar o público nessa sala interativa, outros questionamentos vieram à minha cabeça. Se esse discurso teórico se encaixa à prática, deveria ocorrer uma quebra da distância entre o visitante e a obra de arte, fazendo com que a experiência com a arte seja mais prazerosa. O que pude observar, porém, é que aquele ambiente parecia não ter mais relação com o resto da exposição. Isto é, a arte pela arte, a contemplação das obras apenas pela experiência estética não é atingida e transformada pela interação do público, mas sim que se trocam os termos e se torna interação por interação.

A interação não tem outro objetivo que não ela mesma. É como uma brincadeira, algo que você pode tocar e se divertir, não algo para acrescentar um grau de proximidade com a arte. Para que o objetivo mencionado por Malgarin Filho e Leitão (2013) fosse concretizado, essa parte interativa deveria mudar a percepção da arte exposta nas outras galerias, o que não pude perceber com base nas entrevistas feitas.

As pessoas que me respondiam ter gostado daquela parte da exposição não estavam fazendo conexões e relações com a arte anteriormente vista, mas sim com um outro momento de lazer mais prazeroso do que estar em alguma exposição de arte. Ao analisar os discursos, verificam-se que suas percepções sobre um local de exposição ou até mesmo sobre aquela mostra não haviam mudado. O fato de ser aquele espaço considerado o melhor era apenas por ser um local com maior possibilidade de diversão e domínio sobre o que estava acontecendo. Além disso, o fato de ser também o espaço onde não estavam expostas as obras do artista deve ser considerado. Como a melhor parte de uma exposição é aquela onde não estão as telas? A afirmação é no mínimo contraditória. Além do mais, a interatividade ali proposta não era propensa à imersão no mundo das artes. Simplesmente, era mais algo mais divertido do ponto de vista sensorial. Essa avaliação é, então, o fator complementar para finalizar a análise do público da exposição de Basquiat, pois pode ser visto como a ligação entre os comportamentos, as perguntas e respostas das entrevistas e o contexto de uma relação entre o público brasileiro e a arte em geral.

Essa galeria talvez seja construída não para que aconteça uma interação maior com a arte ou alguma relação contínua dali em diante, mas para que aqueles que não se sentem confortáveis em uma exposição possam se divertir. Se a exposição não terminasse com essa sala, como o público a avaliaria? Penso que, se compararmos as minúcias das atitudes

anteriores, a resposta seria, no mínimo, de descaso. Talvez a arte só exerça certa influência na vida e no cotidiano daqueles que ali visitam quando algo fora da arte em si está envolvido.

E o que acontece com o ritual? No início do texto propus que o momento da exposição era como uma experiência ritualística, na qual acontece uma mudança de estado derivada de uma relação com a arte e com o espaço. Mas agora proponho pensar que a estética não é mais o ponto principal para a realização de um ritual em uma instituição cultural. O poder da conectividade que essa estética pode ter com o mundo real, além das paredes do museu, a partir de outros dispositivos externos à própria arte, é necessário para que esse evento aconteça.

Um desses dispositivos é a interatividade, e o outro é a internet. E, na seção final desta monografia, não poderia deixar de explicitar esta relação entre a arte e a internet com base no que vi na exposição de Basquiat.

4.2 A exposição e a internet

Pose, vira para o lado, arruma o cabelo, sorri, mas sem o *flash*. Não há dúvidas de que esta foi uma das sequências de ações mais frequentes durante a pesquisa de campo. Apesar de pessoalmente relutar sobre o uso da fotografia em exposições, a etnografia não me deixou fugir dessa efervescência moderna, pois foi evidente a grande presença das câmeras durante toda a caminhada entre as telas. Entretanto, o que me despertou a pulga antropológica não foi apenas o hábito de se fotografar o local e as obras. O que captei como diferente da maioria das exposições que pude percorrer em minha – ainda pequena de anos, mas rica de amor – passagem por museus foi a interação do próprio público com as obras. A famosa *selfie*.

A não ser com a afamada *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci ou os grafites políticos de Banksy, nunca pude perceber tão forte a presença das *selfies* perante as obras de arte como nesta pesquisa. Assim como tentei participar sem ser convidada das conversas de pé de ouvido, usei verificar como eram as fotografias que aquelas pessoas estavam tirando, a partir da tela de seus celulares. Logo, pensei que não bastava apenas analisar as fotos, mas sim o que todas aquelas pessoas faziam com elas, então criei uma maneira de transformar essa observação em dados.

Utilizei a rede social Instagram, mais especificamente seu mecanismo de busca a partir de *hashtags* em que os usuários adicionam suas fotos. A primeira coisa que coloquei na busca do aplicativo foi a *tag* oficial da exposição, que era BasquiatNoCCBB. De imediato notei o

sucesso da exposição na rede social e, sem clicar foto por foto, pude ver que minhas ideias se confirmavam, pois vários rostos dividiam a cena com as pinceladas desordenadas do artista.

O curador Pieter Tjabbes já havia mencionado, durante sua visita a Brasília, o êxito da exposição na internet. Ele acredita que isso se deu pelo fato de as obras de Basquiat formarem um grande fluxo não linear de informações, assim como a própria rede de computadores. Por isso, pensei que não haveria como apenas manter os pés no chão da exposição para compreender a relação do público com as obras, mas era preciso navegar até o mundo virtual. E assim, de modo consequente, faço uma associação com o conceito de aura de Walter Benjamin (2015) em oposição ao mundo da reprodução virtual.

Benjamin expõe sua tese de que a aura é algo que o objeto artístico, em seu âmago temporal e espacial, possui. Melhor dizendo, é a sua unicidade. Para o autor, a reprodutibilidade técnica das obras, como ocorre com a fotografia, causa um processo de desaparecimento dessa aura, a perda de efeito original:

A técnica da reprodução, assim como podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza (BENJAMIN, 2015, p. 15).

Sua ideia de atualização é pejorativa. Benjamin queria problematizar a força das novas técnicas de reprodutibilidade moderna e sua influência nas artes, com a cultura de massa. A perda da aura das obras de arte a partir de sua reprodução em massa significa a perda de assimetria perante o público, ou seja, a elitização e a hierarquia de apreciadores dessa arte entendida pelo autor como possuidora de poder ritual e da tradição (BENJAMIN, 2015).

Acredito que a aura de uma obra no mundo da reprodutibilidade virtual, vista na exposição de Basquiat e nas fotos ali tiradas, vai na contramão do entendimento de Benjamin. A aura de uma obra de arte cria-se a partir e na fotografia, pois, ao se colocar nela uma pessoa junto com a tela, há uma ressignificação, uma inserção de uma nova história, de tradição e originalidade. Ao postar-se essa foto em alguma rede social, afirma-se fazer parte de um espaço – como a exposição – onde aquela arte que se quer apresentar ao mundo está em seu âmago temporal e espacial, e o indivíduo também faz parte dela.

A reprodutibilidade torna-se diferente no mundo virtual das redes sociais. Não é apenas a reprodução da obra de arte, mas também a produção de uma nova história em torno dela. Quando se enquadra uma pessoa ao lado da tela, são duas histórias e realidades diferentes que formam uma nova aura. A originalidade não está apenas na criatividade do artista que pintou

a tela, agora está também na mão da pessoa que escolhe o ângulo, a pose e o contexto da foto que está tirando.

Além disso, a questão do espaço também se renova. A pessoa, ao tirar a foto, quer mostrar que estava em uma exposição, ou seja, a exposição onde está aquela obra representada é o seu âmbito temporal e espacial. Com a foto não se está retirando a obra de seu local de origem, mas sim afirmando que ela estava ali. Isso se dá porque, em sua maioria, o público que compartilha a foto de uma obra em determinada exposição quer afirmar que estava presente naquele espaço. Quer mostrar que compartilha daquele mundo museal e artístico.

Ou seja, a arte não possui uma aura por si mesma. Nesse contexto, ela adquire sua importância quando se utiliza a técnica para reproduzi-la, mas adequando-a a seu próprio mundo, com a *selfie*. O público não quer postar mais uma foto das pinceladas de Basquiat, mas sim acionar seu papel de participante daquele mundo das pinceladas, moldar sua história perante seus seguidores ao mostrar que esteve ali. A maioria das fotos postadas pelo público com a *hashtag* da exposição é a figura de uma narrativa de pertencimento àquele espaço da exposição e, de certa forma, da arte de Basquiat.

Figura 15 - *Hashtag* Instagram



Foto: A autora, 2018.

Podemos até mesmo voltar às ideias de Bourdieu (2008) e imaginar a criação de uma nova aura em torno da postagem de *selfies* nas redes sociais como uma maneira de distinção. Ao colocar no perfil do Instagram uma foto tirada na exposição de Basquiat, afirma-se um pertencimento ao mundo da arte, como alguém que frequenta tais ambientes de exposições. Assim, gera-se uma distinção em relação às outras pessoas que veem a foto.

Há, então, um enorme leque de utilizações de narrativas diferentes para a construção do pertencimento àquele espaço. Há uma transformação da unicidade das telas a cada foto, e, com isso, geram-se inúmeras auras de acordo com o significado atribuído. Esse fato não diminui nem retira o fator originário das obras do artista, mas, com a reprodução em massa no mundo virtual das redes sociais, recria-as, talvez tornando-as mais únicas a cada clique. Aquelas obras não são mais apenas as obras de Basquiat, mas sim as obras de Jean-Michel Basquiat, vistas pela Maria, pelo João, em Brasília, com um iPhone, um Motorola.

Assim se refaz a unicidade de uma obra neste período de liquidez da vida contemporânea, e é assim que a internet garante seu papel no “mundo ritualístico” das exposições de arte atuais. A fotografia torna-se legitimadora de pertencimento a um espaço e a um momento específico. Mas, lembrando, todas sem *flash*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] a estupidez consiste em querer concluir.
Gustave Flaubert

Vejo a pesquisa e a escrita de um texto como o início de uma jornada sem fim. Esta pesquisa desbravou teorias, visões de mundo, observações de campo, dados e entrevistas, os quais não têm o sentido de concluir algo, mas sim de gerar discussões para a antropologia e sua relação com a arte. Apresento-lhes as minhas considerações finais para este texto e contínuas para a vida, pois devemos sempre nos manter com os olhos abertos para as mudanças daquilo que nos cerca.

Nesta pesquisa, o principal objetivo foi compreender que, para se examinar a arte a partir de uma exposição, de um artista, quando se está em busca de entender a relação do seu público com a ela, não se deve afastar-se, mas olhar bem de perto. Cada cidade possui um público diferente, cada local escolhido para a exposição tem suas peculiaridades e cada expografia precisa se adequar a tudo isso. Foi assim que comecei minha investigação.

Brasília é uma cidade única, simétrica e funcional. Jean-Michel Basquiat é um artista que representa o fluxo de pensamento, o urbano e a confusão. Ambos propõem ideias de modernidade, mas de formas distintas. E o resultado foi uma falta de compreensão de ambas as partes. O público brasileiro não conseguiu se enxergar nas figuras da metrópole nova-iorquina no âmbito das pinceladas fora de alinhamento do artista, e a exposição de Basquiat não conseguiu angariar o público esperado, como se viu nas filas de São Paulo.

Houve diversas tentativas para que a aproximação com a vida pessoal do artista tornasse tudo mais prático, talvez na expectativa de que a lógica dentro do abstrato mudasse a relação de incompreensão que afasta o público daquelas obras neoexpressionistas. A quebra da imagem do artista como alguém que extrapola a imagem de uma pessoa normal funcionou para uma maior empatia, mas não gerou amores nem uma visível predisposição à maior inserção no mundo da arte dali em diante. A heterogeneização do público dada pelo espaço multifuncional como o CCBB foi um fator decisivo no resultado daquela exposição, ou seja, a maioria dos visitantes entraram sem saber quem era Basquiat e saíram conhecendo-o, mas sem compreender de fato o por quê daquelas obras estarem sendo expostas.

A sala de interação deixou tudo mais divertido, mas mantém-se distante de se relacionar com a arte antes exposta, o que rompe com o discurso oficial dos museus e agentes do campo de que assim se constrói a democratização da arte no Brasil. Ali, podia-se ver o motivo de contentamento afastado do apreço pela arte. Ninguém saiu querendo mais. A não ser se fossem mais fotos, pois assim todos poderiam fazer parte daquele mundo da arte, sem realmente se interessar por ela. Mas a questão é que, apesar das críticas, as pessoas queriam fazer parte daquele mundo – por isso as fotos.

As fotografias não são mais apenas recordações pessoais, elas fazem parte de uma memória coletiva virtual. Posta-se nas redes sociais e, com isso, constrói-se uma imagem de “você” para o mundo que o assiste *online*. Assim, o público da exposição de Basquiat, mesmo que não tenha se identificado com aquela arte, queria ser visto nela. E o poder da reprodutibilidade virtual foi além de uma afirmação de pertencimento em um espaço, tendo ela gerado novas formas de se enxergar a arte antes exposta estaticamente. A aura da obra de arte renova-se a cada clique e Basquiat mantém-se vivo em perfis de redes sociais.

Afinal, caberia agora responder à pergunta que deixei entre as primeiras linhas deste texto: qual a relação do público com a obra de arte na exposição de Jean-Michel Basquiat em Brasília? A meu ver, a grande maioria do público brasileiro da exposição vê a arte como algo ainda distante de sua vida comum. A escolha de ir até a exposição no tempo livre deu-se mais

por estar localizada no CCBB, cujo espaço poderiam utilizar de diversas outras formas, do que pelo prazer de apreciar as telas do artista.

Claro, alguns que já conheciam Basquiat concordariam com Ferreira Gullar: a arte existe para complementar a rotina dos dias abarrotados de problemas, compromissos e cansaço. Mas, aparentemente, o maior sucesso da exposição foi nas redes sociais – a euforia de se estar perante as obras desse grande artista do século XXI valia mais em *selfies* no Instagram, perante a avaliação dos outros internautas por meio dos *likes*, do que realmente na experiência real. Acredito que o culto à imagem que nos prende ao mundo narcisista das mídias e das redes sociais teve uma parcela de culpa. O público precisa mostrar que pertence àquele local, mas precisa imprimir-se junto com as famosas pinturas.

Por fim, devo explicitar que esta pesquisa me levou a compreender que a interação do público com a obra de arte é construída a partir do espaço e das relações que se constroem com o artista ali dentro. O espaço, em um plano maior, é a cidade e, em um plano menor, o centro cultural. Com esses dois pontos, há no público uma relação preexistente e, conseqüentemente, formas de enxergar o mundo a partir delas. Em seguida, ao adentrar o novo mundo de um artista, novas relações começam a se formar.

Inicialmente, existem as relações entre o próprio público, que gera o primeiro ponto a ser observado: a conversa. Os grupos que vão juntos à exposição, casais, pais e filhos, todos vão se comunicar e gerar uma narrativa própria sobre o que estão vendo. Logo, irão para a próxima interação, que seria com o pessoal da arte-educação ou com as outras pessoas que estão acompanhando a exposição e a equipe das salas. A cada comunicação, a teia da narrativa aumenta.

Ao mesmo tempo, em virtude da expografia da exposição, existem os textos e as histórias que são contadas para iniciar uma relação do público com o artista. Envoltos por toda essa teia de conversas, opiniões e curiosas apontadas de dedos existe também o apreço pela estética e a contemplação da arte. Por fim, é interessante notar o desenrolar dessa interação entre obra e público na exposição, a partir de um encaixe de várias narrativas.

Para finalizar esta monografia, penso ser importante frisar que a arte nos liga a opiniões políticas, sociais e econômicas, tornando tudo um emaranhado de fios que transformam a vida social em geral. A arte é uma bela forma de se enxergar as sombras e formas da sociedade à qual nos misturamos. Tentei, assim, exprimir um pequeno pedaço dessa experiência cultural de Brasília, pois, como afirma Gullar: “A arte existe porque a vida não basta”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Bebel. *Expografia brasileira contemporânea: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga*. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ARAGÃO, Luiz T. *Coronéis, candangos e doutores: por uma antropologia dos valores aplicada ao caso brasileiro*. Curitiba: Appris, 2018.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: Denoël, 1973.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Howard S. E Mozart? E o assassinato? Tradução de Guilherme Santana e Simone Rocha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 29, n. 86, p. 5-13, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092014000300001&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 13 mar. 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Marijane Lisboa. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 9-40.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASÍLIA, Patrimônio Cultural da Humanidade. [201-]. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/restauracao/brasil-patrimonio-cultural-da-humanidade>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

CENTRO CULTURAL Banco do Brasil. Saiba mais sobre o CCBB. [2019]. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/o-ccbb>>. Acesso em: 25 set. 2018.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005. (Livre Pensar, 17).

COLIN, Silvio. *Pós-modernismo: repensando a arquitetura*. São Paulo: Uape, 2004.

DABUL, Lígia. Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 55-63, 2008a.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 257-278, 2008b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100011&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 13 mar. 2019.

DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FALA! UNIVERSIDADES. [2018?]. Disponível em: <<https://cdn.falauniversidades.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Fala-exposi%C3%A7%C3%A3o-Basquiat-19-e1520004968369.jpg>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

GADSDEN, Cynthia A. *Artforum, Basquiat, and the 1980s*. 2008. 98 f. Tese (Mestrado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Ohio, 2008.

GOMA OFICINA. 2018. Disponível em: <<http://gomaoficina.com/projetos/homenagem-basquiat-ccbb>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

HOOKS, bell. From the Archives: Altars of Sacrifice, Re-membering Basquiat. *Art in America*, 1 June 1993. Disponível em: <<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-altars-of-sacrifice-re-membering-basquiat>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LOST ART. 2018. Disponível em: <<http://www.lost.art.br>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

MACEDO, Rafael G. Encruzilhadas: as artes negras e as vanguardas artísticas europeias. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 1, n. 7, p. 37-55, jan.-jun. 2017.

MAGNANI, José Guilherme C. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. *Tempo Social*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 81-95, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-20702003000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 13 mar. 2019.

MAGNANI, José Guilherme C. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-71832009000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 13 mar. 2019.

MALGARIN FILHO, Marcello S.; LEITÃO, Débora K. Interagir é fazer?: uma descrição de uma exposição de arte digital e interativa. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 22, p. 62-81, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/80900>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

OBSERVATÓRIO DO TURISMO DISTRITO FEDERAL. Bem-vindo ao Observatório. 2018. Disponível em: <<http://www.observatorioturismo.df.gov.br>>. Acesso em: 25 set. 2018.

OLIVEIRA, Adelaide C. N.; BARROSO, Eloísa P. Estudos do discurso no contexto do CCBB

Brasília: a materialização de um símbolo financeiro em um símbolo cultural. *Marketing & Tourism Review*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 1-30, 2016.

PEIRANO, Mariza G. S. (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Antropologia da Política, 12).

POGREBIN, Robin; REYBURN, Scott. A Basquiat Sells for ‘Mind-Blowing’ 110.5 Million at Auction. *The New York Times*, May 18, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/05/18/arts/jean-michel-basquiat-painting-is-sold-for-110-million-at-auction.html>>. Acesso em: 1 out. 2018.

REINA, Andrei. Triunfo das ruas: retrospectiva de Basquiat ocupa o CCBB, em São Paulo, e inicia o capítulo brasileiro de sua celebração global. *Revista Bravo!*, 24 jan. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/triunfo-das-ruas-3abe69f121fc>>. Acesso em: 1 out. 2018.

RICARD, René. The Radiant Child. *Artforum*, n. 20, p. 35-43, dez. 1981.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHULZ, Dana. New Yorker Spotlight: Al Diaz on NYC Street Art and Working with Jean-Michel Basquiat. *6sqft*, June 12, 2015. Disponível em: <<https://www.6sqft.com/new-yorker-spotlight-al-diaz-on-nyc-street-art-and-working-with-jean-michel-basquiat>>. Acesso em: 1 out. 2018.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Traducción de Blanca Ribera. Barcelona: Ariel, 2009.

TRAJANO, Wilson. A nação na *web*: rumores de identidade na Guiné-Bissau. In: PEIRANO, Mariza G. S. (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Antropologia da Política, 12). p. 85-112.

TRAYNOR, Cian. The wild story of Basquiat's original partner in crime: resurrecting an icon. *Huck*, October 27, 2017. Disponível em: <<https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/al-diaz-bomb-one-graffiti-pioneer>>. Acesso em: 1 out. 2018.

TRIPADVISOR. Bistrô Bom Demais. 2018. Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303322-d4163333-i119274035-Bistro_Bom_Demais-Brasilia_Federal_District.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e desvio. In: _____. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 27-38.

VIEIRA, Marco Estevão M. Distinção, cultura de consumo e gentrificação: o Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 2, p. 571-572, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922006000200013&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 27 fev. 2019.