

SITU

**s i T U**

#4 BETO SHWAFATY

matriz fantasma

## Matriz Fantasma (Velhas Estruturas, Novas Glórias) 2016

A Galeria Leme apresenta o quarto site-specific comissionado para o projeto SITU, curado por Bruno de Almeida, dando continuidade a uma exploração sobre formas de pensar e discutir a produção do espaço (urbano) através de um diálogo entre arte, arquitetura e cidade. SITU convida o artista brasileiro Beto Shwafaty a conceber uma obra que resulte de uma reflexão sobre o contexto urbano, entendido como ampla matriz físico-social, e que se relacione simultaneamente com o exterior do edifício da galeria e com o espaço público contíguo.

O projeto de Shwafaty se embasa em uma pesquisa histórica e geográfica sobre a região do Butantã, em São Paulo, onde se localiza a galeria. Ao se debruçar sobre o passado colonial dessa área, o artista constata que ali surgiu, no século XVII, o primeiro trapiche de açúcar da cidade, um engenho movido a tração animal ou humana para moer cana-de-açúcar. Apesar de parecer um dado histórico secundário, o fato é que tais engenhos fizeram parte de uma das primeiras e mais relevantes “indústrias” coloniais, assim como foram responsáveis pela formação de um sistema de relações que consolidou uma hierarquização sócio-espacial cujos ecos perseveraram até hoje. Tal modelo, pervasivo na formação do território nacional, está pautado em formas de expansão e enraizamento de tipologias latifundiárias e de monocultura, que geraram as bases para a consolidação de uma sociedade patriarcal e patrimonialista, cujos poderes político, econômico e social estão, ainda hoje, concentrados nas mãos de uma elite minoritária. Esta relação entre poder e propriedade territorial embasaria o modelo de estruturação do território Brasileiro ao longo dos últimos 200 anos, resultando em processos de urbanização tardios e carregados de mazelas.

Para a sua instalação, Beto Shwafaty se apropria de um trapiche de açúcar original de madeira, usando-o como eixo material e conceitual para estruturar seu projeto. Esta peça ocupará o pátio do edifício da galeria e engendrará uma instalação que se transforma em momentos sucessivos. Primeiramente, o engenho será exposto em movimento ativado por um motor elétrico que o artista justapõe à peça antiga. Porém em modo improdutivo, sem moer cana-de-açúcar. Ao longo da exposição, este dispositivo será gradualmente desmontado em suas partes, as quais serão, então, catalogadas, rearranjadas e re-significadas. Por fim, tais peças serão retiradas do espaço, que passará a ser ocupado imaterialmente por uma trilha sonora que carrega a memória de processos ligados àquele objeto.

Ao deslocar este tipo de engenho colonial de volta à cidade, e submetê-lo a um processo de deslocamento, transformação e desaparecimento, o artista propõem uma colisão entre dois tempos distintos, estabelecendo um espaço de reflexão sobre uma noção de “patrimônio” que surge em paralelo à eminente obliteração de certas informações históricas, edifícios, culturas e povos.









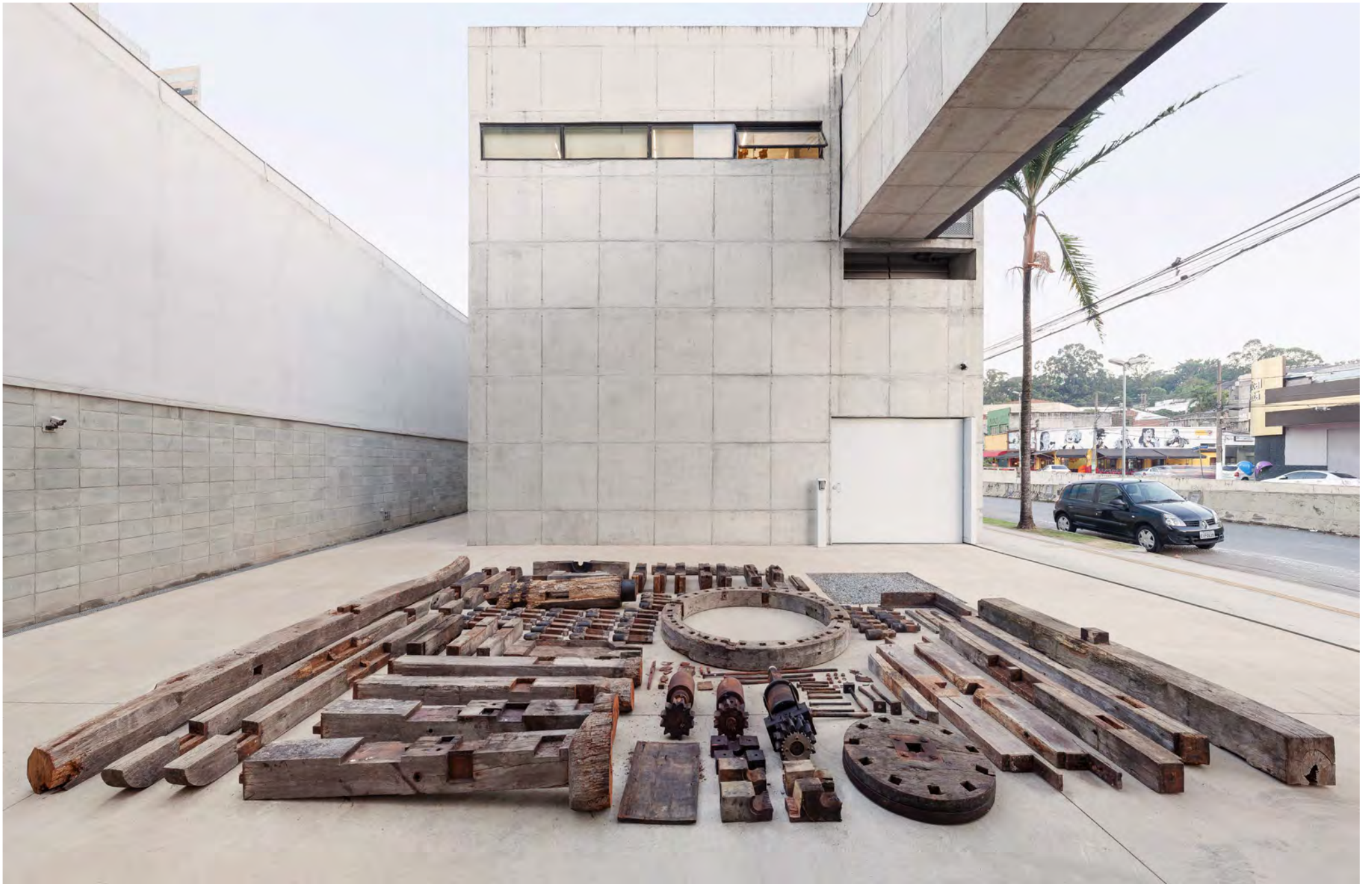
















## matrizes auto-perpetuantes e a produção utilitária da desigualdade

Bruno de Almeida

No século XVII, o bandeirante português Afonso Sardinha montou o primeiro trapiche de cana-de-açúcar da vila de São Paulo na então fazenda Ubatatá, a região hoje conhecida por Butantã. Apesar de parecer um dado secundário para a formação da cidade, o surgimento deste tipo de engenho pressagia a formação de um sistema de relações específicas entre poder e propriedade de terra que precedem o que viria a ser o modelo de estruturação do território Brasileiro ao longo dos últimos séculos.

A exploração canavieira foi a principal “indústria” colonial entre os séculos XVI e XVIII. Esta assinalou uma nova e importante fase na colonização das terras brasileiras, beneficiada pelo casamento estratégico entre o processo extensivo de exploração do solo (vastas áreas de plantio exigidas pela cana) e a estratégia colonial de povoamento e dominação territorial (enormes porções de terra doadas a poucos colonos portugueses). Esta conexão não só se mostrou bastante próspera para os interesses mercantis da época como também favoreceu o enraizamento do modelo latifundiário da monocultura de exportação.

O latifúndio, mais do que uma grande extensão de terra ou estratégia de exploração do solo, era um sistema de dominação sócio-espacial que embasava o poder dos seus proprietários, os “senhores do engenho”. Este grupo restrito tinha pleno domínio familiar, social, político e econômico, fator que impediu a formação de classes intermédias que não estivessem diretamente ligadas a eles ou à produção agrícola que monopolizavam. O poder desta pequena elite fazendeira era representado através da hierarquização espacial instituída na dicotomia casa-grande/senzala, e reiterado na carga simbólica do engenho de cana como objeto-chave da exploração de mão-de-obra escrava, fator preponderante no incremento do tráfico negreiro e na formação de uma vasta base social desprivilegiada.

Por mais longínqua que esta matriz fundiária possa parecer, séculos de história e inúmeras mudanças políticas no país não foram suficientes para apaziguar as suas mazelas e muito menos os traços dessa “formação social” patriarcal e escravocrata. As sucessivas leis que foram criadas no sentido de uma normatização do direito agrário e da organização da propriedade privada, acabaram estrategicamente por reiterar os privilégios e as injustiças em

relação à posse e distribuição da terra. Os discursos oficiais continuamente negligenciaram a base concentradora, expropriatória e excludente deste tipo de modelo de exploração do solo e da formação sócio-espacial que lhe é resultante, glorificando o seu caráter produtivista e lucrativo. Sob o novo título de agronegócio foram firmados os latifúndios modernos das grandes empresas (multi)nacionais e dos projetos agrícolas, agroindustriais e agropecuários.

Através deste tipo de processos o Brasil conseguiu passar de eminentemente rural para um país urbano num intervalo de apenas meio século. Mas a herança deste empreendimento econômico secular também deixou suas mazelas nas cidades. O histórico monopólio latifundiário motivou a migração de um grande número de trabalhadores rurais e de populações pobres para cidades que não possuíam uma estrutura adequada para receber este volume populacional. A partir daí se verifica o desdobramento de uma série de fatores que perseveram até hoje, tais como: o aumento explosivo de favelas e loteamentos ilegais; a intensificação da falta de controle sobre o uso e ocupação do solo; o embate entre os interesses do mercado imobiliário e as moradias pobres, que resulta na tentativa constante de afastamento das populações pobres de áreas valorizadas, afastando-as também dos serviços, equipamentos e infraestrutura; entre tantos outros fatores.

Este tipo de forças são claramente decorrentes de uma sociedade patrimonialista, cujos poderes político, econômico e social continuam concentrados nas mãos de uma elite. Um grupo de “senhores” cujo clientelismo político continua forte, lhes permitindo agir como donos de pedaços da cidade, desafiando qualquer perspectiva de impessoalidade e racionalidade no seu planejamento. O espaço (da escala territorial à doméstica) tem sido uma ferramenta central para alimentar um sistema auto-perpetuante de hierarquização racista e classista que garante a manutenção de uma forte dualidade e segregação sócio-espacial.

O fetiche da igualdade que tem sido vendido/consumido no país encobre uma extrema polarização social que apenas se torna visível em momentos de erupção sócio-política, onde ficam claros os traços instituidores de uma organização socioeconômica continuamente (re)fundada num tipo renovado de escravismo e numa sujeição secular ao mercado mundial.

## sobre Beto Shwafaty

Bruno de Almeida

A relação intrínseca que a prática artística de Beto Shwafaty estabelece com o espaço urbano se embasa num entendimento deste como uma complexa matriz de narrativas e conceitos interconectados. Sua abordagem abarca transversalmente um grupo de relações sedimentadas, analisando-as como um substrato que, apesar de intangível, é responsável pela modulação do corpo social e pela estruturação física do espaço que lhe corresponde, e que reciprocamente, molda a sociedade que lhe dá forma. O interesse sobre este processo de permanente reconfiguração mútua tem informado o trabalho do artista, que explora não só a maneira como funciona esta engrenagem, mas também quem são os agentes que a mantêm em movimento, com quais forças, assim como suas respectivas consequências. O seu interesse pelos processos de estruturação social, política e econômica e a sua repercussão na constituição de uma esfera pública, ganha um maior ímpeto quando o seu olhar crítico incide sobre o seu país natal, o Brasil.

O trabalho e pesquisa do artista carregam reflexões acerca da ideia de modernismo e colonialismo, entendidos como duas faces de uma mesma moeda, questionando se o projeto de modernização do Brasil significou uma ruptura efetiva com o seu passado colonial, ou se foi apenas a continuidade de um processo colonizador cuja lógica recalcada ainda não foi revista. Esta conjectura o levou a analisar aspectos diversos da produção histórica e estética ligadas ao poder, tais como os processos de modernização em curso no Brasil desde o desenvolvimentismo dos anos 50 e 70, até hoje. Ou refletindo sobre de que forma os discursos e ideologias desenvolvimentistas foram associados a determinadas manifestações artísticas e arquitetônicas durante os ciclos de expansão econômica.

Através de uma abordagem transdisciplinar a partir da qual explora relações entre espaços, contextos, objetos, imagens e seus agenciamentos por diversos atores, o artista posiciona o seu trabalho dentro de noções expandidas de *site-specific* e de *ready-made*. De forma a apreender toda a complexidade imbuída nestes contextos-espaços, Shwafaty desenvolve projetos baseados em pesquisas de campo onde seleciona, recolhe e analisa documentos, imagens, objetos – dentre outros elementos. A sua investigação não se desenvolve

linearmente em função de objetivos científicos, fins pedagógicos ou mesmo pretensões didáticas. O seu intuito é avaliar e identificar os processos e dispositivos que definem os códigos hegemônicos e normas históricas. Para, em seguida, produzir novos momentos de visibilidade, pautados por registros e documentos híbridos que resultam da reconfiguração dos elementos dessas pesquisas. Assim, seus projetos compõem uma contra-memória construída por informações habilmente situadas no limiar entre fato e ficção, que apresentam interpretações alternativas ou aspectos dissidentes da história “oficial”.

Este anseio discursivo que perpassa a obra de Shwafaty (veja-se a grande produção escrita e teórica do artista) faz com que ele trabalhe as suas obras de forma a atribuir-lhes uma capacidade de mediação (auto)crítica. Esta, não busca facilitar a experiência do público, no sentido de tornar o trabalho mais decifrável, ao invés disso, procura dar mais densidade à relação entre a obra, o sujeito e seus contextos. A importância que o artista atribui à mediação advém, assim, da sua consciência de que não basta somente exigir um engajamento do (e com) o trabalho de arte, uma vez que este se encontra dentro de estruturas institucionais disciplinadoras. Logo, a concepção de suas obras se baseia também numa reflexão sobre os mecanismos que circundam e incidem sobre a própria produção, difusão e recepção da arte.

Esta vontade de fazer circular o seu trabalho de uma forma crítica, leva Shwafaty a adotar metodologias muito próximas ao pensamento curatorial, explorando a produção de conhecimento a partir dos elementos que constituem o próprio léxico expositivo. O artista coloca uma grande ênfase sobre as estratégias expográficas e a sua importância na contextualização da obra e na organização da experiência do “espectador”. Gerando instalações que se assemelham a exposições ou mesmo fragmentos de instituições e transformando a sua “obra-exposição” num território onde as fronteiras hierárquicas entre práticas artísticas, curatoriais e estratégias institucionais tornam-se permeáveis. Ao criar estas interfaces dialógicas, relacionais e pluralistas, Shwafaty busca estabelecer processos que instiguem a consciência do espectador sobre a complexidade das dinâmicas históricas, políticas e sociais que o cercam e que moldam os espaços e tempos em que esse habita.

**Beto Shwafaty**, 1977, São Paulo, Brasil. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Suas obras e projetos foram exibidos em: Contrato de Risco, galeria Luisa Strina, São Paulo, 2015 (solo); 19o Festival de Arte Contemporânea Sesc – Videobrasil, São Paulo, 2015; CFB: 25 Anos, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2015; Fundamentos da substância do design: metáforas culturais para projetar um novo futuro, Museu da Cidade – Oca Ibirapuera, São Paulo 2014 (solo); Remediações, Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, 2014 (solo); Se o clima for favorável, 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2013; Amor e Ódio a Lygia Clark, Galeria Nacional Zacheta, Varsóvia, 2013; P33 – Formas únicas da continuidade no espaço [33º Panorama da Arte Brasileira] MAM, São Paulo, 2013; Conversation Pieces, NBK, Berlim, 2013; X Bienal de Arquitetura, São Paulo, 2013; Mitologias, Cité des Arts, Paris, 2011; À Sombra do Futuro, Instituto Cervantes, São Paulo, 2010; 4a IABR - Rotterdam Bienal de Arquitetura: UrbanInform section, Holanda, 2009; 3ª Utrecht Manifest, Holanda, 2009; Utopia for Sale, Akademie der Künste, Berlim, 2009; The Building E-flux, Berlim, 2009, entre outros.

Shwafaty recebeu diversos prêmios, incluindo: concessão de exposições da Graham Foundation, Chicago, 2013; 9ª Rede Nacional Funarte, Rio de Janeiro, 2012; PROAC - apoio do Estado de São Paulo para produzir o livro fotográfico “A Vida dos Centros”, São Paulo, 2011-2013, entre outros.

O seu trabalho faz parte de coleções públicas tais como: Museu Nacional da República, Brasília, Brasil; Paço Imperial- IPHAN, Rio de Janeiro, Brasil; MAR, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil; Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brasil, entre outras.

O artista é representado pela Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.

**Bruno de Almeida**, 1987, Brasil. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Graduado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal, e Mestre em Arquitetura pela Accademia di Architettura della Svizzera Italiana, Mendrisio, Suíça. Trabalhou como arquiteto no escritório Sergison Bates Architects em Londres, Reino Unido.

É o criador e curador do SITU, uma plataforma de pesquisa que promove uma discussão sobre o potencial de um diálogo entre arte, arquitetura e cidade, através de uma sequência de obras site-specific comissionadas a artistas contemporâneos para o exterior do edifício Galeria Leme (São Paulo, Brasil), projetado pelo arquiteto, vencedor do prêmio Pritzker, Paulo Mendes da Rocha.

Bruno de Almeida também colaborou com instituições tais como o Instituto de Investigação Independente da Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio, Suíça; Kunsthalle São Paulo, Brasil e Storefront for Art and Architecture, Nova Iorque, EUA.



GALERIA  
LEME

GALERIA LEME - AVENIDA VALDEMAR FERREIRA 130, CEP: 05501-000, SÃO PAULO, SP / BRASIL  
TEL. 11 3093.8184 - HORÁRIO: TER - SEX: DAS 10H ÀS 19H, SÁB: DAS 10H ÀS 17H  
INFO@GALERIALEME.COM - WWW.GALERIALEME.COM

**WWW.PROJETOSITU.WORDPRESS.COM**  
**@PROJETOSITU**

**CLIQUE AQUI PARA VISITAR O SITE OFICIAL DO SITU**