

**Identidade ou identidades artísticas brasileiras?**

*Dra. Almerinda da Silva Lopes – CBHA - UFES*

## **Identidade ou identidades artísticas brasileiras?**

*Dra. Almerinda da Silva Lopes*

*CBHA - UFES*

Num momento em que aumenta a produção de ensaios, publicações e teses acadêmicas sobre assuntos pontuais da arte brasileira, em decorrência, principalmente, da ampliação e sedimentação de algumas linhas de pesquisa nos cursos de pós-graduação, constata-se que nos últimos anos dá-se uma verdadeira revisão da historiografia da arte brasileira. A análise de alguns trabalhos acadêmicos e publicações mais recentes, já permite averiguar um quadro de mudanças qualitativas no aparato metodológico utilizado pelos pesquisadores, no referencial teórico que respalda as reflexões ou mesmo no recorte e nas abordagens dos produtos artísticos, do período colonial às primeiras décadas do século XX.

O aumento do número de pesquisadores nos últimos anos, os quais atuam também como professores nas universidades (onde se forma a maioria dos jovens artistas), como curadores e críticos de arte, vem gerando um número sempre crescente de publicações de catálogos e livros. E boa parte dessa bibliografia é resultante de teses acadêmicas. Tal produção teórica, instaura novos discursos que permitem responder a uma série de questões significativas sobre o percurso e as peculiaridades de nossa História da Arte, numa relação mais direta com o contexto histórico e cultural brasileiro. As novas abordagens abarcam, inclusive, ramificações das artes visuais até aqui completamente menosprezadas e desconhecidas, a exemplo da fotografia, da

arte funerária e outras manifestações expressivas geradas para lugares específicos. Essa historiografia ajuda a demarcar, mais precisamente, a singularidade e a abrangência da visualidade artística local, ao mesmo tempo que extrapola ou subverte hierarquias, conceitos, valores e critérios de gosto cristalizados, que só agora começam a ser revistos. As novas abordagens e os fundamentos teóricos tanto elegem a obra como objeto privilegiado de análise, como procuram estabelecer vínculos mais precisos e coerentes entre criação e criador e o contexto onde eles se inserem.

Abre-se assim um novo espaço de compreensão do trabalho crítico da cultura, que é hoje uma espécie de plataforma para repensar as peculiaridades de nossa produção artística, não mais restrita ao velho discurso de periferia x centro. Isso torna possível rever as intenções, os gestos e as ações dos nossos artistas, sem atrelá-los, necessariamente, à camisa de força da arte internacional, ou como aproximações genéricas e abstratas, mas como denominadores comuns para a estruturação de uma teoria da arte menos vaga e hesitante do que as de um passado não tão remoto. A circulação cada vez mais rápida de informações possibilita o cruzamento ou a troca de dados entre os historiadores, além de facilitar o acesso dos pesquisadores a bancos de dados e às publicações de teóricos de todo o planeta. O aumento do número de pesquisas e a especialização cada vez mais específica dos historiadores locais, reverte diretamente no nível das investigações e na qualidade das publicações, que abrem novos caminhos e visões sobre a construção e a significação da arte brasileira, a qual se desenvolveu num meio físico e sócio-cultural muito diferente do da Europa, o que a torna única e singular ou uma arte outra.

A nova historiografia de arte lança um olhar contemporâneo sobre a morfologia e a linguagem dos objetos artísticos, reprocessando, recodificando e atualizando códigos e significados, demonstrando, claramente, que a arte nunca esgota as suas possibilidades simbólicas.

As mudanças no aparato metodológico para análise das categorias ou das tendências artísticas exigem, ao mesmo tempo, um historiador de arte com uma visão interdisciplinar, pois o fio condutor da teoria da arte, a partir da modernidade, aponta sempre para a pluralidade, para o eclético, para o fragmentário, se considerarmos que a arte já não se constrói à sombra de uma única direção, mas assume uma infinidade de sentidos. As vertentes do modernismo passaram a arquitetar e a entender a forma como um dado que decola do pensamento, para, por meio dela, decretar a ruptura com o passado. Enquanto as novas formulações estéticas queriam estabelecer a desordem do passado, ou propor talvez uma outra ordem, os pioneiros historiadores de arte que escreveram sobre o modernismo desconsideravam esse dado, detendo-se a detectar e a analisar, no repertório artístico, algumas marcas ou referências do formalismo do passado, por não estarem ainda convictos da mudança, nem teoricamente instrumentalizados para aceitar e abordar essa outra produção artística. Precisou-se de um distanciamento crítico para se perceber, numa extensão mais ampla e clara, que cada vertente da modernidade perturbou a ordem anterior, dada a necessidade de se estabelecer uma nova ordem que rompesse com os valores estabelecidos e não em função de uma depreciação de toda a idéia de ordem. O conceito de desordem deve ser entendido para além de seu significado comum, como um processo dinâmico que visa desestabilizar o instituído, para articulação de um novo projeto e, portanto, de uma nova ordem, instaurando-se como um antídoto contra a inércia.

A ação humana dominando o mundo natural e social começava a ser contestada no final do século XIX, quando se ampliam as conseqüências sociais da revolução industrial. A arte enveredava por um viés formalista, ao mesmo tempo que interrogava, entre outras coisas, o virtuosismo formal e a verdade projetada no espelho do mundo analógico. Esse novo enfoque do pensamento provocava mudanças mais significativas no século seguinte, não só na sintaxe das linguagens artísticas, como na articulação dos enunciados poéticos, a partir da relação que cada sujeito passou a estabelecer não apenas

com o seu meio físico e cultural, mas também com a sua própria história pessoal. Isso pressupõe uma singularidade da experiência que é quase indefinível, uma vez que não descarta até mesmo a incorporação ao fazer artístico do inesperado, de referências e motivações tanto precisas como imprecisas, de pontos de vista muito diversificados, o que torna cada vez mais difícil julgar coletivamente produções artísticas tão singulares.

Com as vanguardas dá-se a ruptura com a representação mimética e instala-se uma dúvida metódica ao implodir todas as antigas certezas. A reflexão sobre a arte não acompanhou de imediato essa reviravolta: manteve-se à margem de tal mudança ou continuou a avaliar as novas vertentes artísticas com o mesmo instrumental do passado, muitas vezes ancorado apenas no empirismo, como revela boa parte da historiografia da época. Muitos dos discursos sobre a modernidade centraram forças na defensiva saudosista da tradição ou do passado artístico, estabelecendo alguma relação do velho com o novo, ou num outro extremo, os discursos voltavam-se para aquilo que alguns chamavam de "vazio da arte". Essas reflexões foram articuladas em torno do que se denominou na época de "intenção de não representação", caminho que levou, segundo eles, ao esvaziamento da forma pela ausência de conteúdo.

O discurso sobre a arte, formalizado com a emergência da estética filosófica, a partir da metade do século XVIII, esteve sempre no topo da reflexão dos filósofos, que introduziram os grandes debates sobre as revoluções estéticas do século XIX (através do ideário de Schiller, Kant, Hegel). A questão da experiência estética, o presságio sobre o futuro da arte ou o prognóstico de que a arte pertence ao passado, preconizando assim o seu fim, ampliariam o debate sobre a modernidade e a sua dissolução, transformando-se no ponto comum do exercício filosófico do pensamento sobre as vanguardas. Mas, principalmente com Benjamin e com Adorno, as reflexões atingiram o auge da erudição. A influência das idéias desses filósofos sobre muitos teóricos geraria uma onda de interpretações que repetia os

pensamentos basilares expressos por eles, o que fez com que esses filósofos contribuíssem, de alguma maneira, para estancar os discursos sobre as linguagens artísticas.

A interconexão entre a estética e a semiologia permitiu vislumbrar, nas últimas décadas, um outro enfoque para a análise dos fenômenos culturais, entre eles os processos de comunicação e a arte, ao considerá-los como sistemas de signos geradores de significações.

A Abstração - considerada o divisor de águas entre as vanguardas e a arte contemporânea - articulou-se em torno da idéia de que existe uma semântica própria da forma não ligada à figuração, centrada na busca do conteúdo invisível ou na procura da estrutura interior das coisas, como maneira de refutar o investimento e a crença na razão. Tal concepção libertaria a arte da lógica da representação e definiria um novo estatuto para a linguagem artística, apoiado na autonomia das formas ou numa certa poética da cor, da matéria e do espaço, no caso especial do Tachismo e da Abstração informal, para cuja compreensão muito contribuíram as idéias de Bachelard e Merleau-Ponty, entre outros.

Com a Abstração, entrava na ordem do dia a pintura com suas especificidades e significações. Discutia-se até que ponto se podia identificá-la com a linguagem, transpondo-se para o seu enfoque alguns modelos lingüísticos ou semióticos. Esses modelos auxiliariam a apreender as mudanças nas concepções dos pintores que, ao invés de representarem as coisas, querem agora modificar as aparências do mundo ou intervir nas impressões visuais que elas provocam. As obras passam a articular um tipo de debate sobre a intenção do artista e a relação que o interlocutor pode estabelecer com as formas simbólicas, dialética que desmontava a antiga noção de estabilidade e instaurava aquilo que poderíamos chamar de maior "oscilação das relações" entre a obra e o receptor.

Os discursos da historiografia poucas vezes se voltaram para as especificidades das linguagens abstracionistas. Durante certo tempo, os

debates giraram em torno do confronto figuração x abstração, influenciados por aquilo que também ocorria na Europa. Passada essa onda inicial, alguns teóricos passaram a deter-se em divagações que visavam defender a superioridade da sintaxe construtiva em relação ao informalismo. Os debates e reflexões tomariam ainda outros rumos, centrando-se na relação ocidente x oriente, razão x intuição, razão x espírito, consciente x inconsciente, o que também pouco esclarecia sobre a sintaxe e a poética abstracionista.

A historiografia da arte sobre a Abstração só começaria a ser escrita muito recentemente. Entretanto, existe ainda um número muito pequeno de estudos e publicações sobre o assunto e inúmeras lacunas a serem preenchidas.

A ausência cada vez mais evidente de um sistema único de representação, fez com que a reflexão teórica se aproximasse da sociologia, da etnologia, da antropologia, da história, da psicanálise, da filosofia, da semiótica. Procura-se, então, os tão fundamentais pontos de apoio para estruturar uma teoria da arte mais consistente, recorrendo a pesquisas e teorias muito divergentes entre si, que incluem autores como Francastel, Panofsky, Gombrich, Dufrenne, Read, Peirce, Jakobson, Greimas, Suzanne Langer, Lyotard, para não citar outros. A interface das Ciências Humanas com outras áreas do saber passa a ser fundamental também para a História da Arte, numa época em que não se discute apenas a modernidade da arte, mas também a modernidade e a singularidade do ser que a produz, a partir das condições e dos referenciais que servem de suporte ou embasam a visão de mundo do artista.

Precisou-se de um distanciamento maior no tempo e no espaço histórico e cultural, bem como da ampliação da produção acadêmica nos cursos de pós-graduação, para que, nos últimos anos, fossem produzidas pesquisas e estudos que trouxeram à luz novos entrelaçamentos e desdobramentos, diferentes abordagens e diversos pontos de vista tanto sobre a produção artística brasileira, como da maneira como os artistas locais dialogam e

traduzem, à sua maneira, determinadas concepções das vanguardas artísticas européias, entre outras questões que não cabe aqui detalhar. E mesmo que esses estudos tenham introduzido um novo olhar sobre a produção artística não figurativa e suas especificidades, esse quadro apresenta-se ainda incompleto.

No que tange à arte contemporânea, embora a historiografia européia e americana tenha crescido muito nos últimos anos, no Brasil, encontra-se em estágio embrionário. Existem pouquíssimas publicações, restritas à produção isolada de alguns artistas emblemáticos que atuam nas regiões mais desenvolvidas do país, ao mesmo tempo favorecidos pela existência, nessas mesmas localidades, de um bom suporte de instituições culturais. Os museus e galerias fazem circular a produção e as universidades que mantêm cursos de pós-graduação em artes visuais, tornaram-se as instâncias privilegiadas onde se desenvolve a pesquisa e a reflexão, principalmente sobre a produção mais vista e solicitada e que, por essa razão, conta também com maior fortuna crítica.

Não existe uma visão pelo menos aproximada do conjunto da produção mais recente, por razões diversas. O número de obras contemporâneas pertencentes aos acervos de nossos museus é ainda pequeno, sem contar que muitas obras se restringem ao processo, aos registros fotográficos ou a esboços que documentam os diferentes momentos da ação e as atitudes estéticas; outras obras foram elaboradas com materiais tão precários ou perecíveis que não resistiram ao tempo e não se perpetuaram. No que tange à chamada cibercultura ou arte interativa, via tecnologias digitais, embora a produção e reflexão brasileira já se dê, basicamente, no âmbito das universidades, a historiografia nesse campo é ainda muito restrita. Não há sequer um levantamento exaustivo e catalogação daquilo que se produziu a partir dos anos 60, sem contar que o projeto artístico contemporâneo está ainda em processo ou em construção, ou melhor, está por concluir.

Aquilo que já foi inserido no contexto da História da Arte, resente-se da falta de um instrumental teórico e de uma metodologia que permita caracterizar e abarcar os diferentes suportes, materiais, temas, estilos, conceitos, atitudes, intenções e objetos. Quando tentamos traduzir, por meio de palavras ou através de outra linguagem, a pluralidade de significações e as singularidades poéticas e plásticas de objetos artísticos tão diversificados e ímpares, defrontamo-nos com dois textos muito diferentes entre si. Isso ajuda a esclarecer porque o que já se escreveu sobre as produções mais recentes, parece colocar, não raramente, a lógica visual dos objetos artísticos e o discurso verbal usado para decodificar o produto artístico contemporâneo como coisas distintas ou que têm pouco em comum.

A poética contemporânea mantém a vocação transgressora das vanguardas, ao admitir objetos utilitários desfuncionalizados e ao recodificá-los, integrando-os à criação artística. Porém, os historiadores ainda não encontraram referenciais teóricos e metodológicos que dêem conta de abarcar um universo tão heterogêneo de procedimentos e interrogações da arte contemporânea, que põe em questão o próprio conceito de arte e de artista. Ao enredar no universo estético objetos triviais que perderam a sua funcionalidade, dejetos industriais, atitudes escatológicas, as mais recentes gerações de artistas visam romper com os tradicionais conceitos de belo, de bom e de mau gosto, ao mesmo tempo que derrubam as fronteiras entre estilos, gêneros e categorias estéticas. Arte e não arte passam a transitar na mesma via e passo a passo com a concepção de que todos são seres potencialmente criativos. Tais princípios permitem subverter a categoria tradicional de artista.

Ao integrar à obra o gesto e ao penetrar fisicamente na criação, recorrendo ao próprio corpo como suporte e matéria da obra, dá-se o deslocamento do conceito de arte para a pessoa do artista, que propõe assim a sua personificação, na verdadeira acepção do termo. Muitos artistas contemporâneos encontram na utilização do sangue, esperma, pêlos, unhas,

excrementos, uma maneira de imprimir sua identidade ou assinatura, para tornar a obra indissociável do seu próprio corpo. Nesse caso, os traços do corpo real ou físico do artista se recodificam, num processo em que o corpo não é mais utilizado como objeto de representação, mas como suporte de uma ação ou de um gesto expressivo. E num mundo em que tudo se espetaculariza interessa mais tornar visível, isto é fazer ver, do que saber fazer.

Nesse processo de identidade, a natureza primária ou fisicobiológica do sujeito e o seu aporte cultural aparecem como entes que se sobrepõem e são manipulados. Seria essa uma maneira irônica do artista repensar o seu papel de criador de idéias úteis, capazes de interferir nas atitudes sociais ou na transformação da realidade? Neste caso, estaria a arte contemporânea sendo inserida dentro de um novo contexto da sociologia cultural? Que paradigmas e referenciais teóricos buscar para a análise das múltiplas facetas das linguagens visuais contemporâneas? Como demarcar, reavaliar e estabelecer conexões entre a diversidade de produtos e processos artísticos contemporâneos num país como o nosso, formado por um mosaico de regiões culturais que apresentam características muito distintas entre si?

Sem ter a pretensão de responder a essas e a outras perguntas, aventuro-me a dizer que estabelecer maior aproximação e diálogo com a produção artística elaborada a partir do segundo pós-guerra, nas diferentes regiões do país, deve pressupor vários pontos de vista, recortes e recontextualizações, enquanto maneiras possíveis para focar essa problemática pelo viés de suas particularidades. O cruzamento dessas diferentes análises permitirá rever metodologias, emitir análises mais verdadeiras, menos fragmentadas e dotadas de maior isenção nos trabalhos historiográficos que vierem a ser elaborados no futuro. Estaremos assim aprofundando visões e contribuindo para a compreensão da especificidade tanto dos objetos artísticos mais conceituados, como daqueles que permaneceram à margem da rede de difusão institucional e do circuito mercadológico do eixo Rio/São Paulo. A visão de conjunto de nossa produção

deve ser entendida como força aglutinadora ou como outra possibilidade de apreender o maior ou menor grau de coesão e a visibilidade de nossa identidade cultural.

Por essa angulação, talvez se possa perceber que as diferentes construções históricas, sociais e criativas ajudarão a deflagrar a consciência crítica do que é ser brasileiro, e a construir uma percepção menos difusa de identidade cultural. Para isso, é preciso compreender que o nosso país foi sendo formado a partir de uma mescla de diferentes textos e contextos sociais e culturais de origem européia, africana e indígena, que depois de transformados, reprocessados e recodificados, geraram uma cultura híbrida, mestiça, heterogênea, diferenciada, portanto, da unicidade dos modelos transplantados.

Esse mosaico cultural ajuda a explicar nosso modo de ser, uma vez que somos o resultado de uma outra formulação humanista possuidora de valores próprios, autônomos e originais, criados em um novo tempo social, histórico e espiritual. Tal consciência derrubará as inevitáveis e habituais comparações com as concepções que circunscrevem os fenômenos artísticos gerados a partir dos centros hegemônicos ocidentais, o que lhes atribui uma carga de superioridade e valorização em relação à arte produzida nos chamados países periféricos. E será somente através de tal revisão historiográfica e posicionamento crítico que nos libertaremos dos paradigmas coloniais, cuja ideologia foi perversamente construída, para justificar a discriminação, o menosprezo e o grau de inferioridade a que tem sido relegada a nossa identidade artística e cultural.

E se procurarmos compreender esse quadro, fazendo um diagnóstico daquilo que foi ou está sendo produzido apenas em algumas regiões do nosso país, perpetuaremos a visão desfavorável ou de inferioridade que temos de nós mesmos. Esse pôr em destaque determinadas produções em detrimento de outras, parece caracterizar bem a época atual. As grandes exposições são engendradas não com o objetivo de propor uma aproximação e uma

reavaliação, por parte do público, daquilo que vem sendo produzido. Criadas e divulgadas pelas técnicas midiáticas, espetacularizam a celebração de determinadas experiências artísticas em detrimento de outras, como formas de neutralizar os critérios de manipulação de interesses econômicos e de dominação cultural.

Alguns historiadores europeus têm denunciado esse estado de coisas ao revelarem indignados que, por mais bienais e outras megaexposições que tenham sido criadas em países de todos os continentes nos últimos anos, a produção artística que circula por todas essas mostras juntas não ultrapassa os 500 nomes. Isto equivale a dizer que os artistas convocados são sempre os mesmos ou que há uma rigorosa alternância entre esses eleitos.

Num país de dimensões continentais como o nosso, não podemos continuar a refletir e a legitimar como produtos criativos apenas aquilo que foi ou é gerado nos principais pólos de desenvolvimento econômico, considerando que o significado dos códigos artísticos extrapola as fronteiras do espaço onde ela é produzida. Falta-nos, talvez, ampliar a visão e a compreensão do contexto em que são gerados os diferentes objetos artísticos, o que permite aprofundar também o nível de significação das obras de determinado artista ou mesmo o conjunto de objetos artísticos produzidos em um tempo e espaço histórico específicos.

Buscar um entendimento mais amplo e abrangente de arte e cultura, pressupõe entender os diferentes repertórios artísticos como um encontro possível de identidades significativas. Pelas razões já apontadas, os museus e mostras oficiais, bem como a historiografia de arte, têm ratificado, legitimado e trazido a debate, salvo raras exceções, apenas os valores e categorias conceituais e estéticas aceitas nos centros hegemônicos do país que, por sua vez, mantêm-se em sintonia com as grifes legitimadas nos grandes eventos internacionais.

Embora ainda não seja possível traçar um panorama fidedigno da produção artística contemporânea local, em razão tanto da falta de

levantamentos como da carência de investigações e publicações historiográficas específicas, já é possível vislumbrar algumas preocupações nesse sentido. Além de teses universitárias sobre algumas produções contemporâneas, instituições culturais públicas e privadas, a exemplo do Museu de Arte Contemporânea da USP e do Instituto Cultural Itaú, vêm desenvolvendo projetos de fundamental importância para iniciar esse levantamento e traçar um quadro mais completo da arte contemporânea no nosso país, mas que poderão facilitar, de alguma maneira, o trabalho dos historiadores que se proponham a estudar esse repertório artístico. Um exemplo foram os programas "BR 80", "Rumos" e "Heranças Contemporâneas", que procuraram mapear aquilo que produziram de mais singular, nos anos 80 e 90 do século passado, os artistas de todas as regiões culturais do país.

O panorama desvelado reafirma afinidades e particularidades na arquitetura artística e na exploração de temas, materiais e suportes por parte dos artistas brasileiros, mesmo sem negar identificação e interação com aquilo que é produzido e legitimado nos centros hegemônicos. A maneira como codificam problemáticas pessoais ou universais em gestos e linguagens, centradas no corpo, na memória, na manipulação fotográfica, na percepção que têm do espaço urbano e social onde vivem e atuam, faz emergir não uma única identidade artística brasileira, mas várias. Os artistas contemporâneos não alentam mais utopias político-sociais optando, quase sempre, por demarcações individuais inconfundíveis. E se a produção reafirma o caráter híbrido e fragmentário, ao enredar repertórios, códigos, linguagens e procedimentos de natureza diversificada, revela também que a relação que estabelecem com os símbolos não é algo estável, pois altera-se de acordo com o pensamento e a sensibilidade de um novo tempo.

### **Bibliografia**

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001

COCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987

DANTO, Arthur. *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Seuil, 2000

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit, 1998

MICHAUD, Yves. *La crise de l'Art contemporain*. Paris: Puf, 1999

SERS, Philippe et al. *Le dialogue avec l'oeuvre: art e critique*. Bruxelles: La Kettre Vollée, 1995