

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
criação, crítica e  
história da arte**

## Relações entre a historiografia da arte no Brasil e arte contemporânea brasileira

Luís Edegar Costa  
UFRGS

### Resumo

A produção artística contemporânea brasileira alcançou um patamar que lhe garante trânsito internacional. É consenso. Mas o mesmo não se pode dizer sobre o papel da historiografia da arte local. Há mais divergências do que concordâncias sobre o papel que ela exerce para que essa produção tenha atingido esse nível de reconhecimento. Vou tratar dessas divergências a partir de duas compreensões sobre as práticas historiográficas na história da arte brasileira.

### Palavras-chave

Historiografia da arte; arte brasileira; arte contemporânea.

### Abstract

Contemporary Brazilian art reached a level that guarantees international transit. But we can not say the same about the role of the historiography of art in Brazil. There are more differences than consensus about their role, for which production has this level of recognition. I will address these differences from two positions on the practice of historiography of art history in Brazil.

### Keywords

Historiography of art, Brazilian art, contemporary art.

A escrita da história da arte de uns tempos para cá vive de um modo mais aberto e assumido sob a desconfiança da arte. É como se a condição da arte, através da consciência desse modo de ser, pretensamente auto-suficiente, demarcasse como espaço para sua definição a relação conflituosa com essa escrita. Isto pode ser constatado a partir de uma compreensão recorrente, sobre a arte contemporânea em particular, que não cansa de ser repetida: a de que ela questiona a validade da história da arte e seus métodos para interpretá-la. Esse fenômeno diz respeito à constituição de uma ontologia: a condição de ser da arte na arte contemporânea é colocar em dúvida o que a torna possível e mesmo visível. E com isso pretende definir a própria condição de ser da historiografia da arte: um crônico anacronismo, estar sob a suspeita permanente da arte quanto aos mecanismos que emprega para fazer ser o sentido dos objetos artísticos. A suspeita sobre o fazer crer é o que faz ser a arte em sua versão recente.

O parágrafo acima, de um jeito meio torto e pretensioso, faz vez de síntese e contexto. Neste, parcela da arte contemporânea brasileira alcançou repercussão, trânsito internacional. É consenso. Mas o mesmo não se pode dizer sobre o lugar da crítica e da história da arte brasileiras. Há posições divergentes. E prever polêmica neste caso não é exagero. Quem pensaria em unidade nas respostas, por exemplo, para a seguinte pergunta: em que medida a arte contemporânea brasileira se beneficiou do trabalho da história e da crítica de arte desenvolvido no país para alcançar o reconhecimento atual em âmbito internacional? Vou enfocar essa questão, introdutoriamente, a partir de dois textos relativamente recentes que dizem respeito ao tema da presença e da visibilidade da arte brasileira em plano internacional, analisadas em relação com a crítica e a historiografia da arte no Brasil. O primeiro desses textos, *Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark*, de Rodrigo Naves, está associado à participação desse autor no colóquio “Modernismos no Brasil – 80 anos: interpretações”, promovido pelo MAM quando da exposição das coleções Cisneros e Nemirovsky, em 2002<sup>1</sup>. E em 2008 foi publicado no Brasil, na revista *Concinnitas, Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional*, de Stéphane Huchet, que apareceu primeiro na França, em 2007, pela *Revue art histoire*, do Cahiers du Centre Pierre Francastel, em número dedicado à relação entre a arte da segunda metade do século XX, a história e a historiografia<sup>2</sup>.

Vale dizer que há uma lista significativa de textos e autores que poderiam ser citados neste estudo inicial, e boa parte deles publicados em anais deste Colóquio. Mas para o meu propósito, e dado o espaço para desenvolver esse tema e a condição inicial deste estudo, optei por me concentrar nos dois textos já mencionados porque me parecem exemplares da necessidade de um debate sobre a história da arte no Brasil a relação entre a historiografia e a produção artística que se faz aqui.

Começo pelo ensaio *Um azar histórico*, publicado antes, que ao tratar da relação entre a história da arte e a produção artística no Brasil o faz a partir da

1 NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. *Novos Estudos*, n.º 64, São Paulo, Cebrap, novembro de 2002, p.5-21.

2 HUCHET, Stéphane. Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas*, ano 9, v.1, n.º 12, Rio de Janeiro, UERJ-DEART, julho de 2008, p.48-65.

avaliação dos critérios adotados no processo de constituição de uma visibilidade pública para os trabalhos de arte. De acordo com essa avaliação, os critérios, responsáveis pelas distinções e hierarquias atribuídas aos nossos artistas, até bem pouco tempo, não estavam pautados pela centralidade do valor estético e do significado artístico. Ao invés disso, predominava na definição dos valores e do prestígio das nossas artes plásticas as inclinações pessoais e as orientações do mercado. A reversão dessa situação teria ocorrido nos últimos trinta anos. Até então a avaliação crítica da arte brasileira era predominantemente conservadora e tinha sua parcela de responsabilidade por um quadro que se dividia entre a presença de artistas acadêmicos, cujo reconhecimento advinha do ensino tradicional das belas-artes e do nacionalismo autoritário, e a notoriedade de artistas modernistas, ligados ao ideário da Semana de 22.

Ou seja, até os anos 1970 as obras das nossas artes visuais que gozavam de maior prestígio público seriam obras pré-modernas. No entanto, nos anos 1950 e 1960 “artistas de diferentes gerações e variadas orientações artísticas vinham produzindo obras que aos poucos constituíam um solo artístico cuja densidade e diversidade eram até então desconhecidas no país”<sup>3</sup>, artistas considerados superiores no âmbito da experiência moderna das nossas artes visuais. E com eles o problema passou a ser também o reconhecimento público que essa produção, ainda sob o ponto de vista de Naves, mais conseqüente em termos de valores artísticos, não recebia devidamente.

Ainda que reconheça que também no campo da crítica começava a aparecer uma reflexão mais envolvida com problemas artísticos, nas figuras, por exemplo, de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, para Naves a coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público ainda não se apresentara e aguardava uma escrita historiográfica que lhe tornasse visível. Portanto, predominava até então um descompasso entre a avaliação crítica e a produção artística.

A reversão dessa situação vai ocorrer apenas na metade dos anos 1970 em diante. Para isto foi necessário estabelecer critérios que permitissem que a crítica promovesse uma maior compatibilidade com a obra, no sentido de ligar aos trabalhos um diálogo mediado por problemas da arte. Para a geração de críticos que nos anos 1970 começou a atuar com esse propósito, mais ou menos declarado, críticos e historiadores da arte que pretendiam ajustar o passo entre a produção artística e a avaliação crítica, era necessário rever a tradição da arte moderna brasileira. Dessa maneira, o projeto, se é que se pode chamar assim, de fazer coincidir a qualidade artística com o reconhecimento público dizia respeito não apenas à arte contemporânea brasileira, mas também ao que seriam os melhores artistas e melhores trabalhos da arte moderna brasileira. Em resumo, era necessário reavaliar e recriar a história do modernismo brasileiro para que na arte contemporânea qualidade artística e reconhecimento público pudessem convergir.

Mas quando o trabalho faz surtir seus efeitos se dá o chamado “azar histórico”. De acordo com o esquema traçado por Rodrigo Naves, o “azar” ocorre quando o meio de arte começou a conviver com uma situação na qual os melho-

---

3 Idem, *ibidem*, p.7.

res artistas modernos brasileiros obtinham uma avaliação crítica à altura de suas realizações. Nessa mesma época, final dos anos 1980, artistas e críticos dos Estados Unidos e da Europa submetiam a produção moderna, é possível dizer assim, a uma reavaliação, com a qual também se configurava a arte contemporânea. E os influxos dessa crítica se fizeram sentir sobre a reavaliação em curso da arte moderna no Brasil, interferindo nos critérios que estavam sendo gestados, definindo outros parâmetros para os juízos de valor. A partir desses juízos sobressaíram os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, cujas obras tratavam de questões que se tornaram centrais na arte contemporânea, como a aproximação entre arte e vida, contrapostas à autonomia da arte na arte moderna.

O que isso representa para o descompasso que estava sendo aparentemente superado, conforme a tese do “azar histórico”? Uma espécie de retrocesso identificado na uniformização dos discursos e da escrita da história da arte, que tomariam por base relações que alienam os trabalhos de seus vínculos para configurá-los em questões de outros artistas, de outros contextos, com as quais os trabalhos encontram convergências, mas se tornam menos problemáticos e assumem um tom afirmativo. Os problemas artísticos que os trabalhos apresentavam, como teria ocorrido com as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, são filtrados para preservar o que coincidiria com a pauta da crítica à arte moderna e da constituição da arte contemporânea. A constituição desta estava em curso desde os anos 1960, mas que apenas no final dos anos 1980 ganhou um plano mais decisivo e influente. Ou seja, era necessário reforçar uma arte internacional que privilegiasse as diferenças. Mas, ao fim e ao cabo, o que se propaga é um discurso homogêneo, o da aproximação entre arte e vida, da participação do espectador na obra de arte, da recusa dos suportes tradicionais, e assim por diante.

A partir disso, Rodrigo Naves entende que os critérios definidos na circulação da arte brasileira promovida pelo circuito internacional produzem uma interpretação que retoma o vício historiográfico do finalismo, um determinismo característico que ordena os trabalhos como antecipação da direção que a arte vai assumir. De frente para trás, a história da arte vai sendo arranjada com o destaque daquelas obras, modernas, que fariam a passagem para o contemporâneo, para uma arte contemporânea que se torna diferente e mesmo oposta à arte moderna, da qual são extraídas essas obras antecipatórias. Em concordância com esse entendimento, o que teria ficado comprometido foram o trabalho de revisão da história da arte no Brasil e o benefício que a produção de arte tirava da profissionalização do meio, que passou a contar com críticos mais afinados com as questões das artes visuais. A revisão mencionada passou a conviver com a pressão de uma pauta internacional, para a qual a avaliação da arte a partir de seus valores intrínsecos, de certas especificidades, se tornou fora de lugar.

É difícil não atribuir a essa posição uma nostalgia pelo que não chegou a se configurar, que lembra outras nostalgias da historiografia da arte no Brasil, cuja comparação não há espaço para elaborar aqui. E sobre o vício historiográfico do finalismo, para o debate que se faz necessário ampliar a respeito da historiografia da arte no Brasil, lembro que ele foi acusado na reavaliação do modernismo elogiada por Naves:

*As ambivalências, as contradições, fazem das imagens de Goeldi ao mesmo tempo comentário e crítica de nossa modernidade. Mas não por ser uma obra criada às margens das tensões, em clarividência supra-histórica, mas por se entretecer na urdidura social, por ser uma configuração estética possível em uma situação específica e não apenas uma experiência formalizada a priori por uma ideia unívoca de modernidade.*<sup>4</sup>

*Presenças da arte brasileira*, o outro texto ao qual me referi no início, é mais recente, mas não cita *Um azar histórico*. E por que deveria? Pelo prazer da polêmica, talvez. Apesar disso, a polêmica não está ausente nesse texto<sup>5</sup>. Para Huchet, o ingresso da arte brasileira contemporânea no circuito internacional de exposições fez com que ela passasse a existir, transformando-se, conforme as palavras desse autor, “num componente incontornável da história da arte”.<sup>6</sup> O problema decorrente desse fato é que a historiografia da arte no Brasil não estava suficientemente amadurecida para enfrentar a arte contemporânea brasileira e elevá-la ao nível de participação que lhe é devido no espaço historiográfico, condição decorrente da “fragilidade de um corpus historiográfico que se estivesse solidamente estabelecido e sustentado por infra-estruturas firmes, seria suscetível de mostrar-se e de manifestar-se em primeiro lugar no interior do Brasil, e, por extensão, nos países estrangeiros”.<sup>7</sup>

Parte do problema está no que a formação dessa historiografia descuida ou pouco valoriza, a investigação sobre os postulados metodológicos que fundam a prática historiográfica:

*Deparamo-nos, assim, com um problema de método, de ausência de formação epistemológica sobre os embates meta-históricos e conceituais. (...) Muitas vezes, a escolha de uma prática ‘iconológica’ pós-panofskyana (...) recusa-se a levar em consideração a multiplicidade de abordagens, questionamentos, problematizações e projeções possíveis – que são sempre uma reconstrução hermenêutica de obras e imagens. Aos olhos da corrente mais ‘positivista’, a teoria representa uma provocação, uma exigência marginal.*<sup>8</sup>

Desse modo, por causa da recusa à reflexão sobre a própria abordagem, à teoria, vista como algo marginal, um corpo estranho, nossa historiografia da arte não teria feito mais do que lhe é de costume, quando confrontada com a arte contemporânea brasileira: lançar mão de um modo operacional defasado

4 RUFINONI, Priscila Rossinetti. No lusco-fusco da modernidade: Oswaldo Goeldi e a crítica. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.185.

5 Mantive a redação final deste texto mais próximo que pude da que foi lida no XXX Colóquio do CBHA. Quando o propus e li no referido Colóquio não sabia do texto *Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira*, de Marília Andrés Ribeiro, publicado nos Anais do XXIX Colóquio do CBHA, lançado durante o XXX Colóquio. Apesar disso, o texto de Marília propôs uma discussão sobre o texto do Huchet que, salvo engano, adotou uma perspectiva diferente daquela que desenvolvi aqui. Cf. RIBEIRO, Marília Andrés. Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira. In CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2009, p.212-220.

6 HUCHET, Stéphane. *Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional*. Op. cit., p.50.

7 Idem, ibidem, p.51.

8 Idem, ibidem, p.51.

explicitado por esta mesma arte. E esta situação também pode ser localizada no tempo, como fez Rodrigo Naves a respeito da coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público no pensamento sobre a arte brasileira. Para Huchet, desde o início da década de 1990 a produção artística contemporânea brasileira vem conquistando crescente visibilidade internacional e pressionando com isso nossa historiografia, incapaz de reconhecer suas próprias limitações ao fazer uso de recursos e procedimentos inadequados, como se neles fosse possível tudo acomodar. A exposição dedicada à obra de Hélio Oiticica na *Galerie Nationale Du Jeu de Paume*, em 1992, e, nesse mesmo ano, a participação do Brasil na *IX Documenta* através da exposição de trabalhos de Waltercio Caldas e de Cildo Meireles são mencionadas como marcos da presença crescente desde então da criação artística brasileira em mostras fora do país.

Em síntese, para Huchet uma arte contemporânea de alto nível convive com uma historiografia da arte discreta. Trata-se de uma condição que assume uma aparência, ao menos, inquietante: o patamar alcançado pela arte contemporânea brasileira não deve nada às posições da historiografia da arte no Brasil. Ou seja, o caráter precursor da produção artística brasileira na arte contemporânea, conforme afirmam as exposições internacionais, pouco ou nada deve para a historiografia da arte existente no Brasil. Duas situações distintas marcam essa situação: a arte contemporânea brasileira é de alto nível, como provam suas participações no circuito artístico internacional; mas ela não ocupa na história da arte o lugar correspondente a essa inserção. Com isto, arrisco dizer, o quadro é de uma arte contemporânea brasileira liberada dos esquemas historiográficos e uma historiografia brasileira da arte refém de modelos e incapaz de enfrentar nossa arte contemporânea. Ou seja, é possível concluir que a arte brasileira contemporânea, para chegar aonde chegou, em termos de presença e visibilidade no circuito internacional, se beneficiou da fragilidade da história da arte brasileira.

Ainda de acordo com essa posição, a arte contemporânea brasileira faz com a historiografia brasileira da arte o mesmo que a arte contemporânea internacional faz com a história da arte, transformando-a em anacronismo. E, no caso brasileiro, contra o anacronismo modelar da história da arte, a tarefa é desempenhada, ou o papel do historiador é preenchido por críticos e historiadores da arte brasileiros que assumem o papel de curadores. Os casos da Bienal da arte desmaterializada e da Bienal da antropofagia são citados como exemplos de exposições internacionais de arte contemporânea que aconteceram no Brasil e representam uma tomada de posição sobre a historiografia da arte brasileira. Nessas exposições há o diálogo com a cena internacional. O que é o mesmo que dizer que os historiadores da arte que curaram essas Bienais da São Paulo estabeleceram uma relação das obras com o circuito internacional de arte, permitindo o que não teria alcançado a história da arte brasileira, dar a essas obras a devida notoriedade, reparando a sincronia defasada da produção artística brasileira desde os anos 1960. Isto é, historiadores da arte brasileiros ao assumirem o papel de curadores contribuíram para que se reconheça que a arte contemporânea foi como que antecipada nos trabalhos de artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

O mérito dessas exposições foi reconhecer o valor histórico que é devido aos trabalhos de artistas brasileiros identificados com a busca de um contexto

mais amplo para a atribuição de valores para as imagens artísticas. Esse contexto ultrapassa a crítica e a história da arte que vêem as obras de arte como uma imagem especial, território da autonomia formal, pela qual se delimita um campo de predomínio dos estímulos visuais. Esta referência é superada por obras como as de Frank Stella e Eva Hesse, mas também, e no mesmo tempo, pelos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Portanto, o reconhecimento da qualidade artística da arte contemporânea brasileira e o seu alinhamento histórico tiveram a contribuição do trabalho de resgate ou revisão realizado por historiadores da arte brasileiros que se transformam em críticos da história da arte, que assumiram outros papéis, atuando em outras linhas de frente, como curadores, por exemplo, de grandes exposições internacionais.

Parece claro que as duas posições sumariamente resenhadas aqui não comungam sobre a arte contemporânea brasileira ter se beneficiado do trabalho da história da arte desenvolvido no país para alcançar a qualidade que lhe possibilita o reconhecimento internacional que hoje essa arte desfruta. Mas parecem concordar, ainda que por caminhos diferentes, que na nossa historiografia os vínculos entre a avaliação crítica e a produção artística não correspondem a esse reconhecimento. Isto porque perdura para os parâmetros predominantes na constituição da arte brasileira ora um legado da adequação e submissão aos métodos que a nossa historiografia elegeu para se constituir disciplinarmente, ora o endosso a juízos e valores que pouco nos dizem das idiossincrasias de nossos melhores trabalhos artísticos. A validade desses diagnósticos impõe a necessidade de um debate mais alargado. Mas para isso é necessário retomar a pergunta formulada no início deste texto para que a análise da relação que ela pontua seja feita na perspectiva do juízo crítico sobre as obras de arte, do qual o historiador não é isento e não pode se furtar. E se é assim, a pergunta precisa de um adendo em sua redação: em que medida a arte contemporânea brasileira se beneficiou do trabalho da história e da crítica de arte desenvolvido no país para alcançar *a qualidade que justifica e legitima* o reconhecimento atual em âmbito internacional? Parece pouca coisa o acréscimo da passagem “a qualidade que justifica e legitima”, mas não é. Ela se refere ao lugar do valor da arte na historiografia da arte. É necessário não perder isso de vista se o propósito é discutir o papel ou a tarefa dessa historiografia e de seus protagonistas no Brasil.