

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
arte e política**

Cildo Meireles e Waltércio Caldas: considerações sobre a política na arte brasileira

Martha Telles
UERJ

Resumo

As propostas de Cildo Meireles e Waltércio Caldas inauguram uma nova abordagem entre arte e política nas artes visuais brasileira. Dialogando com o legado de Duchamp, tais produções problematizam o próprio conceito de arte em sua nova relação com o mundo da cultura. Constata-se, assim, o deslocamento da ênfase na transformação do mundo pela arte para uma política voltada para seu próprio sistema.

Palavras-Chave

Cildo Meireles, Waltércio Caldas, política.

Abstract

Cildo Miereles and Waltércio Caldas art set up a new approach between arte and politics in Brazilian visual art. Dialoguing to the Duchamp legacy, such productions speculate about the art concept e its relationship to the world of culture. Notice, therefore, the displacement on emphasis on transformation the world by art to the police focuses on their own system.

Key-words

Cildo Meireles, Waltércio Caldas, politics.

Desmontando e montando sentidos, inquirindo poeticamente acerca do que acreditamos ser a arte e o real, a produção brasileira emergente no final dos anos de 1960, recolocam a dimensão política na arte do Brasil. Distanciando-se das utopias modernas e do seu projeto de transformar o mundo pela arte, os trabalhos de Cildo Meireles e Waltérico Caldas perscrutam o solo institucional, elaborando jogos transgressores dos conceitos de arte, de artista, de público, de crítica, de história da arte, de mercado, enfim, do sistema de arte. Dialogando com o legado de Marcel Duchamp para quem o mundo público da arte é o seu próprio sistema, esses artistas localizam na transgressão e na corrosão dos limites do conceito artístico seu potencial transformador. Na impossibilidade de gestos heróicos e de rupturas revolucionárias, a arte passa a atuar enxadrísticamente com manobras desconcertantes e irônicas, elaborando um complexo terreno de incertezas a partir das quais se instauram possibilidades outras da relação homem/ mundo.

Interessado na natureza do objeto de arte, em suas relações políticas, Cildo Meireles investiga o circuito de arte em trabalhos como *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970). Nele, concede visibilidade à cadeia de circulação de obras de arte, subvertendo a lógica do *ready-made* duchampiano. Aqui, a interferência no sistema de arte não se processa pelo fato de objetos industriais ingressarem no “espaço sagrado” das instituições de arte, mas sim por participarem da cadeia de informação do produto industrial. É o meio circulante das garrafas de Coca-Cola e do papel-moeda que promove a visibilidade dos mecanismos de circulação. Trata-se da elaboração de uma linguagem que evidencia a realidade social. Tal linguagem é capaz de gerar uma resposta crítica por parte do sistema de arte, cujo propósito é ir além da lógica do *readymade*, além do curto-circuito do gesto histórico de deslocar um objeto industrial para o museu. São estratégias de linguagem que devem fixar o conceito duchampiano, propondo indagações sobre o espaço da arte, o circuito.

Na estratégia de Cildo Meireles, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* concentram-se em isolar e definir o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. “O circuito é que se torna um *readymade*, um *graffiti* (suporte) que circulava”.¹ A retirada do circuito comercial de produtos comerciais de consumo industrial, como as garrafas de Coca-Cola, sua posterior alteração e reinserção no circuito, possibilitam a visibilidade do próprio circuito, agora como um *readymade*. O isolamento e a fixação desse conceito são para o artista a operação que torna possível contrapor o conteúdo anestésico dos sistemas de circulação de massa à imprensa, ao rádio e à televisão. São contra-informações capazes de despertar a consciência crítica do público, de abrir o debate sobre as questões que envolvem a linguagem visual. Se é verdade que o artista evoca o viés ético e político da arte ao reivindicar sua função social², talvez o que esteja realmente em jogo em *Inserções em Circuitos Ideológicos* seja a pergunta sobre o que é arte.

1 MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos 1970-75*. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (Orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 112.

2 “Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade que emerge”. MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: MEIRELES, Cildo; BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro Augusto Macieira (Org.)

Assim como em Duchamp, para quem a arte não mais se definiria a partir de categorias de juízo estético, passando a ser tida como enunciados, os trabalhos de Cildo Meireles podem ser entendidos como proposições de linguagem. Em suas palavras, “para cada nova idéia, uma nova linguagem”.³ Linguagens cujo sentido se produz no embate com os limites da cultura. Como escreveu o artista, acerca da relação entre arte e cultura, “a interferência de Duchamp no sistema de arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção hoje $\frac{3}{4}$ uma vez que o que se faz tende a estar mais perto da cultura do que da arte $\frac{3}{4}$ é necessariamente uma interferência política.”⁴ Na idéia de circuito, a novidade encontra-se no fato de o objeto de arte passar a pertencer à ordem da linguagem, ao campo da cultura.

A consciência dos limites de um ideal de unidade de obra de arte e o conseqüente alargamento de tal conceito que passa a ser pensando como uma rede de linguagem, cujo embate somente se processa no mundo público, amplia as possibilidades de ação política, como deixa entrever Meireles em sua declaração sobre novo caráter político da arte. Elaborados como verdadeiros quebra-cabeças, seus trabalhos articulam sutis deslocamentos em domínios como a linguagem, a história política, a história da arte, a matemática, a física, a geografia. Operam permanentemente com a dualidade de sentidos, criam jogos sem regras previamente definidas, produzindo não-sentidos, que acabam criando novos sentidos. São jogos para os quais o artista não propõe soluções, mas sim surpreendentes paradoxos. As transgressões dos princípios lógicos, tais como as reversões e inversões, e os contra-sensos estruturam uma linguagem reflexiva e crítica sobre o fazer arte.

Em tal revisão do conceito de arte, é abandonada a concepção de indivíduo-artista, ao elaborar-se um processo artístico no qual a autoria torna-se quase anônima. A partir da reflexão sobre o papel do artista-autor, será possível a redefinição das condições e do papel do espectador. Qual seria o papel possível para o artista? Um provocador capaz de gerar estranhamentos em situações específicas em que se revelem no atrito entre a linguagem e o real? No mesmo *Projeto Cédula*, notas de dez cruzeiros e de um dólar são carimbadas com instruções para que quem as recebesse gravasse nelas “informações e opiniões críticas” e em seguida as devolvesse ao fluxo monetário. A idéia é provocar o senso crítico, romper com a naturalização do sentido⁵. Colocando-se em evidência os dispositivos lógicos da arte, o espectador percebe a existência de tais mecanismos e participa criticamente de seu percurso processual.

Já Waltércio Caldas, se atem à natureza da imagem do objeto de arte, sua relação com o seu sistema, seu público, a história da arte. Obras como *Condutores de percepção* (1969) *Garrafas com rolhas* (1975) investigam a presença do olho, o peso efetivo de suas ações nas práticas que constituem o real da arte. O primeiro consiste em dois prismas longos de cristal sextavado com as extre-

Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea.), 1981.

3 Idem

4 Idem

5 MEIRELES, Cildo. Obra cit.p.113.

midades encapadas com cobre, dispostos em um estojo de veludo preto com o título *Condutores de percepção*. O segundo, trata-se de duas garrafas brancas que se equilibram entre si com uma terceira rolha. Como objetos de arte, são desconcertantes, risíveis. Como enunciados, marcam a diferença entre o trabalho e imagem do trabalho, entre a produção do trabalho e a produção da imagem do trabalho. Ambos operam deslocamentos contínuos de imagens, indicando, assim, a impossibilidade de apreensão da unidade do objeto ou da imagem explicativa do objeto. A proposta é desafiar o olhar contemplativo, a habitualidade do olho frente à arte, convidando o espectador a aventurar-se em novos e inusitados sentidos produzidos no atrito entre as imagens e as palavras em um processo de significação apenas alcançado na fricção com o seu próprio sistema.

Como em Cildo, Waltércio recoloca o processo de significação da arte, problematizando as instâncias do meio específico de arte implicadas nas questões centrais de sua poética, tais como a reprodução das obras nas publicações especializadas assim como as imagens construídas pela história da arte. Desde a modernidade, o livro de arte é tratado como um fetiche consagratório. Os livros/objetos de Waltércio ironizam e desmistificam tal noção, frustrando a expectativa do caráter ilustrativo das obras ao fazer de tal livro a própria obra. Folhear *Aparelhos*(1979), em busca do prazer prometido em tais projetos editoriais é tarefa inútil. Sem uma correspondência pedagógica entre texto e imagem, destituído de estrutura cronológica, esse livro/obra, elaborado como parte da exposição de igual nome, nada diz sobre o conjunto de realizações consagradas do artista.

Astúcia semelhante encontra-se no *Manual da ciência popular*, escrito em parceria com o crítico Paulo Venâncio Filho. Nesse manual, entretanto, a estratégia é da obviedade e da tautologia. Logo na capa encontra-se a reprodução do próprio livro, dando início a um sem número de reproduções num processo de rebatimento incessante de imagens/reproduções ao infinito. Aqui, objetos do cotidiano surgem reproduzidos como arte, para depois de “sua missão cumprida” seguirem outra vez “dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo no hábito, lugar onde sempre estiveram e de onde jamais sairão”⁶, escreve o artista. Como *Aparelhos*, o *Manual* é destituído de sua função original, desvelando com certa ironia o nonsense e o esvaziamento da arte no atual regime cultural.

O texto de *Aparelhos*, escrito em parceria com Ronaldo Brito, recusa análises cronológicas e leituras rápidas de seus trabalhos. Diferentemente, como declarou Waltércio, não se trata do “que o artista já fez, mas o que irá fazer depois”⁷. É nesse sentido que *Aparelhos* oferece um puro devir ao espectador. Nessa noção de estrutura temporal do livro/obra pode-se entrever uma certa concepção de tempo e de construção histórica em Waltércio. Sua obra não se baseia no desdobramento natural de uma variedade de objetos em constante tensão com o núcleo estético central do trabalho. Diferentemente, como observou Sônia Salzstein:

cada novo trabalho resultaria sempre de um apagamento e de uma involução do anterior,

6 CALDAS, Waltercio. *Manual da Ciência Popular*. São Paulo. Cosac & Naify.2007. p.5.

7 Entrevista concedida a mim em

como se tratasse de conhecer, retrospectivamente, a dinâmica que o introduziu e o reconheceu como trabalho de arte no espaço heterogêneo da cultura.(...) Cada novo trabalho seria como mais um “dado de gelo”, lançado ao movimento da história, em direção a uma dimensão imprevisível do espaço, a novas impregnações culturais⁸.

As obras de Waltércio partem do reconhecimento de um regime cultural imerso em fluxo incessante de informações e imagens, onde a própria evidência do mundo é posta em dúvida. Contudo, não há em seus trabalhos críticas culturais diretas de cunho ideológico ou político. Sua ação política atua na especificidade de seu meio, no desvelamento de mecanismos substitutivos das imagens carregadas de ideologias, no convite ao espectador a abandonar atitudes passivas frente às obras, tornando-se participe no seu processo de significação. Já a obra de Cildo Meireles apresenta, sem dúvida, uma eloqüência política desde seus primeiros trabalhos. Em *Inserções*, palavras de ordem como *Yankees Go Home*, *Quem Matou Herzog* subvertiam a ideologia dos objetos de massa. Entretanto, a contundência da face política de sua arte, não reside em tal aspecto alusivo, mas sim em um complexo processamento das matérias sociais elaboradas em seus jogos de linguagem, articulados à antropologia, economia, história. Temas esses constitutivos, mas nunca explicativos ou reducionistas, de sua trama poética. Tanto em Cildo como em Waltércio, o aspecto político acha-se indissociado da construção das linguagens nas quais o mundo público, espaço político por excelência, é o sistema das artes.

Se é verdade que a natureza desse experimentalismo brasileiro do final dos anos de 1960 problematiza as várias instâncias do sistema de arte, tais como o objeto artístico, o circuito, a história da arte e o público, inserido em um processo de redefinição do conceito de arte, cabe a pergunta sobre o caráter político da escolha de tais objetos dentro do contexto artístico local. Naquele momento, alguns desafios se impunham como o de alcançar uma dimensão pública para as novas linguagens de arte em um sistema frágil, quase inexistente como o brasileiro. Com lidar com as dificuldades de nossa realidade de modo a garantir a existência de uma arte contemporânea cujo significado apenas se realiza em uma dimensão pública? Em outras palavras, como produzir arte na ausência de museus, galerias, de crítica, de história da arte, instâncias essas constitutivas e indispensáveis ao processo de produção do significado das obras?

Essas questões passam a ser problematizadas nas obras de Cildo Meireles e Waltércio Caldas no momento em que a arte contemporânea é efetivamente posta entre nós. Para esses artistas, fazer arte é investigar a própria natureza do objeto artístico e a relação deste com o nosso sistema de arte. Nesse sentido, dar visibilidade a um circuito de arte no embate com um meio artístico incipiente como o brasileiro – *Inserções* –, ou estruturar um livro/obra como uma história da arte que se apaga, à semelhança da inconsistência da história da arte local, – como em *Aparelhos* –, não constituiria uma ação política à realidade brasileira?

⁸ SALSZTEIN, Sônia. Um Véu. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira, texturas, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'água Livraria e Editora. 2002. p. 119