

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011

Apresentação de Mesa-Redonda - 10

Maria Luisa Tavora
EBA/UFRJ/CBHA

O texto de Marília Andrés Ribeiro *Frederico Morais: crítica e curadoria na contracultura* apresenta análise e reflexão sobre o perfil do crítico fundado na defesa da liberdade de expressão e da arte experimental. Marília apóia sua análise na atuação de Frederico Morais, nos anos 1970, considerando o entendimento dos referidos anos elaborado por Francisco Jarauta, filósofo e curador espanhol, especialista em estética e arte contemporânea. Para Jarauta, os anos 70 constituem laboratório da emergência de uma crítica à subversão das vanguardas modernas e da geração de procedimentos outros que reinventam o cotidiano como forma artística.

Estudioso das recentes configurações da cultura, o pensamento de Jarauta, que envolve a relação da arte com as cidades e perspectivas de exploração do real, contribui para a questão central do texto de Marília, as propostas de movimentos artísticos materializadores de nova sensibilidade em outros territórios.

A autora, investida desse olhar, trata do cenário brasileiro dos anos 70, no qual, integram-se a guerrilha urbana e a guerrilha artística. É no contexto das propostas experimentais que se destaca o papel de Frederico Morais, curador engajado, organizador e estimulador de exposições

e eventos a céu aberto, propositos de territórios poéticos e políticos. A autora adensa a figura do crítico e seus conceitos, tais como “artista como guerrilheiro”, “arte acontecimento e processo” e “arte-cotidiano-espaço urbano”.

Centrada nos dois momentos do Semana de Vanguarda realizada em abril de 1970, em Belo Horizonte, com curadoria de Frederico Moraes, a autora relaciona as experiências ali realizadas (a exposição Objeto e Participação e Do Corpo à Terra) com eventos internacionais, como por exemplo, a famosa exposição organizada por Harald Szeemann em Berna, no mesmo ano, *Viva em sua cabeça. Quando atitudes se tornam forma*. Ambos respondem a uma demanda da arte contemporânea. Para a autora, estes críticos-curadores se aproximam no processo de ampliação do conceito de espaço museológico ao estimularem ações e eventos no espaço urbano. Seguindo as reflexões de Jarauta que considera as realidades socioeconômica e política da sociedade como constituintes do fazer artístico, a autora aponta a singularidade de Moraes, para além da expansão do espaço museológico. Situa-o no âmbito da “criação de um território de liberdade poética e política no Brasil, frente à repressão da ditadura militar”. Frederico Moraes, a seu ver, engaja-se no processo de aproximação da ética e estética.

Sobre o trabalho de Almerinda Lopes, pode-se afirmar que suas análises e considerações a respeito da atuação do artista capixaba Nenna (Atilo Gomes Ferreira) traçam o perfil de um artista para quem, também, estética e ética se integram.

Intitulado *Arte Conceitual: Ativismo e Marginalidade*, o texto de Almerinda, apresenta um grupo de artistas atuantes no Espírito Santo, no final da década de 60, autores de proposições criativas - individuais ou coletivas-, criadas em espaços abertos, transformando o espaço urbano em lugar de questionamentos das diferentes instâncias do campo artístico. Para a autora, a juventude dos artistas e o atraso local alimentam um enfrentamento proporcionado pela obra *Estilingue Gigante* (1970) de Nenna, cuja análise ganha centralidade em seu texto, voltado para a problematização da arte conceitual e sua potência de provocação dos códigos culturais na cidade de Vitória.

A Praia do Canto, geografia do trânsito das tradicionais elites locais, constituiu o território da obra que, ao recodificar “na experiência artística a realidade”, desconstruía conceitos de obra, de artista, de crítico, de espaço museológico, tão caros a esse público além de se integrar à resistência à ordem social e política do Brasil, nos referidos anos.

Pendendo numa arvore desta praia, *Estilingue Gigante* motivou em seu entorno atividades múltiplas de artistas, músicos, muitos interlocutores, gerando um território de manifestações do pensamento sobre a vida da sociedade e as condições políticas nas quais estava mergulhada. Marginal no campo da produção artística local, a obra demanda estudos, que segundo Almerinda, venham a integrá-la ao campo geral das manifestações da arte nos anos 70, afinada que estava com os encaminhamentos da produção nos grandes centros Rio e São Paulo. Outras

propostas feitas por Nenna, tratadas na análise de Almerinda, contribuem para o entendimento da envergadura do artista, amigo de Oiticica, com quem conviveu no Estados Unidos, em 1973, seu parceiro na criação do periódico alternativo *Presença. Estilingue Gigante* vive na memória dos capixabas pelos desdobramentos que proporcionou, como por exemplo, o tombamento da castanheira que o acolheu. Segundo a autora, o legado do artista permite reconhecê-lo, no âmbito da arte contemporânea brasileira, como um dos protagonistas das “chamadas pós-vanguardas”.

Ambientado também nos anos 1970, período do acirramento dos movimentos de contracultura, o texto de Marco Antonio Pasqualini centra-se na análise da arte e de sua desmaterialização, provocada pelas proposições artísticas contemporâneas, como idéias de obra ou mesmo seu projeto. Tais proposições vão subverter os espaços expositivos convertendo a cidade em galeria e os museus em verdadeiros ateliês, espaços de experimentações com o público. O autor articula-se com Victoria Combalia (1952), crítica e estudiosa espanhola da arte contemporânea, cujo livro de 1975 sobre arte conceitual, defende a idéia de que a rebeldia dramática dos artistas dos anos 60 em relação aos valores burgueses e seu sistema de valores constituíra uma utopia. Segundo a jovem crítica, nos anos 70, tal postura se agrava desaguando em proposições nas quais será fundamental uma atitude mental e uma consciência provocadoras da desmaterialização da arte. Neste caso, esta realidade vai requerer transformações na estruturação e montagem de mostras afinadas com o caráter experimental

das obras que expõem. Neste processo, dá-se o reforço da figura do curador em detrimento do papel do crítico de arte.

Nesse contexto de reflexão, Pasqualini destaca a mostra *Information*, organizada por Kynaston McShine, de julho a setembro de 1970, no MOMA, como proposta demolidora do próprio sistema. Seu trabalho superava a estruturação de exposições a partir de categorias tradicionais. Pasqualini traz para seu trabalho as opiniões de Eve Meltzer, Mary Anne, Ken Allan e Michael Archer, todos produzindo sentido para a mostra do MOMA, reconhecendo-a como inovadora da estratégia curatorial.

Information vai acolher um conjunto de artistas brasileiros (Hélio Oiticica, Cildo Meirelles, Guilherme Vaz e Arthur Barrio), escolha de McShine a partir de sua visita ao Salão da Bússola, realizado no MAM, em 1969.

Pasqualini problematiza esta presença ao lado das representações americanas e européias, uma vez que os artistas brasileiros processavam uma arte relacional, participativa e sensorial. *Ninhos, Projeto Coca-Cola, Solos Ardentes e as Intervenções Urbanas (Situação T/T1)* caminharam em outra direção, afastando-se do estrito conceitualismo cerebral e programático, mais comum nos europeus e americanos.

O autor questiona e põe em discussão a natureza do processo de assimilação internacional da arte brasileira. Alerta para a necessidade de revisão das análises sobre a arte contemporânea no Brasil, cujas propostas deslocam o foco de análise habitualmente explorado na busca do

entendimento das proposições conceituais, podendo-se defini-las mais como parte da guerrilha artística, cenário dos nossos anos 60/70.

Por fim, temos a comunicação de Silvia Meira, *A constelação contemporânea (padrões ou estratégias)*, na qual a complexidade do diálogo entre o local e o global e as exigências contemporâneas- uma realidade pluralista-, postas para o crítico, para o teórico e para o historiador da arte, constituem o caminho de suas considerações. Para a autora, diante desta realidade pluralista elaborar uma história da arte contemporânea supõe um desmonte de conhecimentos, definições e heranças.

Centrando suas considerações a partir de Jean Arp, mais precisamente em diálogo com sua obra *Formas Expressivas* do acervo do MAC/USP, a autora identifica pontos inaugurais no processo vivido pelo artista que deixa para trás os princípios de racionalização do homem, aproximando-se da ordem orgânica da natureza. Arp cria formas ilustrando sua compreensão do princípio da metamorfose definidas por ele como constelações.

Ao apontar a constelação contemporânea, Silvia Meira empresta de Adorno o sentido de forma de recompor o todo a partir de uma seqüência de complexos parciais, identificando nos trabalhos interativos, baseados em tecnologia digital e em espaços simulados a impossibilidades de um discurso linear, estável e tradicional. O debate contemporâneo, a seu ver, instalado em territórios de instabilidade provocados pelas proposições artísticas, é descrente da idéia de absoluto.

Respondendo a uma indagação inicial do seu texto, de como o passado permaneceria como referência para um futuro aberto a tantas indagações, Silvia afirma haver uma apropriação de conceitos tradicionais criando relações outras, explorando novos significados nos antigos significantes. Neste âmbito, as falas incorporam a diversidade de concepções, estabelecendo mais que uma política de diferenças, uma poética da diversidade.

Fronteira indefinida, território de negociações, a produção artística contemporânea força o discurso sobre a arte a um jogo de significados. A autora chama atenção para a importância da investigação do símbolo, sua função e referência mediática a ser realizada pelos teóricos, críticos e historiadores da arte. A constelação contemporânea constitui emblema do processo de combinações da atividade contemporânea revelada em convenções e procedimentos, a serem reconhecidas pelo discurso da arte.

No conjunto, os textos manifestam idéias e problemas relativos às estratégias de subversão e assimilação, cada um situando-as no âmbito das curadorias (nacionais e internacionais); nos estudos teóricos e críticos e na produção artística contemporânea, tidas como constelações.

Identificam por outro lado as particularidades da arte brasileira, nos anos 60/70, face a sua assimilação no campo da arte conceitual. O capixaba Nenna e os quatro artistas brasileiros participantes da *Information* potencializam suas criações num jogo irônico, lugar de

elaboração crítica, irmanados às forças culturais no processo de resistência ao arbítrio político do regime militar.

Os casos brasileiros descolam-se do artesanato cerebral, comum nas propostas internacionais, promovendo uma relação participativa e interativa com o público (como no caso de Brasiliana, 1972, de Nenna ou nos Circuitos Ideológicos de Cildo Meirelles). Instauram uma comunicação, conjugando um experimentalismo estético a um compromisso de ordem ética, aproximando-se do homem comum em seu cotidiano.

Em todos as análises apresentadas, e diante dessa constelação complexa de valores das experiências artísticas, nos anos 60/70, no Brasil, subjaz um apelo para que os historiadores, críticos e teóricos subvertam seus respectivos discursos, na busca de assimilações que considerem a natureza particular dessas proposição.