

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



Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura

Marília Andrés Ribeiro

UFMG/CBHA

Resumo

O texto discute a atuação de Frederico Moraes no circuito artístico brasileiro e seu diálogo com Harald Szeemann, durante os anos de 1960/70. Focaliza o evento *Do Corpo à Terra*, coordenado por Moraes em Belo Horizonte, e a exposição *When Attitudes Become Form*, curada por Szeemann na Kunsthallen de Berna.

Palavras-chave: Arte; crítica; contemporânea

Abstract

The text debates the performance of Frederico Moraes in the Brazilian artistic system and his dialogue with Harald Szeemann during the 1960/70's. It approaches the manifestation *Do Corpo à Terra*, organized by Moraes in Belo Horizonte, and the exhibition *When Attitudes Become Form*, organized by Szeemann in the Kunsthallen of Berna.

Keywords: Art; Criticism; Contemporary

Por meio deste texto proponho pensar a atuação crítica e curatorial de Frederico Moraes durante os anos de 1960/70 no contexto da contracultura. Das barricadas de Paris aos encontros de Pamplona na Espanha, dos *happenings* de Nova York à manifestação *Do Corpo à Terra* em Belo Horizonte, a arte de vanguarda se posicionou na contramão da tradição moderna. No Brasil, esse movimento ocorreu durante o período da ditadura, direcionando-se contra a política de repressão e violência

instaurada no país pelo regime militar. Nesse contexto a figura do crítico militante, atuando ao lado dos artistas no combate ao *status quo*, é complementada pela figura do curador, que coordena eventos artísticos nas instituições culturais, abrindo espaços propícios às manifestações de arte experimental.

Frederico Moraes emerge no cenário brasileiro como crítico e curador exemplar durante esse período. Trabalha como jornalista no *Estado de Minas*, *O Globo*, *Diário de Notícias* redigindo textos e manifestos provocativos em prol da liberdade de expressão e da arte experimental. Ao mesmo tempo, atua como curador organizando manifestações de vanguarda junto aos Museus e Galerias, a exemplo da manifestação *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes em Belo Horizonte (1970), dos *Domingos da Criação*, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1971) e das exposições *Vanguarda Brasileira*, na Reitoria da UFMG (1969) e *A Nova Crítica*, na Petite Galerie no Rio de Janeiro (1970). Nesse período, Moraes dialogava com a crítica militante europeia – Pierre Restany, Michel Ragon – com a crítica latino-americana – Jorge Romero Brest, Marta Traba, Nestor Canclini – e também com os curadores europeus, a exemplo de Harald Szeemann, que na época era diretor da Kunsthalle de Berna, na Suíça.

Em primeiro lugar, contextualizarei o movimento cultural que emergiu na sociedade pós-industrial, a partir da segunda metade do século XX, tomando como eixo o pensamento do filósofo Francisco Jarauta. Este apresenta os anos de 1960/70 como um “laboratório

onde se cristalizam as formas e discursos de uma nova cultura”, de uma nova arte e de uma nova arquitetura. Diante das tensões que atravessam os problemas políticos, econômicos e sociais da modernidade, Jarauta nos aponta alguns conceitos e estratégias que delineiam a construção dessa nova civilização pós-industrial. Afirmam-se dois dispositivos complementares: “a crítica das formas e legitimações que acompanham a instrumentalização do Movimento Moderno” e “a busca de novos procedimentos para constituir novos territórios sobre os quais reinventar a ordem do cotidiano”.¹

Na Apresentação do catálogo de exposição da Arte Povera Italiana na Coleção Stein Jarauta continua seu pensamento:

Trata-se de um questionamento que aparece igualmente nas colocações da arte e da arquitetura, situados agora numa distancia crítica que coloca em xeque os princípios do movimento moderno e das vanguardas históricas, dos novos humanismos ou das ilusões do socialismo utópico. Torna-se necessário ir mais além das confrontações convencionais e desvendar a cultura do projeto, entendida em sua dimensão mais ampla, desvendar outros territórios, tal como os situacionistas o haviam colocado no final dos anos 1950, exploração que poderia ter, em sua forma mais radical, a efêmera poética dos gestos.²

Jarauta aponta, além do Situacionismo, o surgimento de movimentos artísticos e arquitetônicos radicais, tais como a *Pop Art*, a *Land Art*, a Arte Povera e a Arquitetura Radical, que propõem “inventar novos mundos, pequenas utopias, jogos e situações, algumas vezes explorando a

¹ JARAUTA, Francisco. El laboratorio de La colección Stein. In: _____. *Collección Christian Stein. Una historia del arte italiano*. Valencia: IVAM, 2010. p. 44.

² *Ibidem*, p. 44.

ironia, outras o sentido lúdico da vida, criando as bases de um novo radicalismo”.³

Nesse contexto de emergência de uma nova sensibilidade, a arte e a arquitetura buscam o experimentalismo, a performance, a exploração de novos territórios, a construção de novos projetos habitacionais, incluindo sempre a dimensão humana. Na Europa, surgem artistas como Yves Klein, Joseph Beuys, Mario Merz, Lucio Fontana, Giuseppe Penone e arquitetos como Alison, Smithson, Paolozzi e Henderson, que abrem caminho para novas dimensões artísticas.

No Brasil, o pano de fundo são os “anos de chumbo”, dominados pelo regime militar, pela perseguição aos intelectuais e artistas de esquerda, tortura e violência contra os presos políticos e a falta de liberdade de expressão. Em contraposição a esse estado de repressão articulam-se movimentos de resistência: a guerrilha urbana, na sua forma política mais radical, e a guerrilha artística, que se constrói nas entrelinhas, através de manifestos, metáforas e propostas experimentais. Organizam-se salões e exposições coletivas que questionam as categorias tradicionais de arte: *Opinião 65/66, Nova Objetividade Brasileira* (1967) e o *Salão da Bússola* no Rio de Janeiro; *Proposta 65/66* em São Paulo; *Vanguarda Brasileira* (1966), *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* (1970) e o *1º Salão de Arte Contemporânea* (1969) em Belo Horizonte.

³ *Ibidem*, p. 46.

Essas exposições tornam-se espaços de discussão da arte de vanguarda, em que artistas, críticos e galeristas propõem novas formas de pensar e fazer arte, construindo territórios de resistência poéticos e políticos. Surgem artistas como Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manoel, Paulo Bruscky, Maria do Carmo Secco, Wanda Pimentel, Teresinha Soares e Décio Noviello, que experimentam novas formas de fazer arte. E surgem críticos militantes, historiadores e curadores como Walter Zanini, Mário Schemberg, Frederico Moraes, Márcio Sampaio, que trabalham ao lado dos artistas, refletindo, discutindo e abrindo espaços alternativos para a arte experimental.

Dentro desse contexto contracultural, de questionamento político e comportamental, de luta e criação coletiva, de experimentalismo e expansão do campo artístico, configura-se a presença do curador, daquele que pensa, projeta e concretiza uma exposição ou uma manifestação artística; que cuida da obra de arte dentro de um espaço público, privado ou institucional.

Focalizo, então, a reflexão crítica e curatorial de Frederico Moraes no circuito artístico brasileiro e seu diálogo com o curador Harald Szeemann.⁴

Moraes iniciou sua atividade crítica em Belo Horizonte, nos anos de 1960, publicando uma série de reportagens polêmicas no *Estado de Minas*, denunciando

⁴ Helouise Costa sinaliza, em sua comunicação “O retrato do Curador, uma história em 4 tempos”, a emergência, naquela época, do curador independente, daquele que não tem vínculo institucional com um museu ou uma coleção. (Comunicação apresentada no XXXI Colóquio do CBHA, Campinas, 12 a 21 de outubro de 2011.)

a exploração do trabalho de Guignard no momento em que a crítica o reconhecia como um dos maiores pintores brasileiros. Participou da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte (1963), publicando várias matérias em que se discutia a questão da arte de vanguarda. Nessa ocasião, defendeu os jovens artistas mineiros, apontando o surgimento de uma nova geração que propunha uma arte experimental e uma nova figuração. Os expoentes deste debate foram os artistas Nello Nuno e Jarbas Juarez, cujos trabalhos e depoimentos provocaram polêmicas no meio artístico da cidade.

Realizou sua primeira curadoria, a exposição *Vanguarda Brasileira* (1966), na Reitoria da UFMG, a convite de Celma Alvim, coordenadora de extensão da Universidade. Convidou jovens artistas cariocas para participarem da mostra, estabelecendo o elo entre Minas e Rio. Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Angelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco apresentaram aos mineiros uma nova figuração e realizaram *happenings* no espaço universitário.

Vanguarda Brasileira foi acompanhada de catálogo-cartaz com depoimento dos artistas, além da reflexão crítica de Moraes sobre a vanguarda construtiva brasileira.⁵ Nesse texto, Moraes defende a nova geração de artistas cariocas, destacando a importância de Hélio Oiticica como elemento de ligação entre a geração

⁵ MORAIS, Frederico. *Vanguarda Brasileira*. PARE. Belo Horizonte, Reitoria da UFMG, 25 julho 1966.

neoconcreta e a nova geração. Estabelece-se um diálogo, uma convergência de ideias entre Moraes e Oiticica.

Segundo as palavras do crítico:

Oiticica é o elemento de ligação, traço de união entre as duas gerações. Seus *núcleos*, *penetráveis* e *bóides*, revelam seu aprendizado neoconcreto – a preocupação com a estrutura-cor ou com o desdobramento de formas no espaço e sua reprodução em espelhos. Mas ampliando ilimitadamente o sentido de participação do espectador na obra de arte, fazendo apelo às sensações hápticas, explorando os materiais, o corpo e o ambiente, Oiticica vai além, muito além da dialética neoconcretista.⁶

A participação ativa de Moraes junto aos artistas de vanguarda e seu questionamento da situação política repressora em que o país vivia levaram-no a tomar, cada vez mais, uma postura crítica radical, a favor de uma “arte guerrilha”, que se coloca em oposição à arte convencional legitimada pela sociedade afluenta.

No texto “Contra a arte afluenta: o corpo é o motor da ‘obra’”, Moraes proclama:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.⁷

O crítico propõe, ainda, a abertura para as experimentações multissensoriais, ambientais e a exploração do processo, das situações, dos espaços

⁶ *Ibidem*.

⁷ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluenta: o corpo é o motor da “obra”. *Revista Cultura Vozes*. Vanguarda brasileira: caminhos e situações, Petrópolis, v. LXIV, n. 1, ano 64, p.49, jan./fev. 1970.

poéticos, a exemplo das propostas de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Barrio. Moraes discute também os conceitos que apontam a imaterialidade na arte contemporânea:

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra aberta, como Vinca Manzini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão e do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. (...) E quanto mais a arte se confunde com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou.⁸

Nesse sentido o pensamento de Moraes aproxima-se do ideário dos movimentos artísticos internacionais como a Arte Povera, o Situacionismo, o *Fluxus* e o Neorrealismo, que enfatizam os *happenings*, as performances, a apropriação de materiais precários, a integração da arte no cotidiano e a ocupação de novos territórios poéticos.

Esse pensamento, aliado a uma postura política, concretiza-se na curadoria da *Semana de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte, no mês de abril de 1970, por ocasião da inauguração do Palácio das Artes. Esta se desdobrou em dois momentos: a exposição *Objeto e Participação* e o evento *Do Corpo à Terra*. A exposição ocupou o espaço interno das Galerias com trabalhos experimentais e a manifestação foi realizada no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos ribeirões da cidade.

⁸ *Ibidem*, p. 45.

Participaram da exposição e do evento 24 artistas brasileiros e um estrangeiro. Dentro da perspectiva da Nova Crítica Moraes insere-se na manifestação com a proposta “Quinze lições sobre Arte e História da Arte – apropriações: homenagens e equações”, apropriando do entorno do Palácio das Artes e instalando fotografias que chamavam a atenção para lugares específicos e homenageavam artistas e pensadores.⁹

Moraes descreve esse evento considerando-o a última manifestação coletiva da vanguarda brasileira:

Na manifestação *Do Corpo à Terra*, que durou três dias, todos os trabalhos foram realizados no Parque Municipal, no centro da capital mineira, e para isso os artistas receberam uma ajuda de custo. Ou seja, pela primeira vez, em uma manifestação de artes plásticas, os artistas não apresentaram obras, mas limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações. (...). Muitos trabalhos foram feitos sem a presença do público (rompia-se igualmente com a ideia de espetáculo e/ou vernissage) e dela só restou a documentação (fotografias, filmes, gravações, depoimentos, reportagens, etc.).¹⁰

Nessa mesma época, em março de 1970, Harald Szeemann inaugurava, na Kunsthalle de Berna, a exposição *Viva em sua Cabeça. Quando atitudes*

⁹ DRUMMOND, Marconi; SAMPAIO, Márcio; ANDRÉS, Marília. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, 2008. (Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte da Pampulha entre 22 de dezembro de 2007 a 16 de março de 2008.)

¹⁰ MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: _____. *Artes plásticas. A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 104.

tornam-se forma (Obras, Conceitos, Processos, Situações, Informações), que constituiu um marco na arte contemporânea europeia. Participaram da mostra 69 artistas europeus e americanos, e apenas 40 foram representados com obras, os outros apresentaram propostas, processos, situações.

Na Apresentação da exposição o curador faz uma reflexão sobre a função da Kunsthallen enquanto espaço de abertura para manifestações da arte contemporânea e situa a exposição como herdeira do “processo de obra de Duchamp” e da “intensidade do gesto de Pollock”, herdeira também dos *happenings*, dos hippies, do rock, que ele considera manifestações de “anti-formas-sociais”. Szeemann conceitua a mostra como a emergência de uma “nova arte”, pautada por “oposição à forma, alto grau de engajamento pessoal, substituição do interesse no resultado em favor da ideia de processo, utilização de materiais ordinários, interação entre trabalho e material, a mãe terra como matéria-prima, o cenário como trabalho e o deserto como conceito”.¹¹ Essa “nova arte” substituiu “a crença na tecnologia pela crença no processo artístico”, focalizando a atividade do artista, a vivência, a situação e o conceito.

Evidencia-se uma sintonia de informações entre Frederico Moraes e Harald Szeemann a propósito da curadoria das duas exposições, ambas realizadas na mesma ocasião e centradas nos mesmos conceitos

¹¹ SZEEMANN, Harald. Sobre a Exposição. In: *Live in your Head. When attitudes become form. Works-Concepts – Processes – Situations – Information*. Kunsthallen Bern. 22/3 à 27/4/1969.

curatoriais.¹² Mas, enquanto Szeemann propiciava a abertura de um espaço museológico para as manifestações da arte contemporânea produzidas na Europa e na América do Norte, Frederico Moraes propiciava a abertura de um espaço museológico e urbano para a arte contemporânea brasileira.

Finalizo a comunicação com algumas palavras de Moraes publicadas no *Manifesto Do Corpo à Terra*, no qual ele concebe a função do novo museu de arte, enquanto espaço lúdico aberto para a cidade e a participação do público.

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de arte): mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem (...). Plano-piloto da futura cidade lúdica, o Museu deve ser, cada vez mais, um laboratório de experiências, campo de provas, visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de seu instinto lúdico. Esta sala e, em torno, o Parque Municipal – são áreas de liberdade – aqui a vida se faz plenamente.¹³

12 Segundo a comunicação de Marco Antônio Pasqualini de Andrade, “Artistas brasileiros na exposição *Information*”, no final de 1970 realizou-se no MoMa, em Nova York, a exposição *Information*, com a curadoria de Kynaston McShine. A exposição foi organizada dentro de parâmetros curatoriais similares aos de Szeemann, mas com a inclusão de artistas latino-americanos. Os brasileiros que participaram da mostra foram Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz, que também participaram da manifestação *Do Corpo à Terra* em Belo Horizonte. (Comunicação apresentada no XXXI Colóquio do CBHA, Campinas, 12 a 21 de outubro de 2011.)

13 MORAIS, Frederico. *Manifesto do Corpo à Terra*. In: TRISTÃO, Maristela. Da semana

Naquele momento, o curador e crítico militante Frederico Moraes propõe não somente a criação de um novo espaço museológico aberto à experimentações do artista e do público, mas proclama a criação de um território de liberdade poética e política no Brasil frente à repressão da ditadura militar.

de Vanguarda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 28 abr. 1970.