

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



A Constelação Contemporânea

Silvia Meira

ECA, MAC/USP

Resumo

A criação artística desde o Dadá não pensa a arte conforme preceitos a priori, mas a partir de uma constelação de fatores que configuram o *modus operandi* da tradição. A cultura contemporânea integra a sua história, uma produção artística que inclui a expressão de histórias pouco narradas e fragmentadas, construindo o seu discurso a partir de outros princípios.

Palavra chave: Arte Contemporânea, História da Arte séc. XX e XXI.

Abstract

Art creation since Dada does not consider art as normative engagements but a constellation of factors that reflects the *modus operandi* of the tradition. Contemporary history of art suggests an artistic production that includes records of short and fragmented stories based on others principles.

Keyword: Contemporary Art, Art History, Century XX and XXI.

Introdução

As rígidas convenções que caracterizavam os gêneros de arte do início do século XX não pertencem mais ao complexo mundo da atualidade. As práticas artísticas ilustram hoje uma habilidade em ampliar seus contextos, são reconhecidas pelo excesso de transgressão, por

aquilo que desfazem e deslocam do significante intrínseco, trazendo diferentes versões às categorias tradicionais.

Desde que se constatou a natureza provisória e vacilante da arte, nos anos 70, tornou-se necessária a adoção de novos critérios para ordenar o entendimento da produção artística. A grande proliferação de materiais e procedimentos como suporte para a arte, de um lado, e a inserção desta arte em uma sociedade mediática, de extremos e desregramento, como a da cultura contemporânea, trouxe, ao domínio artístico, a força da media e a conseqüente dispersão do conteúdo artístico na intersecção com outros campos do saber.

A historiografia clássica, concebida através de um discurso linear, característica das leituras feitas outrora, a partir de um modelo europeu, institucionalizou um sistema de representação o qual, caracteriza o termo “influência”, e que causa hoje, incomodo e desconforto, pouco considera as interações com os gêneros de arte locais.

A verdadeira matriz da cultura do Brasil moderno e contemporâneo teria incorporado e integrado às culturas figurativas de origem indígena, africana e popular, culturas heterogêneas mantidas separadas, sem princípios óbvios de organização. A xilogravura do nordeste brasileiro, e a literatura de cordel, (ilustração de folhetos populares, conhecida como pequenos impressos de poesias narrativas do cotidiano) comove ao trazer seus critérios formais. Esse registro cultural torna-se emblema da nossa cultura, integra ao mundo contemporâneo,

a arte do mestiço,¹ sob o tema da brasilidade, coloca aspectos significativos da diversidade artística brasileira, e evidência alguns desentendimentos. Insere o discurso de *como perceber a sociedade humana*,² e esboça o lugar da produção artística pouco narrada, que não se enquadra dentro dos moldes tradicionais da história da arte.

O grande desafio para a história contemporânea da arte é mapear a diversidade cultural, a tolerância ao desenraizamento e ao compartilhar outros parâmetros, fundamentar uma disciplina com diferentes princípios constitutivos. Registrar uma arte elaborada a partir de fundamentos distintos, onde os testemunhos culturais dispersos característicos de uma produção regional, em busca de identidade e de um valor simbólico, venham a emergir com suas especificações, delineadas e traduzidas, a luz de suas diferenças.

Não se deve esquecer que a história brasileira da arte integra pouco ao seu espaço historiográfico a miscigenação e o sincretismo cultural, mas o caráter renovador do espírito da nossa época deve reequilibrar os elementos artísticos omissos devido à herança de uma historiografia herdada da cultura européia. O processo de ‘importação’ de modelos da elite brasileira, para Renato Ortiz,³ pressupõe uma escolha e escreve um círculo vicioso. Componentes expressivos de nossa arte

¹ Bazin, G. *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Ed. Albin Michel S.A., 1986, p. 459.

² Michaud, Y. *L'art à l'état gazeux*, Paris. Ed. Hachette, 2009, p. 17.

³ Ortiz, R. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*, São Paulo, ed Brasiliense, 2006, p. 76

estariam sendo obscurecidos por uma visão, de certa forma alienada, que pouco integra outras referências.

A indumentária de nossa arte indígena, material reconhecido como obra de arte cuja beleza formal é de enorme valor, situa uma história da arte, onde a possibilidade estética amplia-se a outros modos de fazer arte. Os objetos de uso diário indígenas são testemunhos e documento da organização sócio-política e hierárquica das tribos, assim como os adornos usados em cerimoniais ritualísticos.

A cultura contemporânea integra a produção artística leituras etnográficas de nossa história, o outrora primitivismo artístico expressa hoje, identidades artísticas e produção material, cujos princípios técnicos do fazer artístico, operam como história social, agregando à história da arte campos do conhecimento como a antropologia, sociologia, lingüística entre outros; saberes que fundamentam o entendimento do artístico.⁴ Clark menciona a necessidade de uma nova episteme.

As doutrinas artísticas antigas,⁵ segundo Charles Batteux, subordinaram as artes a regras, mas a provocação recente é que há grande originalidade nos grupos que não teriam sido modelados pelo processo de aprendizagem do fazer artístico do mundo do ocidente dito civilizado,⁶ no Brasil tornaria-se uma espécie de reconciliação com as origens.

⁴ Eder, Rita *La historia Del arte global y SUS provocaciones* in : Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 19 a 23 de outubro de 2010, p. 35 – 41.

⁵ Batteux, C. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, São Paulo, Humanitas & Imprensa Oficial, 2009, p. 168.

⁶ ANDRIOLO, A. *O problema do primitivismo na arte brasileira* in: Arte Brasileira interfaces para a contemporaneidade, São Paulo: Mac USP, Programa interunidades de pós-graduação em estética e História da Arte, 2006, p. 167.

As grandes mostras internacionais se proliferam, várias Bienais se instalam através do mundo, cujo direcionamento tem sido o diálogo do local com o global. Descartado o modelo colonialista, durável e resistente, de um modelo de arte que espelhava um mundo no qual você podia copiar e se reconhecer, a história da arte contemporânea revela o desmanche de uma ordem definida, conhecida e herdada, um campo que estabelece uma nova relação com o passado ampliando-se para novas narrativas. Não se deve esquecer, no entanto, que a base de compreensão histórica da arte continua sendo o modelo operacional de filiações e aproximações criado pela academia.

A pesquisa artística contemporânea não trata mais de ter informação sobre o mundo, mas de ter o mundo como informação num empenho de autonomia.

A obra ‘Formas Expressivas’ de Jean Arp

Desde os questionamentos do dadá sobre os fatores que atribuem reconhecimento ao pensamento artístico, fundamenta-se uma outra história da arte, contrária aos métodos e narrativas que dominaram a academia europeia até a década de 50 e 60 do século XX. Observa-se o registro de uma arte conectada a outras particularidades, em resposta as regras rígidas estabelecidas pela tradição.

Em 1915, Jean Arp cansado do excesso de inovação das técnicas pictóricas do início do século XX, desenvolvidas através dos diferentes movimentos de vanguardas europeus, os famosos *ismos*, inicia pesquisa

sobre um novo repertório para seus trabalhos, estimulado pelo contacto com Sophie Taeuber, que se aproximava da arte aplicada. O relacionamento com Sophie Taeuber, que se tornaria sua esposa, introduz nas pesquisas de Arp



Jean Arp
Formas Expressivas, 1932
Madeira pintada (relevo), 84,9 x 70,0 x 3,0 cm.
Doação de Francisco Matarazzo Sobrinho

a possibilidade de outras materialidades a sua arte. Os jovens artistas impressionados com a violência da guerra reagiram contra tudo o que era decorativo e convencional, e, numa atitude de negação, argumentavam em artigos revolucionários nas revistas de arte, contra a brutalidade e os absurdos que viviam. Anarquistas e ecléticos os dadaístas buscavam subverter a convenção tendo a seu favor as atividades das galerias manifestando liberdade de expressão principalmente através de uma arte que escandalizava pelo lugar comum e pelos objetos baratos.

Hans como era conhecido, ansioso por evitar o serviço militar na França, logo se associou a Sophie Taeuber em Zurique, em 1915, ela usava lã, papel, vidro, pedra, argila, madeira e tecido, como meio de expressão, Arp inicia pesquisa de novos procedimentos de composição para suas telas.⁷ O uso da pintura a óleo revelava ainda um mundo restrito e pretensioso para ele. Sua vontade era de não mais aderir a pintura convencional, espírito semelhante ao dos membros do grupo.

A partir da utilização de 'medidas', inicialmente geométricas, que representavam o processo de sistematização do universo, o trabalho de Hans se expande, de 1915 a 1918, à um procedimento meticuloso de construção da superfície pictórica, superpondo nos elementos interiores que compunham a pintura, estruturas planas, partes independentes em interação com o todo, o trabalho de rigor é para Hans, exercício espiritual.⁸

⁷ TAEUBER, S. Catalogo de exposição, Paris, Musée d'art moderne de La ville de Paris, 1990, p. 35-36.

⁸ HANCOCK, J. *L'art abstrait en harmonie avec la nature* in: Arp 1886-1966, Paris,

A utilização de princípios tradicionais de organização da composição, baseado no desenho, é substituída progressivamente pela ocupação da superfície plana. A recusa em utilizar categorias estilísticas estabelecidas, levou Arp à experimentar novos procedimentos como a superposição concreta de planos no mesmo espaço pictórico. Arp como os outros membros aderentes ao movimento Dadá ampliaram as investigações relativas às regras operacionais do fazer pintura.

Envolvido na questão de romper com o caráter de representação da arte, Arp se opõe a imitar seus contemporâneos elaborando pinturas cópias da realidade, ainda que de maneira deformada ou distorcida. Ele se posiciona de maneira reflexiva e meditativa sobre a *temática das metamorfoses*,⁹ frente às formas elementares terrestres, representadas na natureza, formas que se assemelhavam a fragmentos e arquétipos do todo universal.

O Dadá significou para Arp, algo muito particular, se tornava a possibilidade de representação de uma arte sem sentido, que desejava destruir os enganos lógicos da razão humana, os fetiches de uma arte sacralizada, atribuída aparentemente às virtudes da alma, e, recuperar a ordem natural desencantada e banal da vida quotidiana.

A linguagem pictórica para Arp, desde o seu esteticismo gasto e, com o descrédito da idéia de obra de arte, implantada por Marcel Duchamp, sem medidas

Fondation Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, ed. Gallimard, 1986, p. 62.

⁹ HANCOCK, J. *Arp et le sens philosophique de son langage des formes: vers une interpretation* in: Arp 1886-1966, Paris, Fondation Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, ed. Gallimard, 1986, p. 62.

ou propósitos, se tornava um modo de vida, um estado de espírito, frente aos horrores sórdidos da guerra e ao descontentamento com um mundo em destruição.

O artista procurava uma linguagem que pudesse salvar a espécie humana da loucura dos tempos de guerra. Arp considerava a expressão artística algo entre o 'céu e o inferno',¹⁰ encontrando nas formas do mundo físico, uma possibilidade para sua reflexão. Não de uma 'realidade de representação': objetiva ou subjetiva, mas, o lugar circunstancial, onde as leis da natureza e da criação suprema se manifestavam, pretendendo, menciona o artista tornar a existência mais facilmente suportável. Arp declamava suas poesias sem sentido, enquanto Sophie Taeuber dançava alegremente. Para Hans a arte deveria compartilhar o sentido infinito e eterno da natureza, expressando através de meios definidos, o absoluto e o universal.¹¹

É por meio da alusão ao crescimento orgânico e reprodutivo das células que Arp, elabora seus relevos nos anos 30, através de uma interessante investigação sobre 'os ciclos de transformação', a exemplo a obra do Mac Usp. As 'formas terrestres', elaboradas a partir de relevos superpostos, com duas a quatro placas de madeira, que se expandem para uma montagem, chamavam atenção para a construção da superfície, não mais composição, aludindo à reivindicação do artista de interagir pintura com outros

¹⁰ MICHAUD, E. Hans Jans Arp <<entre le ciel et l'enfer>> le langage de l'art est une éthique, Paris, Fondation Jean Arp, les éditions Gallimard, 1986, p. 12.

¹¹ HANCOCK, J. & Lehni, N. *Les années d'avant-guerre*, Paris, Fondation Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, Ed. Gallimard, 1986, p. 36.

meios, vocabulário que se fundamentou no biomorfismo, próximo a uma linguagem-objeto.¹²

O espírito Dadá explodiu em Hanover em 1923, sob a liderança de Kurt Schwitters teve o apoio de Jean Arp. As pinturas colagens de Schwitters, com aversão as formulas e estruturas consagradas, indiciosas de modelos e chavões herdados, ao gosto do colecionador, direcionada ainda a uma vaidade humana; se tornava um protesto contra a regra convencional de esquemas visuais pré-estabelecidos da pintura, reunindo elementos retirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, referência assimilada do merzbau (literalmente, alguma coisa rejeitada, como lixo), num arranjo que até então não integrava o mundo da arte.

As telas em relevos de Jean Arp apresentavam os processos de condensação e coagulação, seu estado, de constante transformação, concebendo o crescimento como um processo que compreende o nascimento, o desenvolvimento e a maturação, assim como a separação e a decomposição, ilustrando uma forma de compreensão do principio da metamorfose, intitulado-a de ‘constelações’.¹³

“As formas por mim criadas, que nomeei de formas cósmicas, são formas vastas que devem englobar uma multidão de formas as quais eu as transformei em constelações, de acordo com as leis do acaso do universo” (Arp).¹⁴

¹² ARP, J. *Art Concret*, Espace de l’Art Concret & Reunion des Musées Nationaux, Paris, 2000, p. 102.

¹³ WATTS, H. Hans Arp et le principe des <<constellations>>, Paris, Fondation Jean Arp et Sophie Tauber-Arp, Ed. Gallimard, 1986, p. 112.

¹⁴ ARP, H. *Dada est Le fond de tout art in*: Baudart, A. & D’Allonnes, M. R. *L’art 2*. Philosophie et esthétique, Paris, Belin, 1984.

A Constelação Contemporânea

A idéia de *constelação* como um método de entendimento e interlocução para a arte na contemporaneidade, método observado por Adorno,¹⁵ apresenta-se como forma de “se recompor o todo a partir de uma sequência de complexos parciais, todos tendo, por assim dizer, o mesmo peso ordenador proporcionalmente, de uma maneira concêntrica. Cada constelação procura abordar momentos importantes da história da arte e resume as experiências do espírito da sua época. Elas permitem o confronto da tradição com o novo, fazem não apenas uma reflexão”,¹⁶ mas trazem o *modus operandi* da tradição, um pensamento que responda às indagações postas pela arte em um dado tempo da história.

O deslocamento na atualidade, das referências de seu contexto originário, para novos repertórios, não considera a sucessão de elementos, mas retrata uma *constelação* de fatores que configura as condições da aparição do conceito ‘isto é arte ?’. Falar de uma referência diferente é falar dos contextos externos pelos quais um sinal/signo está ligado

¹⁵ Adorno numa série de conferências radiofônicas, pronunciadas em 1962, explicou que a expressão indústria cultural visa substituir a idéia de cultura de massa, pois induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão de “cultura de massa” querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Para Adorno, que diverge frontalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não apenas adapta seus produtos ao consumo, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema.

¹⁶ NOVAES, A. *Constelações* in: Arte Pensamento, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 10.

ao seu referente. O deslocamento do 'diverso', traz os entrecruzamentos, as divergências, circunscrevendo *a arte* a partir de uma montagem mais do que a partir de uma interpretação.

A descrição física da materialidade do que vemos como método, é ponto de partida, da identificação do limiar do contexto arte, como sugere Allan Kaprow, um dos iniciantes dos *environments*, que nos anos 60, ambicionava investir na ativação do participante o sentido daquilo que ele era submetido *in situ*. A cenografia, ambiente formal para Kaprow direcionava as questões conceituais, dava lugar a prática do valor artístico postulando como estratégia o espaço, redimensionando o caráter expositivo da obra e o prolongamento da percepção na situação capaz de envolver sensivelmente o antigo contemplador.

Alteradas as condições de produção da arte, a identificação da prática artística está nos artifícios e atributos visuais alocados nos arranjos e linguagens que descrevem a situação artística. A investigação da especificidade da situação do dispositivo artístico, nos documentos e arquivos do artista, apresenta o repertório e o modelo da experimentação criativa. O espaço autônomo de atuação apresenta as matrizes que o constituem e são por ele constituídas. A linguagem não linear nem normativa encampa 'antecedentes' como método de estudo.

O Paradoxo do Santo de 1994 de Regina Silveira, instalação do acervo do Mac, a partir da apropriação de conceitos tradicionais, como a perspectiva e os tratados da luz, instaura no espaço de 40 metros quadrados, a

sombra de uma estatua eqüestre de Duque de Caxias, patrono do exército brasileiro. A ‘sombra do Santo’ faz alusão a possibilidade de revisão do militarismo no Brasil. As intervenções de Regina Silveira simulam algo como estratégia artística, através de uma imagem crítica ou mesmo irônica.

As obras interativas ampliaram o sentido da participação do espectador, propondo uma dimensão expandida, a obra, ao contextualizar uma narrativa simulada, fruto da hibridização de técnicas entre objetos reais e produção virtual, signos do mundo experienciado do artista, não é mais um objeto em imagem, mas se transforma em uma (re) criação do receptor, que, ao reconhecer o que vê, resultado de sua interação com a proposta-arte e de sua disposição-presença, com uma certa estória, constrói com retardo, apartir da encenação e da dissonância do roteiro perverso, uma *impressão de realidade* em seu efeito transgressor. Se encenação ou simulacro, é importante avaliar o *ato de transfiguração*, a dissonância que ocorre em relação à alguma coisa, no sensível vinculado às operações simbólicas, que cercam e engajam a produção artística.

Assim, o desvio e a derivação, marcam o recurso lógico do entendimento da produção artística através da *eficácia visual*. A complexidade das ‘interpretações’ do objeto contemporâneo traz sua importância relativa e fundamenta a *revisão de conceitos* para se entender as dobras exteriores das linhagens, lógicas e operações da arte do presente.

O critério por meio do qual determinamos o significado ‘isto é arte?’ na contemporaneidade, não é assim, *a priori*, decorrente de cada obra, *per se*, menciona Fabbrini,¹⁷ mas pressupõe como referência uma proposição anterior colhida na história da arte. É um discurso enunciativo que remete a um objeto concreto, mas, que opera também como um instrumental para analisar as condições dessa enunciação no presente.

A apropriação de uma convenção¹⁸ é uma operação muito precisa que o artista faz de escolha para dar um significado a poética de seu processo criativo, e de seu processo imaginário. Localizamos hoje a composição de uma série combinatória de formas artísticas que recorrem a ‘apropriação’ como estratégia para a efetuação do pensar arte na cultura contemporânea. A apropriação remete a arte a uma produção onde o vocabulário da linguagem visual é usado de maneira derivada, em técnicas mistas, intermeios, multimeios ou mídias experimentais.

As proposições artísticas evocam hoje, a definição de símbolos que elas contém ao se apresentarem no contexto de arte. Associam-se por analogia a lei que as torna legítima, ou ao princípio constituinte do pensamento criativo, visto o percurso desconhecido das experimentações. O significado só surge através do contexto pelo qual a obra-signo responde ao tomar o lugar de, trazer à tona, se tornar um paralelo, um campo de ligação com o conceito arte.

¹⁷ FABBRINI, R. *A apropriação da tradição moderna* in: O Pós-Modernismo, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 133.

¹⁸ CRIMP, D. *Appopriating Appropriation*, in: Documents of Contemporary Art, Cambridge, Whitechapel gallery and Mit Press 2009, p. 189.

*A implosão de sentidos através da mídia*¹⁹ teria favorecido a introdução de um universo especulativo a arte, cada vez mais informação, e menos contextualização onde a expansão de falas seria fruto da necessidade contemporânea de entendimento. A crítica como um modelo operacional da *obra* traz o informe de seus repertórios, suas particularidades, introduzindo seu espaço restrito e diferencial, identifica o território alocado, configura o seu pertencimento, aspecto importante no mundo de tradições distintas.

Os diversos graus de relação entre crítica e teoria, se mesclam e trazem elementos das estratégias de introdução do conceito arte. A ampliação de fronteiras com a introdução de outras disciplinas à história da arte confere a crítica e a teoria, o papel de pacto com a narração diversa, estabelece as regras da partilha do sensível e o campo de aproximação da dimensão desconhecida. A estratégia contemporânea postula para a arte um lugar suscetível de ser circunscrito, algo próprio e a base de onde se podem gerir as 'relações'. As estratégias modificam o lugar certo para estar encarando o desafio das novas ordens, pressionando o status quo estabelecido e situando a arte em lugares impróprios. Apreender a operação estratégica escolhida pela narrativa artística contemporânea é, sugere De Duve, esclarecer a noção 'atitude-prática-desconstrução'²⁰ adotada pelo artista, em sua linguagem aberta e descontínua.

¹⁹ BAUDRILLARD, J. *Implosão do sentido nos média* in: Simulacros e Simulação, p. 103-112, 2007.

²⁰ DE DUVE, T. *Quando a forma se transformou em atitude – e além*, Rio de Janeiro, UFRJ, Arte & Ensaios n.12, p. 101.

No ensaio *a obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1936), o filósofo Walter Benjamim já afirmava que, com as novas possibilidades de reprodução técnica, desenvolvidas entre os séculos XIX e XX, a obra de arte perderia a sua “autenticidade” e “autoridade”, qualidades que perdem o sentido diante das novas técnicas de produção e reprodução de obras, representadas principalmente nas formas da fotografia e do vídeo.

A demanda é de falas explicativas que forneçam noções ou um filtro sobre as identidades que participam da prática artística, propiciando a dimensão do encontro com o outro. As concepções que incorporam outros modos de representação, como ‘as impressões e vestígios’ dos registros fotográficos defeituosos de Carlos Vergara, colocam em evidência a relação da arte com a dessemelhança, num mundo sem fronteiras, a poética da diversidade está em não estabelecer uma política de diferenças, como menciona Carlos Vergara.

Uma investigação mais ampla de outras especificidades da atividade humana que se conhece como arte contemporânea brasileira como o *design*, seus arranjos, estruturas, e conexões do processo do *tomar forma* de nossas produções artesanais, cujo relato, como o da literatura de Cordel, possui trajetória parcial, de pouca estruturação na história da arte, cujo reconhecimento ganha visibilidade como referência de nossa tradição, é pertinente.

As necessidades da história da arte no mundo contemporâneo, independente de ideais econômicos,

ênfatizam o caráter de se registrar a arte de diferentes culturas, a partir de contextos materiais específicos, origem e função, onde não há princípios de base determinados, nem diferenciação entre seus aspectos constituintes.

A constelação contemporânea, como na constelação de Jean Arp, reflete uma lente com características próprias sob considerações outras da fatura da arte. O repertório em montagem se configura a partir de uma estratégia de apropriação e deslocamento de conceitos tradicionais. O registro diferenciado de fragmento de histórias, pouco narradas, contextualizam diversas tradições artísticas, através de aproximações e divergências com outros campos de conhecimento. O mundo contemporâneo, sob a ordem de viver juntos, procura abrir-se a uma história outra da arte.

