

Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60

Angela Grando
UFES/CBHA

Resumo

Buscamos parcialmente explicar – reconsiderando a exaustão de paradigmas modernos e o ímpeto experimental do circuito da arte brasileira nos anos 1960 – um transitar etnográfico de uma produção em arte que, até então centrada no *chef-d'oeuvre*, muda seu rumo. Nessa renovação estava tanto o questionamento dos limites impostos pelos suportes e meios tradicionais como, também, estava uma investigação propondo a participação mais ativa do espectador e, sobretudo, uma aproximação entre arte e vida.

Palavras-chave

História da arte brasileira, circuito experimental, transitar etnográfico

Abstract

We have aimed to partially explain – considering the exhaustion of modern paradigms and the experimental eagerness on the circuit of Brazilian art during the 60s – an ethnographic transit of a given art production that had been focused on *chef-d'oeuvre* but, eventually, changed its direction. On such renewal, there was a questioning on the limits imposed by the supports and traditional means and also an investigation that proposed a more active participation of the spectator and, most of all, an approach between art and life.

Key words:

History of Brazilian art, experimental circuit, ethnographic transit.

Em 2001, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris apresentou, durante os meses de junho a outubro, a exposição *De l'adversité, nous vivons*. Foi em torno dessa citação de Hélio Oiticica, *Da adversidade vivemos*, que o curador Carlos Basualdo, evocando a herança de produções artísticas criadas no final dos anos 1960, reuniu uma quinzena de artistas representativos do dinamismo da cena contemporânea na América do Sul e no México. Quando da organização da exposição, um dos percursos propostos ao público, propunha um itinerário que começava com *Éden* (1969) uma instalação de Hélio Oiticica, sobre a qual foi colocado em relevância a dimensão lúdica e experimental de seus materiais rudimentares, “resultantes da cultura popular e do espaço de favelas”.¹

Buscou-se com isso caracterizar uma questão central da mostra, a saber: aquém das diversidades de origem dos artistas reunidos, das semelhanças e das diferenças nas expressões ligadas as experiências históricas próprias, emerge uma certa continuidade em torno de um mesmo questionamento sobre as relações entre a prática artística e seu campo social. Além disso, interessou-se analisar um duplo eixo das coisas: a materialidade da obra de arte e sua inserção no contexto internacional. Nesse sentido, a reavaliação do campo das artes na América Latina parece situar a produção visual brasileira das últimas quatro décadas numa posição de destaque. Os países hegemônicos, alguns teóricos e algumas instituições, públicas e privadas, tem reportado à singular sintonia dessa produção brasileira, um índice de valor pela extrema contemporaneidade que essas poéticas anunciam no circuito da arte. No caso específico dessa mostra, foi privilegiado o trabalho de Cildo Meireles, Artur Barrio e Hélio Oiticica, artistas participantes de uma constelação que, embora muito variada visual e formalmente, criaram uma cadeia de nexos especificamente brasileiros sob o impacto das primeiras medidas repressivas do governo militar da década de 1960.

Entretanto, como se construíram essas relações que impulsionaram os artistas privilegiarem um *locus* onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos? No que se refere ao teor desta comunicação, partimos da análise que busca parcialmente explicar, reconsiderando a exaustão de paradigmas modernos, o ímpeto experimental do circuito da arte brasileira lá pela passagem da década de 1960 para a de 70: de um lado, boa parte de uma

1 Exposição *De l'adversité nous vivons*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

produção em arte até então centrada na pintura muda seu rumo e, nessa renovação estava o questionamento dos limites impostos pelos suportes e meios tradicionais. Daí é balizar considerar, no elenco de questões que orientou as experiências dos artistas concretos e neoconcretos, o papel desempenhado pelo deslocamento dos eixos poéticos de alguns desses arraigados modernistas que, numa outra dinâmica de princípios, distanciam-se de uma investigação mais formal e espacial e tecem uma investigação propondo uma participação mais ativa do espectador. De outro, o embate da arte experimental que incluía um transitar etnográfico e, conseqüentemente, uma aproximação entre arte e vida. É certo, incluía, também, o caráter político e crítico que emerge na arte nos meados dos anos de 1960 e que rendeu muitos frutos nos anos 70.

Sem a pretensão de fazer uma genealogia dos rumos da arte brasileira da década de 1960 (seriam inúmeros os exemplos a lembrar), podemos afirmar que alguns trabalhos dos artistas neoconcretos foram balizares para o deslocamento do lugar especializado (de linguagem e grupo) no qual se situava o modernismo brasileiro para a instabilidade transitiva dos eixos poéticos da arte contemporânea que emerge no país. Há uma originalidade nos trabalhos *Penetráveis* (1960, PN1) e *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, *Bichos* (1960) e *Obra Mole* (1960), de Lygia Clark, *Ovo* (1968) e *Divisor* (1969) de Lygia Pape, para citar alguns, sobretudo no sentido de introduzir a participação do espectador, de provocar sua passagem de uma postura contemplativa para uma postura ativa, ou seja: saí-se do campo da contemplação para o campo da participação mais efetiva. Acrescenta-se, ainda, que o deslocamento do lugar especializado em que se situava a arte da fase avançada dos modernistas, produzindo em grupo de afinidade poética, para um processo de individualização da obra, provoca o artista desenvolver, não somente uma poética particular, mas trabalhar, às vezes, uma diversificação de meios e de experiências muito diferentes.

Sem dúvida, a efervescência política e cultural desse período, se realiza com a diversidade da geração de artistas mais jovens que se movem, ao lado de antecessores, num importante campo de atualização e maior visibilidade da arte brasileira. Se desde os anos 1950 a Bienal de São Paulo torna-se um pólo de interação e de exposição da arte brasileira, foi a partir do início da década de 1960 que a emergência da Nova Figuração brasileira (1965) exibiria trabalhos voltados para uma liberdade de materiais não convencionais e meios expressivos cuja densidade e diversidade formariam um solo artístico

ainda sem paralelo no país. Certamente, mais do que a repentina ampliação do número de artistas, esse período significou uma efetiva mudança de qualidade da arte produzida no país. A mostra Opinião 65, realizada no MAM-Rio, alcança essencial repercussão e faz avançar as conexões internacionais e a discussão em torno da produção dos artistas brasileiros, a mostra Opinião 66 traz a novidade de ser organizada pelos próprios artistas e, em 1967, a organização da exposição Nova Objetividade, não somente fica a cargo dos artistas, mas também inaugura uma dinâmica de intervenção teórica com o texto de apresentação escrito por Hélio Oiticica. Essa listagem poderia ser acrescida pela atividade de artistas que, em São Paulo, tanto viabilizam espaço para divulgar e comercializar suas obras (os ligados ao grupo Ruptura, em 1963), como estabelecem uma via direta com o público, seja pela criação de espaços de exposições que deveriam funcionar como alternativos às galerias e museus ou seja pela organização de publicações.

Olhando retrospectivamente, a postura crítica desses artistas enfocando as relações entre o ser e o ambiente circundante, tanto os liberou de paradigmas (de linguagem) que moviam os artistas modernistas, como os inseriu no circuito da arte contemporânea. E o que dizer quanto ao modo como esse debate em sintonia com o que vinha acontecendo no plano internacional, se abriu? Em relação à amplitude de posições estéticas relacionadas com questões dadas pelo debate internacional, assinale-se o papel da Bienal de São Paulo que naquela década de 1960 tanto trouxe em suas edições obras de artistas decisivos para o cotejamento da arte norte-americana como² provocou condições para uma reflexão mais intensa das artes. Além disso, e mesmo que a discussão de artistas brasileiros com a *pop art* já tivesse começado antes da IX Bienal, de 1967, essa edição contribuiu para criar condição mais adequada para a discussão desse processo artístico que foi referencial para importantes vertentes brasileiras.

Sabemos que a década de 1960 foi marcada por intensas transformações e por uma extraordinária conjunção de engajamentos, acontecimentos e influências que abriram novas possibilidades de criação. Seria provavelmente artificial indicar uma origem supostamente comum à irradiação da tendência experimental da arte no período, mas pode-se identificar que aqueles artistas se direcionam pela vontade de superar a feitura e a contemplação do objeto, até então proposto como eixo essencial à atividade artística. Sem ne-

2 Entre outros, Barnett Newmann, Donald Judd, Frank Stella.

cessariamente abrir mão do questionamento da emoção e do prazer, contidos em qualquer modalidade de trabalho que ultrapasse a esfera mecânica, o eixo comum que os distinguiria seria o modo como eles vão substituir o *chef-d'oeuvre* por ações susceptíveis de explorar novos estados de consciência, e, ao mesmo tempo expandir uma construção poética com o mundo. A obra se distancia do seu enquadramento, como objeto artístico de contemplação e consagração, orientado pela galeria modernista, para uma ampliação de seu campo de atuação, ou seja, articula novos lugares para se inserir e redefine esses lugares pelo processo de sua presença. Essa mudança balizar no campo da arte é analisada por Rosalind Krauss que chama de *condição post-medium* o denominador comum dessa perda de monopólio da “Grande Arte”. Aqui vale uma ressalva, pois o termo utilizado por Krauss não faz apelo e não se acorda ao chamado “fim da arte” e sim coloca em jogo o termino das artes individuais puramente formais, ou seja, da obra como “*medium/specific*”.

Certamente, a desconstrução do paradigma moderno da autonomia da obra (a obra se destaca como uma coisa em si mesma) é o resultado das diversas crises que, desde Baudelaire, a história da arte veio conhecendo. A visão crítica baudelairiana, por citar uma, de “insistir na ausência de pertinência do passado pela percepção do presente”, tornou-se uma das promotoras do “apelo ao novo”, como valor de legitimação da modernidade. E, do ponto de vista histórico, a arte moderna assiste a suas primeiras grandes realizações numa sucessão contraditória de recusa e de afirmação de valores, isto é, de crises: iniciada pela crise da representação que culmina na revolução cubista e se estende, por passagens diferenciadas, até o expressionismo abstrato norte-americano nos anos 50 e até à exaustão do repertório estrito do Abstracionismo. Mas, ao qualificar essa narrativa moderna corremos o risco de deixar de articular os paradoxos, as diversificações e ambivalências que obcecaram toda a arte moderna. O que pensar da obra de Marcel Duchamp (1887-1968)? E, também, logo com o dadaísmo, não é a própria instituição “arte” que é colocada em questão? Parafraseando aqui Paulo Sergio Duarte, “sim”. O crítico definiu o projeto de Duchamp como um meio de desconstruir um sistema de institucionalização que se “havia institucionalizado o bastante para ocupar o lugar de uma nova espécie de religião no mundo laicizado pelas conquistas burguesas”. Portanto, escreve:

Desconstruir esse sistema, apontar seu calcanhar-de-aquiles e, simultaneamente, seu núcleo criativo foi o projeto de Marcel Duchamp; tentar negá-lo – por meio de ma-

nobras radicais de produção de antiarte – era a utopia dadaísta. São essas questões – desconstrução e negação da arte – e suas convenções que reaparecem em outro contexto cultural, nos anos 50, e generalizam-se em trabalhos de numerosos artistas a partir dos anos 60 e 70.³

De fato, falamos dos anos 60 sob o signo da quebra de paradigmas. Reconhecemos uma determinante virada na substituição de valores antes aceitos (noção hegemônica da arte objetual, autenticidade, unicidade, originalidade, etc) pelos processos experimentais nas práticas artísticas. É certo que o transbordamento da formulação construtivista neoconcreta se deu com a exaustão da obra enquadrada no círculo fechado da estética tradicional. Como uma decorrência dessa espécie de saturação cultural é provocado a quebra das categorias convencionais, questão que é registrada, por exemplo, na *Teoria do não-objeto*, 1960, de Ferreira Gular. Paralelamente, a relação antes linear entre artista e obra é deslocada para uma relação expandida de inumeráveis referências (exterioridade). É nesse embate entre os referenciais modernos de autonomia da obra e a ruptura desses referenciais, que se processa a emergência do experimentalismo na arte brasileira.

E, nesse momento a falência de parâmetros normativos da história da arte e da sua suposta universalidade sustentada pelo modernismo se dá associada a sua convergência com outros setores de competência e às profundas reavaliações dos princípios normativos da própria história da arte. Não é por acaso que Rosalind Krauss, crítica que teve uma formação na crítica de arte moderna, se contrapõe à visão sistêmica de Clement Greenberg. *Grosso modo*, Krauss analisa a adoção por Greenberg de um modelo teórico que, privilegiando uma teoria dada *a priori*, inevitavelmente, abriu mão da mobilidade de conexões históricas e do fluxo constante que a arte mantém com a sociedade. Conseqüentemente, o modelo teórico ou a metodológica greenberguiana da significativa autodefinição do *médium*, não poderia mais servir de solo a partir do qual se desenvolveria a reflexão historiográfica sobre a arte contemporânea.

Aqui, caberia ressaltar que nesse momento em que a produção de artistas brasileiros ganha em diversificação e em densidade, os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gular demonstram uma articula-

3 Paulo Sergio Duarte. “Da Modernidade à Contemporaneidade: dois pioneiros na passagem”, in *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005, p.142.

ção de natureza teórica com a obra que marca indícios de profundas transformações no campo da atuação crítica no país. Mário Pedrosa chamou de “experimentalidade livre” o eixo comum da condensação de ações que, no Brasil, conduzia explorações inéditas da reavaliação da presença do objeto na arte e no campo daqueles processos que viriam mais tarde, a ser chamados de *body art* e “instalação”. A propósito, se os embates entre os artistas e a crítica de arte perpassam a história da arte dos últimos séculos, a inscrição do artista brasileiro na esfera da crítica aguardaria os anos 60 para ocupar o circuito dos debates sobre a arte. É essa abertura do campo de atuação do artista como agente da fermentação teórica estaria ligada a uma essência de perfil epistemológico, isto é, à autoridade de criar conceitos, discursos, ou até, de “desautoriza-los”.

Sabemos que Hélio Oiticica tornou-se um dos artistas mais comentados pela historiografia brasileira e que recebeu o aparato discursivo da crítica internacional. Uma ruptura lógica aceita e por todos compartilhada é a determinante virada que se opera no que Oiticica idealizou e chamou de uma “nova objetividade” brasileira. A origem do termo privilegia como ponto difusor da discussão teórica a criação de novas ordens estruturais, “não de ‘pintura’ ou de ‘escultura’, mas ordens ambientais. Mário Pedrosa, no calor da hora, analisou o ideário fundamental dessa “Arte Ambiental” de HO e traçou, então, elementos significativos para explicar o procedimento que a condensação de ações daquela experimentalidade anunciava. Aqui, importa salientar sobretudo o eixo que incluía na poética de Oiticica a questão da experimentação como uma tônica comum com a própria idéia de exterioridade – que se realiza com a participação do ‘ator/espectador’ – uma “dialética do encontro social”, escreveu Mário Pedrosa. Nesse campo expandido, derivado do programa construtivo neoconcreto, o espectador é solicitado a participar e tornar-se participante, isto é, participa do processo como agente da experiência, torna-se parte da obra.

Entretanto, se Hélio Oiticica tornou-se (principalmente pela crítica de Guy Brett) o artista que lança internacionalmente a questão do espectador-participador, não seria possível pensar sua obra, no circuito da arte naquele momento, sem uma visão contextualista que interrogasse a própria noção de obra de arte. Haveria entraves fundamentais como a resistência à ruptura da questão centrada no paradigma moderno da autonomia da obra, além da visão de uma crítica formalística já sedimentada e atuante no circuito institucional no país. Nesse sentido, a contribuição de Mário Pedrosa e os escritos

de Oiticica abrem uma frente inédita para a discussão e troca de informações, em detrimento das barreiras resultantes à vivência desestabilizadora que irrompia com a arte experimental.

É certo que, esse modo de relação com a arte impulsiona o artista à transgressão de fronteiras, coloca a questão do espectador-participador, aciona a idéia de circulação (exterioridade) e coloca em conjugação arte e vida. Hal Foster, em seu ensaio *O artista como etnógrafo*, retoma o importante texto de Walter Benjamin *O autor como produtor* e problematiza um transitar etnográfico na arte contemporânea. Ou seja, infere sobre uma epistemologia na arte como rede informacional e defende o caráter consciente até premeditado pelos próprios artistas de uma “reflexividade discursiva”, “parodiando por vezes para melhor desestabilizar o que é suposto estar mais definido e alicerçado”. Donde, o tirar significado da relação com o mundo, o “entrar dentro” (por exemplo, instalações, ambientes, situacionistas, etc). Daí, o autor inferir sobre o perigo da proposição feita no campo do “outro” onde a “auto-diferenciação pode se tornar auto-absorção, na qual um projeto de uma ‘auto-modelação etnográfica’ ao invés de clarificar as diferenças poderia absorvê-las. Isso induz que a circulação de informações daquele que articula o projeto e/ou a investigação do campo do “outro” deve orquestrar a estratégia da “saída”, que traz implícita os diversos níveis de significação implicados no aspecto instável e relativo de toda e qualquer conjugação arte e vida. Sob esse ângulo, no difícil período político brasileiro do recrudescimento da ditadura militar, nos anos de 1970, diferentes artistas que abordavam meios experimentais e que são referenciais para a arte contemporânea brasileira, fizeram-se presentes com trabalhos inseridos num transitar etnográfico.

Aqui, cabe dizer sobre o artista brasileiro convidado da mostra *Da adversidade vivemos*, Cildo Meireles. Já foi dito que seu trabalho, em 1970, opera numa estratégia de guerrilha.⁴ De fato, sua série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, traz a idéia de circuito experimental e integra a vertente que quebra fronteiras entre arte, política, teoria, crítica, autor, espectador, privado e público. É fato que, Cildo Meireles constrói um conceito de “circuito”, onde a noção de mecanismos de circulação leva seu trabalho a operar num circuito de rede como tema. É nesse eixo que as frases “Yankees, go home” ou “Quem matou Herzog?” inscritas e carimbadas em suportes que deviam cir-

4 Ver: Paulo Herkenhoff . “Um gueto labiríntico...”, in: *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999, p.48.

cular, enfatizavam e explicitavam “a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente)” e, além disso, que atentasse – é o artista quem fala – para “a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira”. A partir das frases inseridas em garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro, que deviam circular rapidamente de mão em mão, o trabalho era deflagrado e tornava-se “passível de receber inserções em sua circulação”. Tal como foi articulado, as “*Inserções...* só existiriam” na medida em que outras pessoas interagissem com aqueles mecanismos criados para serem colocados em ação. Na fala de Cildo Meireles, o conceito de circuito trazia a presunção de “fazer o caminho inverso ao dos *readymades*. Atuar no universo industrial”. Ele diz:

Lembre-se de que o trabalho não é o que vemos numa exposição em um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de Coca-Cola. Estes objetos são apenas relíquias. O trabalho mesmo não tem materialidade. E é efêmero. Só existe quando alguém está interagindo com ele.

Ou seja, *Inserções...* propõe uma expansão da obra para além do espaço físico ou teórico da arte. Indica a existência de circuitos na sociedade capitalista, nos quais pode intervir e pode acionar ideologias contrárias à veiculada pelo objeto-suporte. O circuito e a circulação implicam interação, tempo, deslocamento; o espaço em que acontece é, portanto, imaterial. Essa vertente de experiências aliava-se à abrangência da situação política vivida pela sociedade brasileira naquele momento. Nas experiências de Cildo Meireles não estava mais o trabalho “com metáforas de situações, mas com a situação mesmo, real”. Nessa dialética proposta, funde-se estética e ética e, sem dúvida, igualmente, uma nova reflexão teórica que se faz relevante para muitas das questões atuais da arte. Além disso, a amplitude semântica e os múltiplos sentidos que *Inserções...* anunciava, pela extrema contemporaneidade, permanecem hoje como idéia e memória.