

A partir da margem

From the margin

Resumo

A autora discute o legado da arte brasileira contemporânea enquanto produção que se faz a partir da margem e advoga uma pluralidade de tendências dentro do que se compreende como arte brasileira, em contraposição à busca de uma identidade capaz de reunir e agrupar nossa produção com base em certos aspectos comuns. Utilizando A outra margem do Ocidente como metáfora da densidade da arte atual, Glória Ferreira indica que esta se perfaz no diálogo com a tradição cultural brasileira, particularmente sua tradição moderna e contemporânea e com as transformações de linguagem da arte internacional. Ou seja, enquanto parte da arte, e não um capítulo à parte. Texto datilografado. Sem referência. c. 1999. Inédito.

Palavras-chave

Identidade. Arte brasileira contemporânea. Diversidade. Margem.

Abstract

In the article, the author discusses the legacy of contemporary Brazilian art as a production that works from the margin and advocates plurality of trends within what is understood as Brazilian art, as opposed to seeking an identity capable of bringing together and grouping our production based on certain common aspects. Using The other margin of the West as a metaphor for the density of current art, the author indicates that this is completed in the dialogue with the Brazilian cultural tradition, particularly its modern and contemporary tradition and with the language transformations of international art. In other words, as part of Art, and not a separate chapter. Typescript. No reference. c. 1999. Unpublished.

Keywords

Identity. Contemporary Brazilian art. Diversity. Margin.

A outra margem do Ocidente,¹ recente exposição organizada por Fernando Cocchiarella, reuniu arte indígena brasileira e trabalhos contemporâneos: relações cromáticas entre as pinturas de Beatriz Milhazes e cocares e pintura gráfica dos kadiwéus; afinidade formal entre *meta-esquemas* de Hélio Oiticica e *Tecelares* de Lygia Pape e pintura corporal; última sala de caráter mais temática, com o *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de Anna Bella Geiger, as nota de *Zero Cruzeiro* de Cildo Meirelles entre outros trabalhos. A arte indígena, tratada como expressão estética e não temática que garantiria, desde o romantismo acadêmico, uma arte tipicamente brasileira, ou referência à deglutição antropofágica, aponta para atual possibilidade da arte, no Brasil, se constituir por meio de diálogos tanto com a arte internacional quanto com a produção artística que se consolidou a partir dos anos 1950 – justamente quando deixa de lado a busca de uma identidade brasileira.

Mário Pedrosa, cuja tentativa de organizar uma grande mostra no MAM-RJ apresentando o índio como ser criador,² frustrou-se devido ao incêndio, bem como seu projeto de um Museu das Origens³ (ao qual Brasil 500 anos presta homenagem) para a reconstrução do museu não foi adiante, em Manifesto para Tupiniquins e Nambás, de 1975, expressa a esperança, diante da crise da arte, de uma atenção do mundo à arte dos “deserdados” do Terceiro Mundo, podendo esta vir a se revelar como alternativa. A exposição *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) bem poderia ser pensada como uma tentativa nesse sentido, porém, essa “primeira mostra global da arte contemporânea”, de certa maneira, não escapou do modelo de polarização entre um Ocidente pós-moderno e um Terceiro Mundo primitivo. Sem buscar propriamente uma

¹ Exposição realizada no palácio Gustavo Capanema, nas galerias da Funarte, Rio de Janeiro, 1999 (N.O.).

² A autora se refere à exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, desenhada por Mário Pedrosa para acontecer no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas cancelada em virtude do incêndio que atingiu o museu em 1978 (N.O.).

³ O Projeto para o museu das origens foi desenhado por Mário Pedrosa como proposta para a reconstrução do MAM após o incêndio que o atingiu em 1978. Na proposta Pedrosa propôs a reunião no MAM de cinco museus, alguns existentes, que seriam conectados por uma área comum de atividades culturais e pedagógicas e teriam projetos de gestão bastante avançados para a época, sendo: museu de arte moderna, museu de arte virgem (imagens do inconsciente), do índio, do negro e das artes populares (N.O.).

‘alternativa’ fora do Ocidente, mas outras possibilidades de criação artística contemporânea, e não adaptações de linguagens universais, que servissem para interrogar as práticas simbólicas e reanimar o diálogo interno à arte ocidental. O Brasil foi então considerado caso à parte.⁴ Nesse mesmo ano, Catherine David, ao apresentar as obras de Cildo Meireles e Tunga em uma exposição na Bélgica, assinalava que enquanto os centros tradicionais pareciam perder força, o dinamismo do pensamento e da criação de culturas periféricas enfrentando condições adversas não passava de um paradoxo aparente; “uma arte ambiciosa em suas formas e projetos cujas culturas dominantes não mais tenham, talvez, a energia e os meios”.⁵

Magiciens de la Terre parece anunciar o que de particularmente novo se apresenta na arte contemporânea brasileira atual: sua internacionalização. Não apenas pelas inúmeras mostras de artistas em museus e galerias importantes, como a de Cildo e Tunga, mas o fato de se fazer presente em exposições abordando temas, períodos, meios da Arte como um todo, por exemplo, Informe, mode d’emploi, em Paris, e Out of actions, em Los Angeles. É verdade que isto se dá ainda timidamente, não deixando de ser sintomático uma publicação de referência como *Theories and documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artist’s Writings*⁶ citar, entre artistas brasileiros, apenas a “argentina Lydia Clark”.

“Até prosa, Mondrian...”

Apesar da precariedade do meio de arte brasileiro, o momento inaugural da arte contemporânea no seu enfrentamento e reavaliação da arte moderna encontra no Brasil um dos seus polos radicais com o neoconcretismo. O fato de esse momento não representar apenas uma atualização moderna tardia é, que, a meu ver, marca os substratos que propiciam hoje o diálogo com a produção contemporânea internacional. Se a célebre formulação de Ronaldo Brito define o

⁴ Interview de Jean-Hubert Martin par Catherine Francblin, *Art Press*, n. 136, maio 1989, p.3. Cildo Meireles e Mestre Didi foram os brasileiros presentes no conjunto de 101 participantes.

⁵ Catherine David, “Da adversidade vivemos”, cat. Tunga “lezarts” Cildo Meireles “trough”, Kortrijk, Kunststichting – Kanaal – Art Foundation, 1989).

⁶ Kristine Stiles e Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artist’s Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

neoconcretismo como “Vértice e ruptura da tradição construtivista brasileira”,⁷ a prática eminentemente experimental que então se desenvolve cria as condições de um terreno extremamente fértil de constituição de um pensamento plástico contemporâneo.

A crítica ao projeto moderno efetuada pela arte contemporânea é indissociável do questionamento das interpretações históricas do desenvolvimento artístico no século XX. Uma das contribuições importantes do debate travado pelas tendências construtivas no Brasil foi ter elaborado uma leitura da arte moderna, ainda que marcada pelo evolucionismo, não restrita à visão formalista e historicista. Abrindo-se para a relação arte e vida, expansão de seus limites, e questionamento do espaço virtual, repotencializam o trabalho experimental presente na tradição construtiva. Geram talvez uma das melhores interpretações das tradições geométricas e, nesse sentido, se aproximam das transformações de linguagens ocorridas ao longo da década de 1950. A conceituação do não-objeto é significativa nesse sentido: “Pode dizer-se que toda obra de arte *tende a ser* um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite com a intenção fundamental de seu aparecimento”.⁸

Foi possível reclamar-se como herdeiro de Mondrian, mas um Mondrian expressivo. À concepção de uma arquitetura como égide para onde deveriam confluir todas as artes, receptáculo “construído” a ser habitado pelo homem, efetua-se a passagem para o corpo concebido como lugar de experiência aberta, não normativa, explorando com radicalidade os limites entre ética e estética, arte e vida. Lygia Clark em “Carta a Mondrian, maio 1959” diz “Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por quê? Veja só se tenho razão ou não. Você já sabe do grupo neoconcreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (você era homem, Mondrian, lembra-se?). No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian...”.⁹

⁷ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, RJ, Funarte, 1985.

⁸ Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto”, *Jornal do Brasil*, 21 nov./20 dez. 1960.

⁹ Lygia Clark, “Carta a Mondrian”, maio de 1959, in: cat. *Lygia Clark*, RJ, Paço Imperial, 1997-1999.

Esse espaço de experimentação que coloca em pauta o conceito de arte e que se desdobra em um conjunto significativo de obras não se restringe, evidentemente, apenas ao grupo de artistas neoconcretos. É também resultado dos embates de outros artistas e em diversas áreas culturais, para criar uma arte experimental de vanguarda enfrentando as condições de uma sociedade em permanente crise. Afirmar o neoconcretismo como um patamar da modernidade no Brasil não supõe uma genealogia construtiva da qual a arte contemporânea seria caudatária. O seu legado se dá assim menos por uma linhagem construtiva ou pelo que Hélio Oiticica chamou de “vontade construtiva geral” do que pela abertura de um campo de possibilidades para formulação do pensamento plástico.

Múltiplas são as relações que esta radicalidade moderna no Brasil tece com a produção artística internacional do pós-guerra, particularmente com o Minimalismo e com a Arte Cinética: a questão do sujeito, do espaço, a saída do “cubo branco” e sobretudo a temporalidade como elemento constitutivo da arte. O traço comum é a profunda transformação das relações entre obra, artista e público, que renova, na sua própria substância, o modo de percepção estética, modificando o estatuto e a natureza da relação do espectador com a obra de arte. Se a negação, pela Art Minimal, de uma contemplação/interpretação visa coincidir a percepção do objeto com a percepção fenomenológica que o espectador tem de seu próprio corpo enquanto realidade física no espaço, modificar a percepção que nós temos de nós mesmos ou compor um ‘nós mesmos’ inédito está na base das experiências neoconcretas. Assim como a introdução da temporalidade na arte cinética significa a expansão do trabalho tanto no tempo como no espaço, implicando a participação ativa do espectador. O conjunto singular de relações espaciais entre o objeto e o espaço arquitetônico, instaurado pela arte minimal, forçando o espectador a se ver como parte da situação criada, guarda relações com os ambientes neoconcretos onde o corpo do espectador é solicitado a ativar. Uma comparação entre o *Ballet Neoconcreto* de Lygia Pape e Reynaldo Jardim com a “column-as-performer” de Robert Morris pode ser significativa do interesse sobre a interface corpo/mundo e sobre a percepção no tempo real, aspectos significativos dos trabalhos minimalistas e de maneira mais orgânica, dos neoconcretistas.¹⁰

¹⁰ Ver “...sem comunicar a ninguém eu ia tecer as minhas teias. Entrevista de Lygia Pape a Glória Ferreira” cat. *LHL*, Brasília, Conjunto Cultural da Caixa, 1999. A VIII Bienal de São Paulo, em 1965, talvez tenha sido o único momento, de reunião de significativas produções neoconcreta e minimalista.

Entre a negação de qualquer subjetividade pela Art Minimal e o seu resgate pelo neoconcretismo alguns traços comuns se delineiam, pois para este não se trata da representação por meios plásticos de estados afetivos ou de marcas de uma subjetividade concebida como uma interioridade, separada do mundo, com sua imediatez de conteúdos psicológicos. Entre o que Michael Fried chama de teatralidade minimalista, o não-objeto neoconcreto e a dissolução do objeto pela arte cinética está em jogo a exploração ativa pelo espectador da obra inscrita na duração com o conseqüente questionamento de um tempo e de um espaço em suspensão, como formas *a priori* da sensibilidade, para a experiência estética.

Em 1959, ano da I Exposição Neoconcreta, a mostra New American Painting realiza uma *tournee* triunfal pelas principais capitais europeias. O expressionismo abstrato já se tornara, no entanto, uma “escola” – “brasa morna em cinza fria” como diz um artista americano. Seus valores críticos estando, no entanto, ainda em vigor, como o demonstra a difusão pela Voz da América de “A pintura modernista” de Clement Greenberg. O questionamento do princípio de separação entre as artes e de sua restrição a áreas de competência, bases da teoria modernista, propicia que uma nova sensibilidade se instaure, resultado menos de um desdobramento lógico da linguagem plástica e mais das relações com a música, a dança e a poesia, como o atestam as diversas experiências que se fazem através de outras leituras do legado do expressionismo abstrato, tais como as de Allan Kaprow ou as de Jasper Johns, Rauschenberg e, em outro registro, Frank Stella.

Uma nova articulação das questões colocadas pelas vanguardas do início do século, de reunião das arte e sua dissolução na vida, é repotencializada com a contaminação entre as diversas linguagens e com a experiência da visualidade introduzida pelas novas mídias. Se a antiarte dadaísta investia no campo genealógico da História da Arte e se inscrevia enquanto ruptura com os valores estabelecidos, a “não-arte” investe nas “qualidades artísticas” deslocando a arte de suas fronteiras tradicionais para limites do que poderia ser arte. Aos manifestos, com sua função prescritiva, se substitui uma esfera teórica de uma densidade nova e complexa, inscrita na gênese da obra. Nesse novo território onde o visível é denunciado em sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos, fundamento de cada arte a partir da origem da Estética, são colocadas em questão, assim como é negada a separação entre artes temporais e artes espaciais, estas como campo específico das artes plásticas. Da fricção entre esses sistemas resulta um universo de experimentações no qual as sucessivas releituras

de Duchamp são fatores determinantes na consciência da instituição como lugar de validação da arte e no questionamento da obra de arte enquanto exteriorização de estados emocionais e psicológicos.

A inscrição da obra no espaço real – o espaço da galeria como ambiente e não contexto neutro para objetos isolados –, quer seja pela negação do jogo de relações internas e da composição hierárquica em prol de processos de organização modular fundada na reprodução serial, quer seja pela consciência do corpo na relação com o espaço implica a inclusão do mundo na temporalidade da experiência. “Aqui no Rio, diz Lygia Pape, o que caracterizou basicamente a produção foi a quebra das categorias. De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens”.¹¹ Segundo Donald Judd as melhores obras dos últimos anos não poderiam ser definidas nem como pinturas, nem como esculturas, nem substituí-las ou estabelecer-se a partir de formas neutras e preestabelecidas, mas como objetos específicos inscritos na tridimensionalidade, no espaço real.¹²

Nos anos 1960, a galeria inglesa Signals, surgida da ação de um grupo de artistas e críticos com o objetivo de vincular as inovações no campo das artes às novas ideias na área da ciência, tecnologia e arquitetura, apresenta mostras de Sérgio Camargo, Lygia Clark, Mira Schendel e Hélio Oiticica (cuja exposição realiza-se na Whitechapel). Essa primeira presença da arte brasileira contemporânea na cena internacional é assimilada ao cinetismo europeu. Cinetismo, segundo Guy Brett, que não se funda apenas em propriedades técnicas, como uso de motores e luzes, mas na introdução do movimento para estender o trabalho no tempo como no espaço. As obras de Mira Schendel e Sérgio Camargo, distantes das premissas dos manifestos e com exercícios singulares do partido geométrico, não descrevem nenhum movimento particular, mas são, segundo Guy Brett, contribuições vitais para a linguagem do movimento, quer seja a fragilidade e energia no trabalho de Mira indicando o espaço como coisa ativa; quer seja o trabalho de Camargo, no qual a luz, em diálogo com a massa, transforma o ritmo das partículas anônimas.¹³

¹¹ Lygia Pape, in: F. Cocchiarale, A. B. Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal*, RJ, Funarte, 1987.

¹² Donald Judd, “Specific Objects”, *Art Yearbook*, 1965.

¹³ Guy Brett, *Kinetic Art*, Londres/Nova York, Studio Vista/Reinhold Book Corporation, 1968.

A trajetória de Lygia Clark, em Paris, é marcada pela ação com os cinéticos, particularmente com os latino-americanos (Cruz-Diez, Raphael Soto, Le Parc) tendo em comum a participação do espectador. “Expusemos, juntos, diz Cruz-Diez, várias vezes em mostras coletivas em Grenoble, Paris, Londres. Era o início da arte ambiental; Lygia, como todo o nosso grupo, fazia esse tipo de trabalho. Soto desenvolvia os penetráveis; eu, as cromo-saturações. O Groupe de Recherche d’Art Visuel explorava o lado lúdico”.¹⁴ Em Nova York, nos anos 1970, os projetos de penetráveis para espaços públicos e as experimentações com a linguagem cinematográfica guardam inúmeros pontos de contato com as ações urbanas de Matta-Clark, por exemplo; e com o cinema experimental compartilhando o anti-ilusionismo e a negação de qualquer conteúdo de representação como Kubelka, Sharits, Conrad ou Michael Snow: a atenção ao fotograma e ao sistema de fotogramas que constitui o filme; às modulações do espaço e interações psicológicas com o espectador, assim como as relações entre imagem e tela. Sobre a produção artística que se organiza a partir dos anos 1950, Tadeu Chiarelli assinala: “Paradoxalmente, então, parecia que o Brasil só começava a possuir um universo significativo de obras de arte estruturalmente brasileiras quando os neoconcretos, já despreocupados com qualquer compromisso exterior de fazer arte nacional, internacionalizaram-se de forma radical, mas crítica”.¹⁵ Radicalidade e crítica presentes igualmente na história da arte brasileira pós-constitutiva da brilhante geração de artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende, Tunga, Antonio Dias, Carlos Zilio, entre outros, que pelo viés conceitual rediscute os postulados neoconcretos.

O “diálogo ambiental”

Com os decretos de morte e transgressões as modalidades artísticas como gênero não mais norteiam a práxis do artista. A arte contemporânea, porém, tem se caracterizado pela desqualificação dessas categorias mas também

¹⁴ Glória Ferreira, “Fazer de dois um multiplica o rir. Depoimentos sobre Lygia Clark em Paris”, RJ, *Arte&Ensaios*, 1999.

¹⁵ Tadeu Chiarelli, “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional” in: *Arte internacional brasileira*, SP, Lemos Editora, 1999.

pela insistência em seu retorno como meio. Persistência da pintura como veículo e problematização da escultura, estabelecendo e reinventando seus próprios métodos e modelos teóricos, sem, no entanto, deixar de remeter à história e à lógica interna de cada meio. Se a pintura ressurgiu após a desconstrução de tudo que se nomeava pintura, relegada a algo do passado e, se no Brasil, pintores da qualidade de Guignard, Volpi, Dacosta, Iberê Camargo e outros ainda se apresentavam como singularidades isoladas, a sua retomada não se faz sem reatualizar problemáticas presentes nos anos 60 e 70 e permear certos traços da arte atual. Seu caráter cosmopolita, urbano e o fato de a relação institucional se dar essencialmente pelo mercado são indicadores da atual internacionalização da arte brasileira.

Uma pintura que nem se situa na restrita investigação da natureza de seus meios, como preconizava a teoria modernista, mas que pela autoconsciência dos seus limites enquanto objeto de arte investiga a natureza e potencialização perceptiva da imagem; que tampouco estaria em prol das transformações que levariam à “transição do quadro para o espaço”, e portanto do fim da pintura, como disse Hélio Oiticica, mas que guarda afinidades com práticas experimentais dos anos 60 pelo “diálogo ambiental” com imagens preexistentes, como diz Ricardo Basbaum;¹⁶ ou, que ao reassumir o odor de terebentina, não apresentasse um raciocínio conceitual na natureza operativa da imagem.

Jorge Guinle, que definia sua iconografia como abstrata, oriunda da história da arte, sem identificação com a dos neoexpressionistas, multiplicava gestos e procedimentos até criar um corpo de imagem vigoroso e sensível. Afastando-se das adjetivações que marcaram a defesa política dessa produção (“prazer”, “ecletismo” etc.) e das análises que a inscreviam no processo ‘natural’ da pintura brasileira, suas formulações críticas indicam a clara procedência dos grandes centros e situa com acuidade o legado e o embate com produção brasileira anterior: “Trata-se, diz ele, de seu aspecto efêmero, condição concreta e “antológica” de seu sentido experimental. (...) Sim, brinquedos, mas brinquedos cerebrais, calcados em ismos como o construtivismo (no caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica), a POP ART (no caso de Gerchman), a Arte conceitual no caso do Cildo Meireles. (...) A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico;

¹⁶ Ricardo Basbaum, “Pintura dos anos 80: Algumas Observações”, *Gávea*, n.6, 1988.

é aí que se situa a sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer um ismo, ela propicia uma quebra na História da Arte de Vanguarda Brasileira”.¹⁷

Quebra que se traduz menos por uma imagética subjetiva do que pelo recurso a imagens da história da arte, da arte popular e da *mass media*. Visualidade que difere da apropriação de imagens pela nova figuração que enfrenta as limitações de uma industrialização incipiente, e no lugar da “natureza do social absoluto” como diz Barthes, que a pop coloca em evidência, se defronta com a difícil realidade urbana da metrópole brasileira. À indiferença pop de “reproduzir a reprodutibilidade”, substitui-se uma certa afetividade e retórica em suas alusões ao contexto político e social.

As pinturas de Raymundo Colares e Emmanuel Nassar têm em comum recorrência a axiomas do construtivismo, da pop e à iconografia urbana e popular. O “construtivismo pop” de Collares, nos anos 60, rima Gibi, visualidade urbana com Mondrian, com singular concentração de diferentes elementos plásticos. Emmanuel Nassar, nos anos 80, manipula e ordena um vocabulário imagético popular através de um construtivismo erudito levado a seus limites fronteiriços, distanciando-se de qualquer regionalismo.

Na pintura dos anos 1980, em clima político de abertura, as imagens têm sua espessura material trabalhada criando sistemas visuais a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos, distintos do tratamento gráfico no trabalho pictórico da nova figuração. Essa nova poética da imagem redefine o espaço da pintura pela defasagem entre o que é mostrado e como é mostrado: associa imagens, vazias de qualquer dimensão temática e que perpassam categorias como abstrato e figurativo, à materialidade da obra no trabalho de Daniel Senise; manipula e desestrutura linguagens pictóricas já constituídas como em Nuno Ramos; ou com um tratamento menos matérico e mais de crítica aos códigos tradicionais de visualidade em Leda Catunda; por meio de referências às tradições barrocas e populares brasileiras e códigos universais em Beatriz Milhazes.

As afinidades com as tendências expressivas e energéticas, em um contexto de dispersão de centros hegemônicos, se dão por eleição individual.

¹⁷ Jorge Guinle, “Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”, *Módulo*, julho de 1984.

Não guardando, por exemplo, a busca de identidade nacional ou de um passado remoto (como nos italianos e alemães) preferindo mais, como diz Jorge Guinle, “o cosmopolitismo barato dos shopping centers”¹⁸ evidenciado no caráter ‘descartável’ de suas produções.

As imagens tecem referências às esferas temporais, históricas e simbólicas e se revelam condições enunciativas e conceituais para a formalização da obra. Esta talvez seja a grande contribuição da “explosão” da pintura para a arte atual: o “diálogo ambiental”, de que fala Basbaum, que a partir de decisões individuais, incorpora elementos locais e internacionais; utilização de suportes aparentemente esgotados, mas presentes como tradição da arte, que veem suas possibilidades expressivas, assim como as dos materiais, estendidas; não existência de projetos totalizantes ou integracionais, mas agindo no sentido de ampliar a capacidade perceptiva do espectador.

A imagem da imagem

O dispositivo fotográfico usado nas mais diversas combinações tem sido um dos traços de agenciamento na produção contemporânea como instrumento para interrogar o real e as convenções pelas quais é representado, bem como para colocar em xeque a própria noção de realidade. Em “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin já dizia que “Tudo muda, contudo, se da fotografia como arte, passa-se à arte como fotografia”...

As questões introduzidas pela fotografia permeiam toda a arte moderna, transformando a percepção do mundo e servindo de instrumento intermediário da representação (“A fotografia desarrumou a imaginação, dizia Matisse, porque se viu as coisas independentes do sentimento”) ou, segundo a própria lógica do ato fotográfico, criando novos espaços autônomos de representação como nas fotomontagens. Enfim, como modelo operatório onde se explicitam com toda a sua radicalidade a dupla lógica do signo fotográfico: índicial e icônico.

Nos anos 50, e na linhagem do construtivismo brasileiro, as experiências de Geraldo de Barros criando ritmos e modulando o espaço em sua “Fotoformas” e as investigações de José Oiticica Filho representem contribuições singulares e importantes; a fotografia experimental, contudo, até mesmo pelas injunções

¹⁸ Jorge Guinle, *ibid.*

políticas tendeu ao fotojornalismo ou à chamada foto de autor. Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Arthur Omar trafegam entre um trabalho autoral de observação e o permanente diálogo com a arte. Se o dispositivo fotográfico não chega a se constituir em modelo conceitual, o que, segundo Rosalind Krauss, foi o denominador comum da arte dos anos 70, é um modelo operatório das correntes conceituais brasileiras, associado aos mais variados meios de reprodução mecânica (vídeo, filme, xerox etc.). Como registro, nos trabalhos de Barrio, são inerentes às suas intervenções transgressivas, momentâneas, com materiais perecíveis. Seu *Livro de Carne* parece, porém, nos advertir, ao tornar perecível um veículo “natural” de existência pública da fotografia, que a Verdade do trabalho está para além do que vemos nos registros. Anna Bella Geiger desenvolve uma série de paródias sobre a identificação, entre as quais “Brasil nativo/Brasil alienígena”, 1977. Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Sônia Andradre, Letícia Parente, além do uso da fotografia, são pioneiros, no Brasil, com Geiger, Myriam Danovisky e Ivens Machado, da prática da videoarte. Em São Paulo, são decisivas as atuações de Regina Silveira e Júlio Plaza, bem como as do MAC-USP como polo de aglutinação e difusão da produção nacional e internacional de projetos conceituais. O trabalho em foto ou cinema de Iole de Freitas, por exemplo, *Glass pieces, lifes slices*, resultados de performances gravadas em sequências fotográficas, integrando corpo e câmera, “como um órgão único”¹⁹ enquanto construção da subjetividade.

A Expo-Projeção 73, organizada por Aracy Amaral, em 1973, reúne trabalhos de mais de quarenta artistas de vários estados com uma diversificada produção de audiovisuais e cinema de arte, em sua grande maioria Super 8, por exemplo, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Artur Barrio, Antonio Manuel, Iole de Freitas. Experiências que guardam pontos de contato com o Cinema Marginal, como o *quasi cinema* de Oiticica, no qual a imagem fixa em movimento cria uma sucessão tanto temporal quanto espacial, em ambientes especiais, levando cada espectador a vivenciar o seu próprio “cinema”.²⁰ Os *Quasi Cinema*

¹⁹ Paulo Herkenhoff, *Rosângela Rennó*, SP, Edusp, 1998.

²⁰ Para Kerry Brougler “No trabalho de Oiticica assim como no de Brakhage, Scheneemann e Mauri o espectador e o espetáculo estão unidos numa experiência cinematográfica expandida. Nisto prefigura a incorporação do filme na vida cotidiana, o que é a marca dos anos 80 e 90”. Kerry Brougler, “Hall of Mirrors”, in: *Art and Film Since 1945 Hall of Mirrors*, The Museum of Contemporary Art, Los angeles, 1996, p. 99.

Block-Experiments Cosmococa, desenvolvidos com Neville d’Almeida, utilizam capas de livros e discos, jornais etc. com a imagem alterada por linhas de cocaína: “A COCA q se dispõe em trilhas acompanha o *pattern design* q lhe serve de base: uma espécie de démi-sourrire para o q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho”.²¹

Se o dispositivo fotográfico, nos anos 70, serviu como meio de investigação e maneira de se relacionar com o real, os trabalhos de Rosângela Rennó e de Vik Muniz, quer seja pela apropriação no caso da artista mineira, ou pela criação de seu próprio referente por Vik Muniz, evidenciam por intermédio da re-representação um modelo que se funda na cópia, na multiplicação e na imagem como lugar da enunciação. Característica de outros trabalhos atuais que se servem da fotografia como Rochelle Costi, Keila Alaver, Mauro Restiffe, como também do agenciamento que o dispositivo fotográfico opera para além da presença da imagem.

A economia de recuperação de imagens já existentes, de reinvenção do real desenvolvida por Vik Muniz onde também dialogam, de outra maneira que nas “Mancoquilagens”, produção plástica e fotografia não deixam de ser um “demi-sourrire” ao plágio ao qual Hélio faz referência. Ícones históricos e artísticos se tornam modelos de outras imagens onde a representação se substitui ao real, em uma economia geral das imagens, como as fotografias de jornais, desenhadas de memória e fotografadas de *The Best of Life*, 1988-1990. Segundo Régis Durand, o trabalho coloca em evidência o caráter ficcional e ilusionista de toda fotografia, levando o espectador à descoberta de um “espaço mágico entre realismo e artifício, entre fenômenos e atividades mentais, entre dados objetivos e estados subjetivos”.²²

Rosângela Rennó, utilizando-se de imagem da imagem, por recortes, ampliações e outros recursos, tendo como referência a crítica à história das imagens e a interação entre representações fotográficas e não fotográficas, realiza o que Paulo Herkenhoff chama “de revelação da fotografia” e “pedagogia do olhar

²¹ Héliotapes para Augusto de Campos, março de 1974.

²² Régis Durand, “A Little Too Self-Evident”, in: cat. *Vik Muniz*, Paris, Centre nacional de la photographie/ Galerie Xippas, 1999.

social através da fotografia”.²³ Em seu trabalho mais recente, em que não usa a fotografia propriamente dita, esta é evocada em textos cujas disposições espaciais impõem à leitura os dispositivos fotográficos, por exemplo, a lenta aparição da imagem no processo de sua revelação.

Questões de circuito

Um traço dos anos 1980 é a reunião dos artistas em ateliês coletivos, como a Casa 7 em São Paulo, e os ateliês da Lapa no Rio, centros de trocas de informação e debate numa formação mais autodidática. Já os anos 90 parecem convocar para estudos mais aprofundados, em nível de pós-graduação, em diversos mestrados que se constituíram ou se consolidaram em vários estados.

Se as galerias são o polo aglutinador e revelador, e o reconhecimento pelos espaços prestigiosos, por vezes é vertiginoso, a produção desde os anos 80 surge também dos inúmeros instituições, núcleos e centros de exposição e discussão sobre a produção contemporânea, marcadamente experimentais em várias capitais brasileiras.

A constituição desses espaços da arte contemporânea indica transformações importantes no circuito de arte brasileiro, decorrentes, em grande parte, do embate por artistas e críticos, ao longo dos anos 70, contra a diluição vigente e por uma história crítica da arte brasileira. Significativos são os textos de Hélio Oiticica, Ronaldo Brito, José Resende, Paulo Venancio Filho que investem contra a resistência à arte contemporânea. A *Malasartes*, por exemplo, se definia como “uma revista sobre a política das arte. (...) Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam”.²⁴

O final dos anos 60 é marcado pela radicalidade da atuação através de situações-limite criadas no âmbito da cultura oficial de salões e bienais, revelando as convenções e o esgarçamento do sistema de arte brasileiro e as crescentes restrições às liberdades políticas: o Salão da Bússula, no Rio, Do corpo à terra,

²³ P. Herkenhoff, *Rosângela Rennó*, op.cit.

²⁴ “Introdução”, *Malasartes* n. 1, set/out/nov. 1975. Dirigida e editada por C. Meireles, W. Caldas, Vergara, Bernanardo de Vilhena, Zilio, R. Brito, J. Resende, Baravelli e Gerchman.

em Belo Horizonte, a Bienal da Bahia que é fechada, e o Salão de Brasília são marcados por ações radicais de Antonio Manuel (*O corpo é a obra*); Barrio (trouxas ensaguentadas); Cildo Meireles (*Tiradentes: Monumento ao Preso Político*); Nelson Leiner, com o porco empalhado.

Nelson Leiner com uma atuação de crítica sistemática da arte como instituição, incorporando nas significações da obra e no agir artístico a exposição da lógica do funcionamento do sistema, como por ocasião da “Exposição-não Exposição”, 1967 que anunciava o fim da Rex Galeria, não poupa o júri formado nada menos que pelos principais críticos ligados à arte contemporânea: Clarival Valadares, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mario Barata e Walter Zanini que se veem interpelados sobre “os critérios para selecionar o que não passava de um porco empalhado”. Wesley Duke Lee, cofundador da Rex Galeria junto com Leiner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nassar, desenvolve igualmente uma crítica radical ao “sistema de especulação irreal com obras de arte” rompendo com os *marchands* em 1972 e anunciando o fato em notas nos principais jornais de São Paulo.²⁵

Acontecimentos que se dão de forma simultânea às exposições marcadamente conceituais e que interrogam a natureza, o significado e a função da obra de arte: *When Attitudes Become Forms*, organizada, em 1969/1970, por Harald Szeeman e realizada em Berna, Amsterdã e Londres, e *Information*, 1970, organizada por Kynaston McShine, no MoMA. Nesta última participam Cildo, Barrio e Guilherme Vaz com os trabalhos presentes no Salão da Bússula e Hélio Oiticica com os *Ninhos*. No texto do catálogo, “Cruzeiro do Sul”, Cildo dizia: “Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira nem uma nacionalidade”. E se os trabalhos apresentados guardam uma marca brasileira, esta se dá numa lateralidade, a de embate com o meio, sua diluição e opressão política.

O deslocamento do debate sobre uma arte nacional para as questões de linguagens operadas pelas vertentes construtivas brasileiras se vê reforçado pela crítica conceitual ao sistema de emergência na obra. Desloca-se a discussão da brasilidade ou mesmo da *Tropicália*, que Oiticica define “como definitiva derrubada da cultura universalista entre nós”,²⁶ para a crítica da atividade artística.

²⁵ Ver sua atual declaração de abandono em Daniel Piza, “O adeus às artes de Wesley Duke Lee”, *Bravo*, dez. de 1999.

²⁶ Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, RJ, Rocco, 1986, p. 109.

A abertura política, nos anos 1980, suscitou um contexto favorável para a ampliação e profissionalização das instituições artísticas, voltadas principalmente para a arte contemporânea. A crescente publicação de estudos críticos sobre história e crítica da arte brasileira aliados ao resgate de trajetórias de artistas importantes tem sido estimulante para a arte atual. O contexto variado e promissor da produção em vários centros além do eixo Rio-São Paulo se dá paralelamente tanto à retração do mercado após a euforia dos anos 80 quanto à presença ativa de *marchands* brasileiros no mercado internacional.

A produção atual adquire formas, modalidades e funções que se apresentam como tomadas de posição, individuais, fragmentárias. A ênfase se dando menos nas relações internas ao mundo da arte, visando subverter uma linguagem constituída, do que na resistência no interior do campo social global, problematizando os mecanismos da experiência e da percepção. Herdeira de sucessivas rupturas e desconstruções, já não se propõe a formar realidades imaginárias e utópicas, mas a criar universos possíveis. Sua dimensão política se explicita ao investir e problematizar as esferas de relações humanas mas também pela impossibilidade de uma apreensão total do mundo da arte, toda práxis e participação no circuito exigem escolha, tomadas de posição.

Rosângela Rennó ao renunciar à ilusão de realidade que a imagem fotográfica é *susposta* oferecer, explora o que se dá além das imagens, gerando novas possibilidades de percepção da realidade e de seus mecanismos de representação. O seu interesse pelas “sobras da cultura” como diz Dan Cameron “reflete uma noção de que a sociedade poderia frequentemente ser melhor representada justamente através dos tipos de objetos aos quais ela não deseja delegar a responsabilidade de sua imagem”.²⁷

Os trabalhos de José Damasceno colocam em suspensão o sentido usual de nossa percepção. Certezas são abaladas pelas passagens entre o mental e o plástico, objetos do cotidiano e lugar, racional e absurdo, realidade e fantasia em jogos de múltiplas causas. “Penso a arte, diz Damasceno, como espaço, lugar, um campo que apresenta ininterruptamente a confluência, o trânsito, o deslocamento de outros campos designados pelo mistério que envolve a presença do homem neste mundo e a linguagem que através de um sistema circulatório

²⁷ Dan Cameron, “Entre as linhas”, cat. *Rosângela Rennó*, Galeria Carmargo Villaça, 1995.

vascular, ramificado penetra e cria zonas de contato entre o abismo humano e o real”.²⁸ Ou como diz Tunga sobre *O Presságio Seguinte (Experiência sobre a visibilidade de uma substância dinâmica)*, 1997: “Imagine 15 e 17 juntos, veja esta peça que José Damasceno nos oferece. Viva assim um pouco”.²⁹

O trabalho de Damasceno é essencialmente escultórico e nesse sentido dialoga com uma longa linhagem de escultores que desde os anos 1950, como Amilcar de Castro e Weissmann, têm explorado as possibilidades e as novas questões colocadas pela inscrição no espaço, sem base nem necessária relação antropomórfica e na qual os materiais por si mesmos, suas texturas, pesos, evocações são portadores de significações. Adesões de materiais e as possibilidades de experimentar essas adesões marcam, por exemplo, os trabalhos de José Resende. Inventários dos elementos escultóricos, de sua localização no espaço, em que noções de distância e profundidade, independente da lógica do monumento e autonomia em relação à pintura e à arquitetura, recriam sua territorialidade, tornando inseparáveis tempo e espaço. À atuação em dimensões espaciais diferenciadas, e entre seus limites, vem se somar, na arte contemporânea, a relação com o espaço no qual o trabalho acontece, convivendo em uma mesma poética diferentes tipos de tratamento espaciais, como no trabalho de Nelson Felix ou de Ernesto Neto.

Acumulando coisas normalmente dispersas no tempo e no espaço, como as notas de cem cruzeiros, o trabalho de Jac Leiner, ao se impor como fato plástico, revela uma realidade social e humana, porém, como os quase mil furos no *Jornal da Tarde*, por ocasião da Arte no Jornal, é uma informação que não se solidifica em texto, como “uma sedução vazia. O apelo da informação real”.³⁰ Em *Pulmão*, 1987, é a partir de sua própria vida que o método é aplicado. Distintas entidades escultóricas são construídas pela acumulação das diversas partes que constituem um maço de Marlboro (mais de mil consumidos ao longo de três anos e decisão de parar de fumar), e duas radiografias de seus pulmões. A série de

²⁸ José Damasceno, texto de apresentação no 7º Encontro do Mestrado em História da Arte, da EBA-UFRJ, dez. 1999.

²⁹ Tunga, “Nesta peça que José Dasmaceno nos oferece”, cat. *José Damasceno*, SP, Galeria Camargo Villaça, 1998.

³⁰ Jac Leiner, cit. in: J. Klintowitz, “Furos. Esta artista provoca você”, *Jornal da Tarde*, 27 de maio de 1989.

Cem, dos anos 80, e sobretudo o pôster de 1987 estabelecem diálogos com as *Inserções em circuitos ideológicos*, 1969, de Cildo Meireles, não só pelo uso do dinheiro, mas pela relação com o circuito que operam. A apropriação, por Jac Leiner, de um fluxo interminável de enunciados anônimos é um dispositivo para fazer o real aparecer através da experiência estética, tornar-se ato poético, e ser lançado de novo no mercado. Realiza assim o percurso inverso das *Inserções*. Aliás, “Quem matou Herzog?” é uma das mensagens transcritas no pôster... Questões de circuitos, questões de diálogos.

A outra margem do Ocidente, como metáfora da densidade da arte atual, indica que esta se perfaz no diálogo com a tradição cultural brasileira, particularmente a sua tradição moderna e contemporânea e com as transformações de linguagem da arte internacional. Ou seja, enquanto parte da Arte, e não um capítulo à parte.

Como citar:

FERREIRA, Glória. A partir da margem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 89-108, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



