

QUANDO A ARTE SE CONTRÓI PELA “AÇÃO”: ANÁLISE DE UMA PARCELA DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA BRASILEIRA DA DÉCADA DE 1970

GABRIELA CRISTINA LODO*

Resumo: O artigo propõe a análise de uma pequena parcela da história da arte brasileira e da produção artística realizada na década de 1970, através da observação do trabalho de três artistas. Muitos artistas do período empenharam seus esforços em propostas artísticas contestadoras como um modo de discutir e alterar a ordem estabelecida no sistema de arte do Brasil, principalmente através de novos meios, como a *performance*, o *happening*, as instalações e as intervenções urbanas. Essas “ações” artísticas possuem forte caráter de protesto e ultrapassam os limites impostos às artes plásticas até então, radicalizando na escolha de sua matéria-prima. A “ação” de questionar a restrição imposta por instituições culturais oficiais legitimadoras de uma história da arte brasileira e a “ação” de contestar o cerceamento político e cultural do país também estão presentes nas discussões propostas no período.

Palavras chaves: *arte brasileira na década de 1970, arte política, sistema da arte.*

Abstract: The article proposes an analysis of a part of art and history Brazilian art from the 1970s, by observing the work of three artists. Many artists of the period produced works of art of protest to discuss and change the system of art from Brazil, mainly through new languages, how performance, the happening, installation and urban intervention. Those artistic “actions” have strong character of protest and beyond the limits of arts plastic until then, radicalizing the choice of its raw material. The “action” to question restriction imposed by official cultural institution producing the history of Brazilian art and the “action” to challenge the political and cultural retrenchment of the country are also present in proposes during discussions.

Keywords: *Brazilian art of the 1970s, politic art, system of art.*

Artigo recebido em 24 de Novembro de 2013 e aprovado para publicação em 16 de Janeiro de 2014.

* Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP com financiamento CAPES. E-mail: gabrielacristina.lodo@gmail.com

A arte brasileira encontra-se em intensa movimentação ao longo da década de 1970. Um processo que se inicia ainda na década anterior e transforma a maneira de fazer e pensar a arte, principalmente do que diz respeito ao suporte utilizado por ela. As graduais mudanças culminaram na não valorização apenas do produto final, mas também, e, sobretudo, na valorização do processo de criação e como esse processo se relaciona com a sociedade, permitindo a alguns artistas ampliar e diversificar seu campo de atuação. A arte deixa de se basear em elementos meramente estéticos e se transfigura em veículo de protesto e resistência diante de um meio artístico perturbador. Concretiza-se pela ação e pela transformação, seja no sentido dado ao trabalho artístico e o modo como este se funda, seja no próprio meio artístico conduzindo à quebra dos limites que cercam sua produção e a condiciona em meios de apresentações oficiais, isto é, salões, exposições, bienais, instituições culturais. Para restringir o amplo debate que cerca a produção artística realizada na década de 1970, limitar-se-á a análise a três obras de arte de três artistas, a saber: “Corpobra” de Antonio Manuel, “Situação T/T 1. Trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio e “Tiradentes: totem-monumento ao preso político” de Cildo Meireles. A escolha dessas três produções ajuda desenvolver a discussão proposta pelo artigo, ou seja, compreender a forma bastante particular que alguns artistas encontraram para desenvolver seus trabalhos e pesquisas ao longo da década de 1970, sem que seja necessário o estudo formal de cada proposição.

Desde a década de 1960 observam-se com frequência mudanças significativas nas artes plásticas e no modo como um número infindável de artistas articulam suas propostas, tanto no Brasil quanto no exterior, como: o questionamento e o abandono gradual e intenso dos suportes tradicionais, bem como suas técnicas (pintura, escultura, gravura, desenho); a ampliação dos espaços de atuação artística que não se restringem apenas aos cenários das galerias e museus, mas passam a ocupar também o espaço público à medida que os espectadores abandonam uma atitude contemplativa das obras de artes e assumem um novo papel de participador e disparador do sentido proposto pela mesma; o desprezo por materiais nobres e o uso de novas matérias primas (madeira, terra, areia, tecidos, lixo), assim como a valorização da transitoriedade dos meios que acarretam, inúmeras vezes, discussões acerca da desmaterialização das obras de arte e sua rejeição como mercadoria, além do questionamento do próprio conceito e definição de obra. Ação e questionamento definem a postura de parte dos artistas e dos trabalhos de artes plásticas realizadas no período. Questiona-se e supera-se o suporte tradicional, desprezam-se materiais nobres, valoriza-se a transitoriedade nos meios, rejeita-se o valor de mercadoria das obras de arte inviabilizando sua comercialização, questiona-se o valor e a atuação das instituições culturais oficiais legitimadoras da arte e se

propõe uma ruptura com os órgãos de sistematização da mesma. As proposições e o debate crítico deixam, em parte, de circunscreverem-se nos tradicionais cenários das galerias e dos museus, construindo um circuito alternativo de apresentação e debate das obras que possibilitou a atuação de críticos de arte e artistas conceituais, e outros que inovaram e radicalizaram em suas produções, ganhando, muitas vezes, o espaço público, atuando em locais pouco convencionais para a pretensa exposição de arte habitual.

As mudanças mencionadas são observadas nas obras propostas para análise. Esse é o caso da proposição de Antonio Manuel “Corpobra” [imagem 1]. Na *performance* realizada pelo artista durante a abertura do XIX Salão de Arte Moderna no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano de 1970, o artista elimina qualquer elemento externo ou plástico intrínseco à concepção da obra de arte tradicional, até mesmo os mais precários materiais utilizados no momento, propondo o próprio corpo como obra. Após sua proposta de apresentar seu próprio corpo na mostra ter sido recusada pelo júri de seleção do Salão, o artista se apresenta completamente nu na abertura da exposição como um protesto em uma manifestação rápida, porém, bem sucedida, arrancando aplausos dos visitantes. O corpo e suas possibilidades artísticas são explorados por diferentes artistas no período. De acordo com Manuel, a temática do corpo, o seu no caso, torna-se relevante para sua pesquisa plástica no momento em que o percebe como meio condutor de ideia e ideais, sobretudo o político ao marcar um posicionamento claro diante de um cenário cultural cerceado pela política ditatorial vigente no país. O artista percebe seu corpo como organismo frágil nas diversas manifestações políticas das quais participava, podendo ser facilmente alvejado por balas, pedras e cassetetes. (MORAIS, 1986; s/p). Embora a manifestação não tenha sido programada, ela, ainda de acordo com o artista, também se configura como resultado do sentimento de repulsa e asco que o tomava na época devido à situação em que inúmeros artistas eram submetidos com a censura da ditadura militar, citando a prisão do artista Raymundo Colares e sua ajuda em tirá-lo da prisão horas antes de sua apresentação improvisada no museu.

Ainda que as discussões sociopolíticas do país não tenham sido as únicas motivações para a criação artística, estas foram as mais constantes e incentivadoras de novas proposições contestadoras. Nota-se a crescente concentração de manifestações guiadas por esses acontecimentos, principalmente, a partir de 1968 e da implantação do Ato Institucional nº5 (AI-5), que alterou drasticamente todas as relações no setor político, social e cultural do Brasil, pois concedeu poder absoluto ao Presidente da República, o que resultou, por exemplo, na suspensão da Constituição vigente e dos direitos individuais do cidadão (*Habeas*

Corpus); o recesso do Congresso Nacional e a cassação de mandatos legislativos; o estabelecimento da censura aos meios de comunicação e às obras de arte; a aposentadoria compulsória de artistas, arquitetos e intelectuais; a prisão de líderes estudantis e militantes políticos; a invasão de universidades, museus e exposições de arte; o exílio; a tortura; e, em não raros casos, a morte. Esse foi um ano marco não só para o contexto sociopolítico, mas também para a criatividade artística, bem como sua radicalização como consequência. Não trata da radicalização da criação, mas da criação de uma nova estética, uma expressão que clama por coerência com as condições históricas atuais, sejam elas artísticas ou políticas. Pedro Escosteguy, poeta e artista plástico brasileiro, defende que o artista do período pode ou não atender ao chamado dessa nova estética, pode ou não contribuir para a solução dessa crise, pode optar por uma obra de participação social ou devaneio individual. Suas decisões serão baseadas em suas experiências de vida e no seu maior ou menor desenvolvimento ético. (PECCININI, 1978: 59).

O artista que não se refugia em valores estéticos tradicionais rechaçando a arte pela arte endereçada às minorias inoperantes, parte para uma semântica positiva de protesto e denúncia. Neste caso, integra as relações de comportamento estético, na ação de defesa dos valores humanos reformulando uma estética que contribua para a superação da crise, cujos tentáculos ultrapassam os limites da adaptação e renúncia. (PECCININI, 1978: 59).

Portanto, em tal proposição o corpo de Manuel é a obra e o veículo de discussão, e sua manifestação decorre da vontade de fazer arte sem um objeto artístico construído, um objeto instituído de valores tradicionais, mas de fazer arte através da “ação”, da ação de protestar contra a violência e a censura dirigida a artistas, da ação de inovar e questionar os paradigmas que conduziam a arte. A “ação” pela qual se constrói a produção posta em análise nesse artigo se articula, sobretudo, pelo seu caráter questionador e desafiador da ordem estabelecida seja pela política, seja pelo meio artístico – que apesar de bastante aberto às novas linguagens, ainda questionava o valor de determinados trabalhos, especialmente os que descartavam a construção de um objeto artístico para mera contemplação. Parte expressiva da produção artística da década de 1970 reflete sua oposição à violência e à redução da liberdade de expressão dos artistas, independente destes estarem ligados ou não a ideologias de esquerda. Assim, uma parcela da produção artística do período se caracteriza como “arte de guerrilha”, como alguns críticos brasileiros denominaram, entre eles Frederico Morais, inspirando-se nas teorias do crítico italiano Germano Celant, maior representante da crítica da arte povera, utilizando o mesmo termo que este utilizou em uma dos seus notórios manifestos, uma vez que as manifestações propostas pelos artistas

brasileiros estavam mais abertas a refletir e discutir questões experimentais que não se limitavam a preocupações estéticas tradicionalmente pertencentes ao campo das artes plásticas. Se antes o trabalho artístico se dividia em uma relação dual de artista e observador, nesse momento essa relação passa a incluir outros elementos fundamentais para a concepção do trabalho. Não se trata mais de o artista impor suas ideias e estruturas estéticas e acabadas ao espectador, mas de propor a criação vivencial, o choque, a dúvida, a experimentação criativa, a articulação entre artista, público e meio.

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. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar todos os sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. É só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 1975: 26).

No mesmo XIX Salão de Arte Moderna outro artista rompe as barreiras das expressões artísticas em uma manifestação violenta às frágeis estruturas convencionais das mostras institucionalizadas do período. No dia seguinte ao desnudamento de Antonio Manuel, Artur Barrio, que também não participa oficialmente da mostra, decide intervir junto ao trabalho do artista Claudio Paiva, integrante da exposição. Barrio inicia sua ação chutando embrulhos de jornal e montes de terra expostos no museu e que compunham a proposta de obras pobres e indefesas de Paiva. A interferência de Barrio na mostra então dá início ao projeto “4 dias 4 noites”. A manifestação solitária, que também possuía o corpo como suporte da proposição que começa no MAM-RJ, termina quatro dias depois abrangendo quase toda a cidade do Rio de Janeiro, como seus bueiros e esgotos. O corpo do artista em peregrinação pela cidade se torna agenciador de configurações e sentidos, e coadjuvante na produção do trabalho, o que o leva a negar seu enquadramento privilegiado de artista criador, reconhecendo ser parte de um contexto que o condiciona e o permite oferecer ao outro a possibilidade de compartilhar os significados daquilo que produz. Do mesmo modo que artistas importantes que contribuíram para as discussões artísticas na década de 1960, como Hélio Oiticica, pregaram a saída do espaço físico do museu e a apropriação do ambiente externo como um meio de estreitar as relações entre arte e vida, além das suas inúmeras pesquisas utilizando o corpo como suporte para obra e como meio condutor de sentido, podendo destacar trabalhos como “Parangolé” e “Tropicália”, Barrio nega completamente o espaço da instituição e ela

como um todo, uma vez que não se mostra necessário o uso deste espaço, nem para a concepção da proposta por ele elaborada, nem seu apoio para lhe atribuir valor.

Muitas exposições de artes plásticas realizadas no Brasil nesse período colaboram ativamente para a realização desta produção e promovem a discussão sobre o alcance das instituições culturais e o seu poder de legitimar a arte produzida no momento, principalmente aquelas que não pertencem ao circuito oficial de arte. As mostras, sejam elas pertencentes a um circuito oficial ou alternativo, reúnem em um único ambiente diferentes forças culturais que formam a produção e a distribuição artística em um sistema de arte. Constituem espaço de discussão, constroem e desconstroem discursos, possibilitam que o debate artístico saia dos ateliês e ganhe espaço público, além de se tornarem porta-vozes de movimentos de vanguardas e correntes estéticas. O pensamento defendido por essas exposições oficiais ou alternativas exercem pressão nos mais diferentes setores da arte, como entre os artistas, críticos, colecionadores, *marchands*, instituições e espectadores diante de novas proposições artísticas, e muitas vezes, estando em conformidade com o momento social e político, as mostras de arte provocam o debate e a crítica política dentro do ambiente cultural em que estão inseridas. A violenta *performance* promovida por Barrio mistura questões envolvendo loucura e morte, além de refletir sobre o tempo em que acontece a arte, e se esse tempo é o mesmo da realização da exposição e da concepção da crítica de arte.

Nesse contexto, realizaram-se com sucesso diversas exposições alternativas às comumente realizadas até então, em locais também diferentes dos oficiais para o momento, e mesmo outras realizadas em museus que serviram de agente transformador do meio artístico, atuando de modo contestador e aberto às discussões políticas, sociais e culturais do período, ainda que sob constantes ameaças de fechamento ao longo da ditadura militar e sua política de cerceamento cultural, como foi o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Assim, pode-se afirmar que não são apenas alguns artistas que constroem seus trabalhos através da “ação” questionadora tão visível no período, mas também alguns críticos de arte e determinadas instituições culturais, sobretudo aquelas que contestam a sua própria atuação no meio artístico brasileiro da época. Muitos desses eventos contribuíram para a discussão e consolidação de tendências artísticas, de modo que acarretaram inúmeras mudanças no rumo das artes plásticas no cenário artístico brasileiro na década de 1970, pois, frequentemente, questionaram o setor político e social, exercendo pressão e propondo trabalhos que implicaram um protesto contra a repressão cultural, a crise relacionada e a estrutura organizacional dos oficiais salões de arte como meio válido para a ascensão do artista brasileiro.

Anteriormente ao projeto “4 dias 4 noites”, em abril de 1970, Barrio participa da exposição *Do corpo à terra*, realizada por três dias no Parque Municipal de Belo Horizonte no ano de 1970 durante a semana de comemorações da Inconfidência Mineira, onde reuniu artistas mineiros e cariocas em uma atividade artística experimental de tamanha invenção que dificilmente foi ultrapassada nos seguintes. De todas as exposições ocorridas no período, esta ultrapassa muitas das barreiras que eram comumente impostas pelas instituições culturais oficiais, como a obediência ao espaço físico e às regras que envolviam a organização das exposições e limitavam a concepção de muitas obras. A própria exposição realiza-se em um espaço que não condiz com o tradicionalmente escolhido para um salão ou bienal, optando por um espaço aberto que prezava por diálogo com o público e a sociedade. O principal organizador da mostra foi o crítico Frederico Morais, então um dos críticos mais ativos do cenário artístico nacional. Este também apresentou, ao lado dos artistas, uma apropriação fotográfica, já que Morais defendia uma crítica de arte mais atuante e próxima da criação artística, aproximando esses dois exercícios de criação artística. Entre os artistas participantes podem-se destacar alguns nomes como Dileni Campos, Eduardo Ângelo, Luiz Alphonsus e Umberto Costa Barros. No entanto, as obras de maior notoriedade e repercussão em decorrência da dramaticidade empregada foram as apresentadas por Artur Barrio e Cildo Meireles. O primeiro apresentou “Situação T/T 1” [imagem 2], uma proposição que se constitui de três partes. A primeira parte estabeleceu-se em preparar 15 Trouxas Ensanguentadas (TE) compostas por sacos de lixo e tecido, contendo carne e ossos de animais adquiridos em um açougue, e outros materiais orgânicos. A segunda parte determinou-se pela distribuição dessas trouxas, sem que fosse percebido, pela periferia da cidade, principalmente onde se localizavam córregos e esgotos. E finalmente a última parte do trabalho, erroneamente entendida como desconectada das duas primeiras, constitui-se pela ação de desenrolar 60 rolos de papel higiênico em áreas próximas aos locais onde as trouxas haviam sido deixadas, como a marcação de um ponto de intervenção. A terceira parte do trabalho se assemelha a outras manifestações realizadas pelo artista em anos anteriores, entretanto, são as duas primeiras etapas que mais chamam atenção ao longo dos anos pelo estudo crítico da obra do artista, uma vez que o episódio é facilmente associado ao momento político, invocando uma crítica ao regime ditatorial em curso no país. O trabalho chocou a população de Belo Horizonte que não sabia se tratar de uma proposição artística, considerando ser, assim, uma possível desova improvisada de corpos de desaparecidos ou presos políticos.

Mais uma vez o corpo é protagonista na obra, assim como o foi na *performance* de Antonio Manuel, mas agora ele é deteriorado, violado, multilado, morto.

Uma proposição violenta para a inserção do corpo e da própria vida no trabalho artístico. Uma “ação” que alia fuga e protesto, questionamento e morte, radicalização e busca por novos meios de integração entre público e arte. Uma ação que instiga novos debates na crítica de arte. Não se trata do corpo do artista expondo as controvérsias do meio político e cultural, mas a sugestão do corpo do outro, do corpo anônimo, do corpo indigente, do corpo torturado e violado pela força política opressora. O corpo/obra que fugiu dos espaços seguros dos salões e museus e se refugiou na obscuridade da cidade. A figura do artista é totalmente anulada, dado que não há qualquer vestígio de sua autoria nas trouxas espalhadas pela cidade. Barrio não só coloca em prova o ideal de arte com a utilização de um material incômodo e fétido depositado em local ainda mais inusitado para uma possível obra de arte, como também se manifesta politicamente acerca dos acontecimentos recorrentes durante a ditadura militar. A relação estabelecida entre seu trabalho e oposição política à ditadura é válida e inegável, mas sua interpretação ultrapassa qualquer limite que possa ser imposto à proposição. Na opinião de Moacir dos Anjos é justamente o rechaço a qualquer critério ordenador que se define o caráter político da obra de Barrio, “sua capacidade de colocar o outro em uma situação de desamparo ante o que já conhece ou pensa conhecer, subjetivando desconcertos”, revendo e quebrando valores até então sólidos. (ANJOS, 2011: 29). Ao levar seu trabalho para os esgotos e bueiros, trabalhando com dejetos e o descartado, o artista coloca em cheque a validade de arte como objeto artístico, construído e mercantilizado.

De modo semelhante o artista Cildo Meireles apresenta “Tiradentes: totem-monumento ao preso político” [imagem 3], na mesma exposição, *Do corpo à terra*. A instalação criada pelo artista consistiu em prender inúmeras galinhas a uma base de madeira onde foram queimadas vivas. O fogo que consome as galinhas impossibilitadas de se libertarem configura uma grande manifestação contra a violência e a repressão no Brasil, ao passo que homenageia Tiradentes, participante da Inconfidência Mineira de 1789, primeiro levante contra a Coroa portuguesa. O trabalho de Meireles foi realizado ao mesmo tempo em que líderes da ditadura militar utilizavam a figura de Tiradentes na semana comemorativa da Inconfidência, em uma hipócrita manobra simbólica do discurso político. A morte desses animais também remeteria à morte de pessoas em explosões ou bombardeios em áreas de guerras e conflitos, frequentes ao longo da Guerra Fria. O discurso político acentuado no trabalho, bem como o posicionamento do artista, mostra-se bastante claro. Ao mesmo tempo em que constitui um protesto e uma denúncia à violência e à incoerência do período, seu trabalho desenvolve o tema da vida e da morte, e utiliza a própria vida como matéria-prima para a manifestação. A instalação encarna um caráter duplo em que responde em dois níveis

diferentes, a “ação” do engajamento político e do discurso, e a “ação” do questionamento do que é e o que não é considerado objeto de arte. Sobre *Tiradentes: totem-monumento* Meireles afirma,

Alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalho políticos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os meus. Sempre procurei deixar claro que isso era uma escolha pessoal. Expressava minhas crenças e respondia, também, às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinha a ver com o discurso político. (HERKENHOFF, 2000: 16).

As “ações” operadas por esses artistas abrangem uma variada gama de interpretações. Trabalhos como os de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles que abdicam de técnicas artísticas e até mesmo de materiais precários, tendo o corpo como suporte da obra, seja o seu, o do outro ou a simulação de um, incluem como matéria-prima a vida, e protestar pelo modo como a política do país seguia no momento também é discutir sua relação com a vida. Discutem o contexto político perturbador e opressor do período ao qual todos estão submetidos, mas não deixa de discutir o alcance da arte e sua relação com a vida, a vida posta como obra. Além disso, propõem como discussão o tempo e o espaço que a obra é construída, introduzem questionamentos acerca do poder que determinadas instâncias e instituições culturais (como museus, salões e galerias) teriam de legitimar a arte e atribuir-lhe valor, contestando o poder discriminatório dessas mesmas instituições de arte e de seus agentes (críticos, galeristas, *marchands* e curadores), possuidores do poder de definir o que faz e o que não faz parte do campo artístico, de decidir o que é incluído nele e o que é simplesmente deixado de fora.

O nível de contestação dessas produções artísticas, quando se dirigem para seu próprio meio, torna-se eficaz, sobretudo, na medida em que se realizam dentro do círculo fechado de arte (exposições, salões, museus), pois além de criticar, desfazem os limites, inclusive físico, do que vem a ser considerado pertencente aos museus e minimizam o poder julgador atribuído à crítica de arte. Quando os trabalhos e as exposições são críticas à sua constituição, estes geram, como consequência, alternativas que inibem os aspectos mais retrógrados do circuito de arte, como defende o artista Carlos Zílio. (COTRIM, 2006: 349). Nesse sentido, Barrio escreve um pequeno manifesto em que define a sua postura e a de outros artistas no que concernem seus questionamentos e posicionamentos diante das instituições de arte no ambiente cultural brasileiro.

Manifesto:
Contra as categorias de arte
Contra os salões

Contra as premiações
Contra os júris
Contra a crítica de arte. (COTRIM, 2006: 262).

Tendo citado os nomes de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, é preciso esclarecer que outros artistas, e não apenas brasileiros, questionam-se sobre as funções assumidas pela arte e pelas instituições que a circundam nesse período, e mesmo sobre as consequências de políticas repressoras adotadas por estados autoritários. Artistas latino-americanos, que enfrentam semelhantes contextos políticos e cenários culturais limitados pela política de cerceamento de ditaduras, também refletem sobre a produção diante de um sistema de arte pouco colaborativo com a discussão artística vigente. Alguns, assim como os citados acima, também recorrem a estratégias de choque, em que colocam o espectador em posição de horror, mais que de contemplação. Sendo assim, quando os artistas brasileiros citados nesse artigo utilizam seu próprio corpo/vida (ou corpo/vida de outro) como veículo de uma “ação”, quando não contemplam a proposta artística com um objeto, mas a finalizam como quando a começaram, ou seja, sem nenhum material além do registro fotográfico da ação, eles não questionam apenas a condição social e cultural imediata, mas também as bases do sistema artístico e cultural que os envolvem, bem como as regras que formulam esse sistema.

Sob esses mesmos aspectos, os questionamentos e combate desses artistas não se voltam apenas para a contestação política ou circulação das suas produções em exposições e salões, mas também para o mercado de arte e suas imposições limitadoras. Para entender a situação da arte no Brasil ao longo da década de 1970, ou seja, não apenas o momento produtivo de diversos artistas, mas o modo recorrente de aquisição de seus trabalhos e suas significações sociais é preciso levar em consideração o comportamento do mercado nos anos correntes do período em questão e compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto que envolve as características do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo dos trabalhos de arte. Nesse período, ocorreu o *boom* no mercado de arte no país, processo como ficou conhecido o superaquecimento do setor, o que possibilitou a minimização do acanhamento típico de um circuito de arte incipiente. O *boom* se caracterizou pela valorização e inflação dos valores de obras de arte, principalmente dos grandes artistas brasileiros, isto é, os artistas que compuseram o movimento modernista do início do século XX, mas também alguns artistas contemporâneos reconhecidos e produtores de uma arte próxima dos valores do mercado e de fácil aceitação entre os compradores. O *boom* também se caracterizava pela crescente moda dos leilões de arte onde colecionadores abastados

poderiam aplicar seu dinheiro na compra especulativa de produções de renome nacional. As articulações do mercado de arte brasileiro aliadas à censura imposta pela política de Segurança Nacional da ditadura e o hermetismo de muitas produções artísticas contemporâneas, auxiliam na manutenção de regras restritivas ao sistema de arte no Brasil. Meio artístico intensamente rebatido por diferentes artistas. De acordo com Ronaldo Brito, historiador e crítico de arte brasileiro, o mercado vende aos seus compradores a ideologia de que a arte é uma sofisticação de consumo, uma forma de destaque perante os demais. A “descoberta” de artistas, especialmente do passado, foi uma questão de *timing* comercial, na medida em que era preciso eleger “heróis” para uma história da arte brasileira.

A tarefa de vender arte nesse sentido prende-se obrigatoriamente à tarefa de defender o estatuto vigente da arte na sociedade – afinal é este o estatuto que assegura em última instância a possibilidade do comércio de arte. Daí a necessidade do mercado de elaborar uma estratégia que, sobre cada aspecto específico do circuito, atue de modo pertinente. Trata-se de conservar os valores da arte, o seu mítico e decisivo apelo de consumo. (BRITO, 1975: 5).

A “ação” artística realizada pelos artistas mencionados caminha em um sentido oposto à sofisticação da arte e sua associação como mercadoria. Para o artista brasileiro José Resende, o sistema de arte do período é ineficiente e o mercado dominador, onde ainda operam relações do velho paternalismo do poder público, que estabelecem prestígio ao subsidiar determinadas manifestações e valores artísticos. Exposições que seriam referências importantes para a arte brasileira, o artista cita como exemplo a Semana de 22 e as Bienais de São Paulo, e que deveriam romper com um comportamento cultural de elite, na verdade, os reforça. Apesar de introduzir novos padrões e referências artísticas mais atuais no momento, Resende afirma que estes eventos não quebram a áurea de requinte e *status* social superior que a elite cultural brasileira exige da arte. O sistema da arte através de exposições institucionalizadas não elimina tais paradigmas e, por sua vez, o mercado os reforça e ratifica essa visão. O mercado de arte valorizava determinada produção brasileira, enquanto as Bienais a institucionalizavam através de critérios de premiação que preservavam uma visão paternalista de cultura. (RESENDE, 1975: 24). Coube, muitas vezes, às exposições de circuitos alternativos e às “ações” artísticas de combate romper com o ciclo vicioso do sistema de arte brasileiro, mas estas, no entanto, apesar da efervescência com que aconteciam não foram capazes de eliminar essa prática.

Forçar os limites da permissividade do circuito se configura como uma das principais “ações” de uma parcela da produção artística brasileira da década de 1970. Quando defendo que uma parte dessa produção do período se constitui como “ação”, refiro-me, antes

de tudo, a esse potencial criativo contestador, que questiona tantos aspectos diferentes da arte e da sociedade brasileira daquele momento. Constroem-se pela “ação” porque nega soluções óbvias, materiais e linguagens óbvias; porque sai do ambiente conhecido e confortável do museu, galeria, salão; porque radicaliza as possibilidades, choca o público e a crítica, nega tradições; defende e acusa; e, sobretudo, porque se expõe. Expõe a vida, a sua, a do outro e a que imaginamos existir. Uma arte que se constrói pela “ação” não deixa rastro depois de criada e ainda não pode ser esquecida.

Referências Bibliográficas

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte-vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº1, p. 5-7, set/out/nov. 1975.

COTRIM, C.; FERREIRA, G. (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FARIAS, A.; DOS ANJOS, M. (org.) *Artur Barrio: catálogo*. Edição bilíngue; versão para o inglês Anthony Doyle. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles: catálogo*. Textos Dan Cameron, Gerardo Mosquera, Paulo Herkenhoff. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Depoimento de uma Geração: 1969-1970: catálogo*. Ciclo de exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Curadoria Frederico Moraes; textos Francisco Bittencourt e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). *O objeto na arte: Brasil anos 60: catálogo*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº1, p. 23-25, set/out/nov. 1975.

Anexo



Imagem 1.

Antonio Manuel. *Corpobra*, 1970.

Performance realizada no XIX Salão de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro.

Fonte: BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte-vida, proposições e paradoxos**, 2005.



Imagem 2.

Artur Barrio. *Situação T/T, 1. Trouxas Ensanguentadas (2ª e 3ª parte)*, 1970.

Tecidos, saco de lixo, cordas, ossos, tinta, sangue, materiais orgânicos.

Exposição *Do corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970.

Fonte: **Artur Barrio**: catálogo, 2010.



Imagem 3.

Cildo Meireles. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970.

Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo.
Exposição *Do corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970.

Fonte: **Cildo Meireles**: catálogo, 2000.