

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC

ABERTURAS UTÓPICAS

SINGULARIDADES DA ARTE POLÍTICA NOS ANOS 70

PORTO ALEGRE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC

ABERTURAS UTÓPICAS

SINGULARIDADES DA ARTE POLÍTICA NOS ANOS 70

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase: História, Teoria e Crítica como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Artes Visuais.

ORIENTADOR: DR. EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

PORTO ALEGRE

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

CIP - Catalogação na Publicação

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mandelli de Marsillac, Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

ABERTURAS UTÓPICAS Singularidades da Arte Política nos Anos 70 / Ana Lúcia

Mandelli de Marsillac Mandelli de Marsillac. -- 2011.

364 f.

Orientador: Edson Luiz André De Sousa.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,

Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Arte Contemporânea. 2. Anos 70. 3. Psicanálise. 4. Política. 5. Utopia. I. De Sousa, Edson Luiz André, orient. II. Título.

ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC

TESE DE DOUTORADO

ABERTURAS UTÓPICAS

SINGULARIDADES DA ARTE POLÍTICA NOS ANOS 70

DATA DA DEFESA: 07 de outubro de 2011

BANCA EXAMINADORA

.....

DR. EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA - ORIENTADOR

.....

DR. GUILHERME MASSARA ROCHA - UFMG

.....

DRA. SIMONE MOSCHEN RICKES – PPGEDU/UFRGS

.....

DRA. MÔNICA ZIELINSKY – PPGAV/UFRGS

.....

DRA. ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO – PPGAV/UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ao professor Edson Sousa pela confiança e parceria, instigando-me a levar adiante meus interesses de pesquisa, nesta longa trajetória que se iniciou já na graduação. Suas aulas e sua forma de orientar me despertaram para o universo da psicanálise, da arte e das utopias.

À professora Mônica Zielinsky pela acolhida e co-orientação temporária. Suas contribuições certamente deixaram marcas profundas em minha pesquisa.

Ao professor Antoni Mercader pela recepção e co-orientação em meu doutorado “sanduíche”, na Universitat de Barcelona.

À professora Maria Helena Bernardes por sua sensibilidade de transmissão e por suas preciosas contribuições.

A Cildo Meireles e Paulo Bruscky por suas obras, pela disposição em me conceder entrevistas, revelando a coerência de suas práticas. Elas são minha fonte de inspiração.

A Josep Parera, Carles Hac Mor e Antoni Mercader por se disporem a colaborar com esta pesquisa, trazendo outros contornos à história do Grup de Treball, encontrada na documentação e nos livros.

Aos professores e colegas que, neste percurso de doutorado, foram importantes interlocutores, contribuindo para a materialização desta reflexão.

Às professoras Simone Rickes, Ana Albani e Blanca Brittes, que participaram da qualificação do projeto, colaborando no refinamento das questões que norteiam esta tese.

Aos professores que constituem esta banca: Guilherme Massara Rocha, Simone Moschen Rickes, Ana Albani de Carvalho e Mônica Zielinsky por aceitarem o nosso convite, recortando e acrescentando diferentes olhares a esta tese.

A Tatiana Sperhacke pelo belíssimo projeto gráfico de capa.

Ao César pelo amor, incentivo, companheirismo e diálogo de todos os momentos.

À Maitê e à Gabriela pelo amor e encanto que trazem à minha vida.

A minha mãe, pela confiança e pela garra.

Ao meu pai, pelo direcionamento e amor aos livros.

A Neli, Genésio (*in memoriam*), Fermino, Marcelo, Nilo, Maria Tereza, Ana Paula, Patsy, Pedro, Maria Eduarda, Luca, Léa, Fernando, Cládis, Cássio, Manuela, Gustavo, Vinicius, Geórgia, Márcio, Rafaela, Franco, Renata, Eduardo, Beatriz, Simone, Thais, Jussara, Yonara, Carlos, Lilian, Tatiana, Christiane, Ruth, Janaina, Lisângela e aos demais familiares e amigos pelo compartilhar que se reflete em meu viver.

“A interpretação não está aberta a todos os sentidos”

Jacques Lacan (1988, p. 236)

RESUMO

Esta tese centra-se nas operações artísticas dos brasileiros Cildo Meireles e Paulo Bruscky e do coletivo catalão Grup de Treball, nos anos 70. Ancorada na teoria e método da psicanálise e na história, teoria e crítica de arte contemporânea, debruça-se sobre os atos de criação desses artistas, sublinhando e entrecruzando as singularidades de suas poéticas. Em um tempo permeado pela violência e censura ditatorial, tanto no Brasil quanto na Espanha, esses artistas, de diferentes formas, tinham o ato criativo como estratégia crítica e política de transformação. No despertar da arte contemporânea, revelam que as transformações do objeto de arte comportam, necessariamente, uma alteração nos seus objetivos e em sua dimensão utópica.

PALAVRAS CHAVE: Arte, Política, Utopia, Psicanálise, Anos 70, Ditadura.

RESUMEN

Esta tesis se centra en las operaciones artísticas de los brasileños Cildo Meireles y Paulo Bruscky y del colectivo Catalán Grupo de Treball en los años 70. Basado en la teoría y el método del psicoanálisis y en la historia, teoría y crítica del arte contemporáneo, se centra en los actos de creación de estos artistas, destacando y entrecruzando las singularidades de su arte. En una época impregnada por la violencia y la censura de la dictadura, en Brasil, como en España, estos artistas, de diferentes maneras, tuvieron el acto creativo como una estrategia crítica y de transformación política. En la estela del arte contemporáneo, ponen de manifiesto que la transformación del objeto de arte implica necesariamente, un cambio en sus objetivos y en su dimensión utópica.

PALAVRAS CLAVES: Arte, Política, Utopia, Psicoanálisis, Años 70, Dictadura.

ABSTRACT

This thesis focuses on the operations of the Brazilian artistic Cildo Meireles and Paul Bruscky and the collective Catalan Group Treball, in 70 years. Grounded in theory and method of psychoanalysis and history, theory and criticism of contemporary art, focuses on the acts of creation of these artists, underlining and crisscrossing the singularities of their poetry. In a time permeated by violence and censorship dictatorship, in Brazil, as in Spain, these artists, in different ways, had the creative act as a critical strategy and political transformation. In the wake of contemporary art, reveal that the transformation of the art object, involves necessarily a change in its objectives and its utopian dimension.

KEYWORDS: Art, Politics, Utopia, Psychoanalysis, 70, Dictatorship.

LISTA DE IMAGENS¹

CAP.	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
2	1	Cildo Meireles	Malhas da Liberdade, versão I	1976	34
2	2	Cildo Meireles	Malhas da Liberdade, versão II	1976	35
2	2.1	Cildo Meireles	Malhas da Liberdade, versão II	1976	35
2	3	Paulo Bruscky	S.O.S	1977	48
2	4	Paulo Bruscky e Ray Johnson	Arte Correio	1970	54
2	5	Clemente Padín	Postal Arte Correio	1975	55
2	6	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola	1970	65
2	7	Paulo Bruscky	O que é Arte? Para que Serve	1978	67
2	7.1	Paulo Bruscky	O que é Arte? Para que Serve	1978	68
2	8	Grup de Treball	Repressió	1973	68
2	9	Marcel Duchamp	Fonte	1917	76
2	10	George Maciunas	Manifesto Fluxus	1963	84
2	11	Ben Vautier	Caixa de Fósforos Arte Total	1965	85
2	12	Art & Language	Revista, volume 1, n. 1	1969	87
2	13	Helio Oiticica	Parangolés	1965	88
2	14	Lygia Clark	Bicho	1960	89
2	15	Lygia Pape	Caixa de Baratas	1967	89
2	16	Andy Warhol	Conflito Racial Vermelho	1963	91
2	17	Antônio Dias	Projeto para vôo de ataque	1964	92
2	18	Nelson Leirner	A-doração	1966	93
2	19	Helio Oiticica	Bólides	1969	95
3	1	Cildo Meireles	Perseguição e Assassinato – 1º Estudo	1967	101
3	2	Cildo Meireles	Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira	1969	105
3	3	Cildo Meireles	O Sermão da Montanha: Fiat Lux	1979	106
3	3.1	Cildo Meireles	O Sermão da Montanha: Fiat Lux	1979	106

¹ As imagens estão numeradas por capítulos.

CAP.	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
3	3.2	Cildo Meireles	O Sermão da Montanha: Fiat Lux	1979	107
3	3.3	Cildo Meireles	O Sermão da Montanha: Fiat Lux	1979	107
3	4	Cildo Meireles	Estojo de Geometria	1977-1979	110
3	5	Cildo Meireles	Cruzeiro do Sul	1969-1970	112
3	5.1	Cildo Meireles	Cruzeiro do Sul	1969-1970	112
3	5.2	Cildo Meireles	Cruzeiro do Sul	1969-1970	113
3	6	Piero Manzoni	Socle Du Monde	1961	115
3	7	Cildo Meireles	Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político	1970	116
3	8	Artur Barrio	Trouxas Ensangüentadas	1970	118
3	9	Pedro Américo	Tiradentes Esquartejado	1893	119
3	10	Francisco de Goya	Os Desastres da Guerra	1810-1815	120
3	10.1	Francisco de Goya	Os Desastres da Guerra	1810-1815	120
3	11	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola	1970	125
3	11.1	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola	1970	125
3	11.2	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola	1970	127
3	12	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula	1976	128
3	12.1	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula	1976	129
3	12.2	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula	1976	129
3	13	Helio Oiticica	Ninhos	1970	130
3	14	Cildo Meireles	Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula	1976	132
3	15	Cildo Meireles	Zero Cruzeiro	1974-1978	132

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P
3	15.1	Cildo Meireles	Zero Cruzeiro	1978-1984	133
3	16	Cildo Meireles	Zero Dólar	1978-1984	134
3	17	Cildo Meireles	Árvore do Dinheiro	1969	135
3	18	Cildo Meireles e Max Meireles	Registro Fotográfico no Manicômio de Goiás	1974	136
3	19	Cildo Meireles e Max Meireles	Registro Fotográfico Índios Kraôs	1974	137
3	20	Cildo Meireles	Sal sem Carne	1975	139
3	20.1	Cildo Meireles	Sal sem Carne	1975	139
3	21	Cildo Meireles	Mebis/Caraxia	1970	140
3	22	Cildo Meireles	Inserções em Circuitos Antropológicos: Token	1971	141
3	23	Cildo Meireles	Inserções em Jornais	1970	142
3	24	Cildo Meireles	Eureka/Blindhotland	1975	144
3	24.1	Cildo Meireles	Eureka/Blindhotland	1975	145
3	24.2	Cildo Meireles	Eureka/Blindhotland	1975	146
3	24.3	Cildo Meireles	Eureka/Blindhotland	1975	147
3	25	Lygia Clark	A Casa é o Corpo: Labirinto	1968	148
3	26	Cildo Meireles	Anotações	1970	149
3	27	Cildo Meireles	Introdução a uma Nova Critica	1970	154
4	1	Paulo Bruscky	Poema Processo	1970	159
4	2	Paulo Bruscky	Poema Processo	1970	159
4	3	Paulo Bruscky	Poema Visual	1976	161
4	4	Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa	Poesia Viva	1977	163
4	4.1	Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa	Poesia Viva	1977	163
4	5	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Exponáutica e Expogente	1970	165

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
4	5.1	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Exponáutica e Expogente	1970	166
4	5.2	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Exponáutica e Expogente	1970	166
4	6	Paulo Bruscky	Artexpocorponte	1972	167
4	7	Paulo Bruscky	Arte Cemiterial	1971	168
4	7.1	Paulo Bruscky	Arte Cemiterial	1971	169
4	8	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	170
4	8.1	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	171
4	8.2	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	171
4	9	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Artemcágado	1972	172
4	9.1	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Artemcágado	1972	173
4	10	Piero Manzoni	Merda de Artista	1961	174
4	11	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Fogueira	1974	175
4	11.1	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Fogueira	1974	175
4	12	Paulo Bruscky	O Guerrilheiro	1969	177
4	13	Paulo Bruscky	Atitude do Artista/Atitude do Museu	1978	179
4	13.1	Paulo Bruscky	Atitude do Artista/Atitude do Museu	1978	179
4	14	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Inserção em Jornal: Artearonimbo	1974	181
4	15	Paulo Bruscky	Inserção em Jornal: Poema de Repetição	1977	181
4	16	Paulo Bruscky	Máquina de Filmar Sonhos	1977	182
4	16.1	Paulo Bruscky	Máquina de Filmar Sonhos	1977	182
4	17	Paulo Bruscky	Da Série Envelopes	1976	184
4	18	Paulo Bruscky	Arte Postal	1977	185
4	19	Paulo Bruscky	Arte Correio	1979	186
4	20	Fluxus	De George Maciunas p/Tomas Schmit	1964	187
4	21	George Maciunas	Fluxpost (Smiles)	1978	188
4	22	Paulo Bruscky	Sem Destino	1975-1983	190

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
4	22.1	Paulo Bruscky	Sem Destino	1975-1983	190
4	22.2	Paulo Bruscky	Sem Destino	1975-1983	191
4	23	Paulo Bruscky	PostAção	1975	192
4	24	Paulo Bruscky	S.O.S.	1977	194
4	25	Paulo Bruscky	Telegramarte	1977	194
4	26	Paulo Bruscky	Da Série: Autum Radium Retratum	1976	195
4	27	Paulo Bruscky	Tratamento Fora de Domicílio	1974	195
4	28	Paulo Bruscky	Diagnóstico: Arte	1978	196
4	29	Paulo Bruscky	Quando as Artes Entopem	1977	196
4	30	Paulo Bruscky e Ypiranga Filho	Convite 1ª Exposição de Arte Postal	1975	197
4	31	Paulo Bruscky	Titulo de Eleitor Cancelado	1976	199
4	32	Paulo Bruscky e Daniel Santiago	Telexarte	1973	201
4	33	Paulo Bruscky	O Olhar dos Críticos de Arte	1978	204
5	1		Registro da Experiência 1219m3	1972	212
5	2	Josep Ponsati	Inflables	1973	213
5	3	Garcia Sevilla	Accions	1973	213
5	4	Alicia Fingerhut	Análisis Del Fenomen de Percepció d'una Acció Real: Una Sola Acció Fotografiada desde tres punts	1973	214
5	5	Grup de Treball	Anunciamos	1973	220
5	5.1	Grup de Treball	Anunciamos	1973	220
5	6	Grup de Treball	Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel	1973	221
5	6.1	Grup de Treball	Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel	1973	222
5	7	Grup de Treball	Recorreguts	1973	225
5	7.1	Grup de Treball	Recorreguts	1973	225
5	7.2	Grup de Treball	Recorreguts	1973	226

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
5	8	Jordi Benito	Utilizació Del Cós Comparació de Mides	1973	227
5	9	Antoni Muntadas	Reconeixement/Descobrimet Táctil d'un Material/d'un Text	1973	228
5	10	Francesc Abad, Costa y Carbó	Terra	1973	228
5	11	Imma Julien	Questions	1973	229
5	12	Grup de Treball	Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa	1973	229
5	12 .1	Grup de Treball	Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa	1973	230
5	13	Alberto Corazón	Carta a Antoni Mercader	1973	231
5	13.1	Alberto Corazón	Carta a Antoni Mercader	1973	231
5	14		Revista Questions d'Art	1974	234
5	15	Antoni Mercader	Pagina no ocupada per La publicitat d'una galeria	1973	234
5	16	Grup de Treball	Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid	1974	236
5	16.1	Grup de Treball	Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid	1974	236
5	17	Grup de Treball	Homenatge a l'arquitectura	1975	239
5	17.1	Grup de Treball	Homenatge a l'arquitectura	1975	239
5	17. 2	Grup de Treball	Homenatge a l'arquitectura	1975	240
5	18	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	242
5	18.1	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	242
5	18.2	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	243
5	18.3	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	243
5	18 .4	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	244

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
5	18.5	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	244
5	18.6	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	245
5	18.7	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	245
5	18.8	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	246
5	18.9	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans	1975	255
6	1	Cildo Meireles	Inserções em Circuitos Antropológicos: Zero Cruzeiro	1978	260
6	2	Cildo Meirles	Zero Cruzeiro	1974-1978	261
6	3	Paulo Bruscky	Artemcágado	1972	262
6	4	Grup de Treball	Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel,	1973	263
6	5	Paulo Bruscky	Arte/Pare	1973	266
6	6	Alison Knowles e Ben Vautier	Anunciando Evento Fluxus	1964	268
6	7	Cildo Meireles	Eureka/Blindhotland	1975	269
6	8	Grup de Treball	Homenatge a l'arquitectura	1975	270
6	8.1	Grup de Treball	Homenatge a l'arquitectura	1975	271
6	9	Cildo Meireles	Tiradentes: totem-monumento ao preso político	1970	273
6	9.1	Cildo Meireles	Tiradentes: totem-monumento ao preso político	1970	274
6	10	Cildo Meireles	Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula	1975	275
6	11	Paulo Bruscky	Poema Processo	1970	276
6	12	Paulo Bruscky	Da Série Envelopes	1976	277

CAP	IMAGEM	ARTISTA	TÍTULO	ANO	P.
6	13	Paulo Bruscky	Arte Cemiterial	1970	278
6	14	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans	1975	279
6	15	Antoni Mercader	Pagina no ocupada per La publicitat d'una galeria	1973	281
6	16	Cildo Meireles	Cruzeiro do Sul	1969-1970	286
6	17	Paulo Bruscky	Máquina de Filmar Sonhos	1977	287
6	18	Grup de Treball	Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans	1975	289
6	19	Cildo Meireles	Sal sem Carne	1975	293
6	20	Paulo Bruscky	Sem Destino	1973-1984	295
6	21	Paulo Bruscky	O Guerrilheiro	1969	298
6	22	Grup de Treball	Recorreguts	1973	301
6	22.1	Grup de Treball	Recorreguts	1973	301
6	23	Paulo Bruscky	Atitude do Artista/Atitude do Museu	1978	304
6	23.1	Paulo Bruscky	Atitude do Artista/Atitude do Museu	1978	304
6	24	Cildo Meireles	Desvio para o Vermelho I	1967-84	305
6	24.1	Cildo Meireles	Desvio para o Vermelho II	1967-84	305
6	24 .2	Cildo Meireles	Desvio para o Vermelho III	1967-84	306

ANEXOS	TÍTULO	ANO	P.
C	CONVITE POESIA VIVA	1977	344
G	CARTA DO COMITE ORGANIZADOR DE LA "MOSTRA D'ART REALITAT" A ANTONI MERCADER	1974	350
H	MANIFIESTO DE LOS PINTORES Y ARTISTAS DE BARCELONA.		351
I	APRESENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS DE ARTE CONCEITO, "A LA LOTJA DEL TINT DE BANYOLES"	1973	352
J	NOMINATA DO GRUP DE TREBALL		354

K	JORNAL LA VANGUARDIA ESPAÑOLA	1973	355
L	GRUP DE TREBALL, INFORMACIO D'ART, TERRASSA	1973	356
L1	JORNAL: "EL CORREO CATALAN", DEZEMBRO	1973	357
M	ALBERTO CORAZÓN, "EN FAVOR DE UN ARTE PERFECTAMENTE UTIL"	1973	358
N	GRUP DE TREBALL, REVISTA "QUESTIONS D'ART, N ^o 28	1974	360
O	GRUP DE TREBALL, ESBOÇO DA "ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID"	1974	361
P	GRUP DE TREBALL, NUEVAS TENDENCIAS EN EL ART	1974	362
Q	GRUP DE TREBALL, ESQUEMA DE LA PONENCIA "ART Y CONTEXTE" DEL CICLO DE PONENCIAS "TENDENCIAS ACTUALES EN EL ART" DEL INSTITUTO ALEMAN DE BARCELONA	1973	363

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 SUSTENTAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: SINGULARIDADES DA ARTE POLÍTICA NOS ANOS 70	33
2.1 MALHAS DA LIBERDADE: O VIÉS DA PSICANÁLISE	34
2.2 ANOS 70: NECESSIDADES E CONTINGÊNCIAS	48
2.3 ARTE POLÍTICA E CRÍTICA NOS ANOS 70	60
2.4 REDES DE LIBERDADE: SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA	70
2.5 TRANSFORMAÇÕES DO OBJETO – AMPLIAÇÃO DO CAMPO: ABERTURAS UTÓPICAS	81
3 CILDO MEIRELES E O SEQUESTRO DO PÚBLICO	99
3.1 CILDO MEIRELES: DO - ∞, AO + ∞	100
3.2 FOGO e MITO	106
3.3 CLAREIRA	121
3.4 SEQUESTRO DO PÚBLICO	143
4 PAULO BRUSCKY E A RECRIAÇÃO	156
4.1 PAULO BRUSCKY: EXPERIMENTANDO NOVAS FORMAS E ESPAÇOS	157
4.2 A LIBERDADE DA LETRA	159
4.3 COTIDIARTE	164
4.4 GUERRILHA	177
4.5 O HUMOR E A LIBERDADE DE OLHAR	202
5 GRUP DE TREBALL PELA LIBERDADE DE EXPRESSÃO E ASSOCIAÇÃO	208
5.1: ARTE ENGAJADA: CONTRA TODOS OS SISTEMAS ESTABELECIDOS	209

5.2: CRIAÇÃO E ATIVISMO	219
5.3: IDEOLOGIA E EXCEDENTE CULTURAL	246
6 CONEXÕES: TRANSFORMAÇÕES DO OBJETO(IV)O DE ARTE	257
6.1 FETICHE	259
6.2 HUMOR	265
6.3 MORTE	272
6.4 ENLACE	282
6.5 POLÍTICA E UTOPIA	291
7 BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA	312
ANEXOS	320
A - ENTREVISTA CILDO MEIRELES	321
B - ENTREVISTA PAULO RUSCKY	336
C - CONVITE POESIA VIVA	344
D - ENTREVISTA JOSEP PARERA	345
E - ENTREVISTA CARLES HAC MOR	348
F - ENTREVISTA ANTONI MERCADER	349
G - CARTA DO COMITE ORGANIZADOR DE LA “MOSTRA D’ART REALITAT” A ANTONI MERCADER	350
H - MANIFIESTO DE LOS PINTORES Y ARTISTAS DE BARCELONA	351
I - APRESENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS DE ARTE CONCEITO, “A LA LOTJA DEL TINT DE BANYOLES”	352
J - NOMINATA DO GRUP DE TREBALL	354
K - JORNAL LA VANGUARDIA ESPAÑOLA, 1973	355
L - GRUP DE TREBALL, INFORMACIO D’ART, TERRASSA, 1973	356
L1 - JORNAL: “EL CORREO CATALAN”, DEZEMBRO/1973	357
M - ALBERTO CORAZÓN, “EN FAVOR DE UN ARTE PERFECTAMENTE UTIL”, 1973	358

N GRUP DE TREBALL, REVISTA "QUESTIONS D'ART, N ^o 28, 1974	360
O - GRUP DE TREBALL, ESBOÇO DA "ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID", 1974.....	361
P - GRUP DE TREBALL, NUEVAS TENDENCIAS EN EL ART, 1974	362
Q - GRUP DE TREBALL, ESQUEMA DE LA PONENCIA "ART Y CONTEXTE" DEL CICLO DE PONENCIAS "TENDENCIAS ACTUALES EN EL ART" DEL INSTITUTO ALEMAN DE BARCELONA, 1973	363

1. INTRODUÇÃO

Lembrar-se, portanto, por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas igualmente, de maneira ainda mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação. [...] Um paradoxo que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo (GAGNEBIN, 1994, p.121).

Inspirada nas operações artísticas² dos brasileiros Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do coletivo de artistas espanhóis Grup de Treball construo esta tese, estruturada pela teoria e método da psicanálise, criados por Sigmund Freud e ampliados por Jacques Lacan. Busco abordar condições singulares de enunciação de uma arte política e utópica, nos anos 70. Idealizo resgatar um passado que tem a força de questionar os rumos do presente, momento crucial, tanto no campo das artes quanto no contexto sócio-político-cultural. Trata-se de sublinhar um tempo de abertura a desejos inauditos, posicionamentos e imagens, quando se vislumbra rever a relação entre arte e vida, promover aprofundamento crítico e político do processo criativo, dar a ver que a arte tem a força de criar novas realidades.

“Aberturas³ utópicas” são entendidas como aberturas à construção de novas realidades, a partir de fendas simbólicas, no caso, como efeitos do ato criativo. Este ato pode, de forma singular, despertar novas metáforas, realizar cortes na cadeia infinita dos significados, lançando uma interpretação sobre o contexto histórico, abrindo diálogos com outros campos de saber. Além disso, vinculo estas “aberturas utópicas” ao chamado “Utopismo Iconoclasta”, que não prevê imagens ideais. Se falo: aberturas, é justamente porque estão em contraposição aos muros

² O termo operação na língua portuguesa significa a ação de um, poder de um. Faculdade de um agente, que produz um efeito. Por operação artística, entendo a ação produzida pela singularidade do artista no campo das artes visuais, em determinado contexto histórico. Esta operação envolve uma trama complexa entre os princípios éticos do artista, suas buscas, levantamento de problemas, criação de estratégias de apresentação. Referir-se às operações artísticas, enfatiza o ato de realizar a obra, o processo de criação, em que a obra é um dos componentes a ser analisado, somando-se as reflexões sobre a singularidade do artista, a recepção e o contexto histórico. Seu resultado vai além da produção de objetos, podendo se constituir como uma ação efêmera: performance, happening ou instalação em um espaço público, não necessariamente, vinculado ao campo das artes, como galerias e museus.

³ A palavra abertura, na língua portuguesa, significa: fenda, buraco, espaço vazio de um corpo: fazer uma abertura em um muro. Ação de abrir. A abertura de um espetáculo, por exemplo, serve para introduzir uma atmosfera do que se seguirá. De forma figurativa, pode significar começo, inauguração.

e fronteiras de um determinado campo ou tempo, no caso desta pesquisa, no que se refere ao campo das artes e aos contextos ditatoriais, nos anos 70.

“Singularidades da arte política nos anos 70” é o modo como me aproximo destas aberturas. Não há homogeneidade e sim registros singulares que dialogam em uma determinada época. Dialogam por seus ideais, por seus métodos, através das questões que seus contextos suscitam. A escolha destes artistas se justifica, na medida que suas proposições são exemplares de uma época, em que se incrementa a crítica sobre o lugar da obra e a função da arte, deslocando premissas que constituíam, tradicionalmente, o ato criativo. Frente a contextos ditatoriais, posicionaram-se politicamente, revelando que a arte é um território de liberdades, em que não é possível ser cúmplice de um sistema opressor. Era preciso abrir brechas de liberdade, instigar o público a posicionar-se de forma crítica frente ao horror de uma violência política. Estes artistas questionaram, de formas singulares, não apenas os regimes políticos, mas, sobretudo, a eternidade, a originalidade e a valoração da obra; o lugar da autoria e do posicionamento do “espectador”/público; bem como a uniformidade da linguagem, a pureza da técnica e os espaços institucionais da arte.

Suas obras⁴ têm forte conteúdo crítico tanto ao campo das artes, quanto ao contexto político e cultural, assim instituem estratégias utópicas de resistência e criação. Estes artistas recusaram-se a uma arte tradicional, criando novos meios de comunicação visual, uma estética que se aproximasse mais da vida cotidiana e da política. Produziram uma arte que tinha a força de criticar a hierarquia social, os valores dominantes e a ideologia de um tempo, os quais se relacionavam intimamente com a obra eternizada, pura, distante da vida comum, contemplada por poucos, fetiche, signo do poder.

Resgatar a força de enunciação utópica das produções artísticas de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do coletivo Grup de Treball, nos anos 70, é um objetivo

⁴ Utilizarei a denominação: obra, para me referir aos produtos das operações artísticas, ainda que elas não tenham a conotação tradicional da obra de arte. No entanto, na medida em que são fruto do trabalho do artista, entendo-as como obras, por mais efêmeras, imateriais, precárias, ambientais... que sejam. Além disso, é necessário observar, que a apresentação da obra ao público não é um momento final. Esta ancoragem se faz necessária apenas no processo de construção lógica da análise, uma vez que parto do pressuposto que a recepção transforma a obra a cada leitura e interação que alguém estabeleça com ela.

maior. Buscarei, para tanto, colocar em diálogo as produções singulares desses artistas, que se aproximam pelo foco conceitual, político e utópico de suas poéticas. Imersos em realidades ditatoriais, têm o ato criativo como estratégia crítica e política.

Esses artistas questionaram a função social da arte, desenvolveram uma arte de crítica sobre o contexto sócio-cultural e de recusa a muitos princípios tradicionais da arte⁵, tal como a concepção da obra de arte enquanto objeto puro⁶, a ser contemplado pelo espectador. Esta arte nos indica uma tendência de ampliação do campo no que se refere ao objeto artístico: ampliação do conceito de obra e da crítica sobre a função da arte. O ato criativo passa a ser uma operação, guiado por uma idéia e uma estratégia de ação, que tende a convocar aquele que vê, e, muitas vezes, participa, a inquietar-se com suas proposições. Suas obras apresentam-se nas mais diversas formas e não prevêem um espectador passivo. Seus ideais não se centram mais no estilo e na técnica, mas na reflexão crítica sobre o contexto histórico e sobre o posicionamento da arte frente a este contexto.

É justamente a postura crítica desses artistas que me move a refletir sobre a utopia que se vincula a esta arte. Conforme as análises do psicanalista Edson Sousa, é preciso pensar a utopia como interdição do presente, crítica ao que se coloca como verdade universal. Arte utópica que se apresenta como não lugar, que coloca em cena o vazio, o mal estar de um tempo, sem contudo prever um paraíso a alcançar, um lugar ideal. Seus atos de criação fazem fenda, corte no presente, revelando sua incompletude. Ideais que se constroem pela crítica ao seu tempo, resgatando traços do passado.

[...] a utopia muito mais como interdição do presente do que como promessa de um paraíso perdido. A utopia tem a função de interromper o fluxo das lógicas instituídas e abrir o caminho para outros mundos

⁵ Os princípios tradicionais da arte vinculam-se ao campo da arte em um determinado contexto histórico e constituem-se pelos agentes, técnicas e conceitos. Nesta pesquisa, refiro-me aos princípios tradicionais vinculados à arte moderna, em especial ao Modernismo (termo cunhado por um dos mais influentes críticos da arte moderna, Clement Greenberg, a fim de designar o ápice deste movimento), em que predominava o ideal da obra como objeto formal, puro e original, vinculada ao gênero da pintura ou escultura. O artista era pensado como gênio criador, vinculado a um determinado movimento dentro do campo das artes; o público, como aquele que contempla a obra e o crítico, a quem cabe teorizar a prática em sua especificidade.

⁶ O crítico Clement Greenberg analisava que a história da arte traçava uma linha evolutiva, direcionada a planaridade. Através da autocrítica, cada arte passava a eliminar os meios de qualquer outra arte, tendo como ideal, a pureza e a auto-definição da obra.

possíveis. A utopia, assim como a arte, abre um espaço crítico como censura e interrupção, revelando os avessos das “verdades”. A arte busca dar forma ao sem forma, dar expressão ao inexprimível (SOUSA, 2003, p. 45).

Em contraposição às utopias modernas, que mantinham um ideal projetado de futuro, manifesto no encadeamento estilístico; as poéticas conceituais apresentam um utopismo renovado, que não prevê imagens ideais. Abordarei um utopismo iconoclasta que almeja a indissociabilidade entre obra, imagem e palavra. Ideais que se constroem pela negativa, pela recusa aos ícones, sejam eles vinculados à adoração das imagens ou de sistemas conceituais. Trata-se de um utopismo que mantém a esperança nos seus anseios de transformação social e tem neles um eixo norteador, já que, conforme nos orienta o filósofo Ernst Bloch, a esperança é, em última análise, um afeto prático, militante (2005, p. 114).

São anseios de transformação do objeto artístico, ideal utópico de liberdade, brechas, fendas, aberturas utópicas que permeiam suas obras. Nos anos 70, tanto no Brasil quanto na Espanha, vivia-se sobre os ditames de regimes ditatoriais. Convivia-se com a violência, com o medo, censura, prisões, torturas, morte... aumentavam as desigualdades sociais, a fome. Esses artistas, a partir de diferentes estratégias, posicionam-se frente a essa realidade, não compactuam com esse sistema. Era preciso, frente à injunção promovida por esses regimes, posicionar-se politicamente. A arte precisava mostrar que seu território era livre, que sua produção não estava a serviço de uma minoria que podia pagar pelas obras, as quais se tornavam signo do status de uma classe. Os artistas rompem com a lógica demarcatória, tencionam lugares. A autoria passa a estar também no público, nas redes e circuitos; a obra se expande, questiona o fetiche do objeto; o ato criativo se faz pela experimentação de novas linguagens: tornava-se indispensável criar outras formas de olhar e sentir. Era imprescindível demarcar que a arte pode criar visibilidades e despertar transformações.

A partir do recorte metodológico de uma arte política nos anos 70, em meio a contextos ditatoriais, pesquisei muitos artistas, não apenas do cenário brasileiro. Analiso que não se tratou de uma questão específica dessa realidade territorial, mas de estratégias críticas e políticas, que já vinham permeando o campo das artes, desde o início do século XX. Estratégias que foram fortalecidas frente à falência do espírito moderno de progresso e instigadas frente aos contextos

opressores. Entretanto, algum corte era necessário, pois também não se tratava de constituir um universal, mas de pontuar estratégias singulares e exemplares de um tempo. Escolhi, desta forma, os brasileiros Cildo Meireles e Paulo Bruscky bem como o coletivo espanhol Grup de Treball.

Imediatamente, poder-se-ia questionar o por quê de um coletivo espanhol e dois artistas brasileiros? Justamente, para enfatizar que estes artistas também buscaram fazer redes, criar novos laços, construir coletivos, romper com a clausura imposta. Além disso, a escolha por esses artistas tornou possível analisar as singularidades no processo de criação e suas relações com o campo das artes. No contexto europeu, onde a história da arte se faz presente no cotidiano, através dos monumentos, da arquitetura e dos inúmeros museus, era preciso valer-se de estratégias formais diferentes, ainda que pautadas sobre ideais semelhantes. Utopias e estratégias antiformais, porque se propunham a demarcar sua recusa à arte excessivamente atrelada à forma. Os artistas brasileiros também guardam posicionamentos singulares, tanto no que se refere às estratégias criativas quanto em relação ao sistema das artes. Enquanto Cildo Meireles já gozava de um certo reconhecimento institucional; Paulo Bruscky posicionava-se à margem; ainda que ambos fizessem (e ainda fazem!) uma arte crítica com relação ao sistema.

O desejo do analista, segundo a teoria psicanalítica não se situa na busca de certezas e generalizações, mas nas singularidades possíveis em um determinado contexto histórico. Trata-se de resgatar brechas utópicas, pontos de resistência ao que busca homogeneizar, apagar singularidades. É fundamental dar visibilidade a estratégias de criação, recuperando traços que tendem ser esquecidos.

Vivemos uma profunda confusão entre a ordem do singular e a ordem do individual. Estas categorias não podem ser confundidas. O singular produz um estilo, busca uma forma de narrar uma história, desenha uma memória possível e, portanto, constrói condições para que uma transmissão aconteça. Nessa direção esse singular é uma peça fundamental no que pode ser compartilhado. Por outro lado, o individual – reinado da fortaleza egóica em suas carapaças defensivas – sonha em poder prescindir desta herança compartilhada (SOUSA, 2002, p. 8).

Como bem analisa Edson Sousa, o singular é o que pode ser compartilhado com o outro, aquilo que faz laço social. Diferentemente da ordem do individual, o singular resgata o passado e busca transmitir, compartilhar essa história, já

ressignificada pelo sujeito. Podemos pensá-lo como um traço constituído pelas memórias que restam das trocas cotidianas, pelo nome próprio, pela língua materna, pelo pertencimento a determinado território, que carrega consigo outras tantas singularidades. Mas a singularidade também é tropeço, no sentido da repetição, que nos parece dominar: insistência de uma lógica significante, sintoma. É também permeada de ideais, alguns dos quais nos apresentam imagens a alcançar; outros, que não prevêem ponto de chegada, apenas indicam uma direção.

Quando me refiro a singularidades, trago junto uma bagagem conceitual que me orienta a olhar para todos estes pontos. Sempre se trata de uma perspectiva, de uma construção ficcional. Não nos é possível alcançar toda a realidade, ela é sempre recorte daquele que se dispõe a olhá-la e sentir-se interrogado por ela. Isso é a singularidade, um recorte de olhar, sustentado por lembranças, identificações e ideais. Ao nos aproximarmos desta singularidade, ela já nos escapa.

[...] em todas as áreas do conhecimento e da produção cultural, vive-se o esfacelamento dos parâmetros para a avaliação crítica, esta que não pode mais situar-se sob qualquer perspectiva universalizante; exige cada vez mais uma visão da alteridade, da contextualização e do relativismo, o que vem contrapor-se às tendências à homogeneização (ZIELINSKY, 2003, p. 10).

Conforme analisa a historiadora e crítica de arte Mônica Zielinsky, é necessário uma crítica que abandone um ideal universalizante e centre-se na perspectiva da contextualização e do relativismo. Assim, ao buscar a singularidade desses artistas, revelo que vou em busca de suas obras, suas produções plásticas, seus textos, suas falas; para, assim me aproximar de elementos que constituem seus atos de criação e seus ideais. Não se trata de uma psicopatologia do artista, mas de uma leitura psicanalítica das obras e dos atos de criação de determinadas singularidades artísticas. Psicanálise em extensão, segundo Jacques Lacan, é a prática psicanalítica que se lança “sobre os fenômenos que não são necessariamente os da clínica, mantendo com o saber-fazer clínico uma relação tensa de derivação e contigüidade” (ENDO e SOUSA, 2009, p. 79). É um recorte de olhar, que me faz destacar traços dos atos de criação desses artistas em

determinados contextos. Procuo partir de suas obras e das suas falas⁷, já que são elas que indicam as suas condições de enunciação destes artistas. Obras e falas revelam seus contextos e as soluções poéticas que encontraram para transmitir idéias e instigar novos atos.

A construção desta tese busca dar visibilidade aos atos de criação desses artistas, às condições de enunciação, que ganham destaque por suas especificidades, para então realizar conexões entre eles, detendo-me comparativamente em suas estratégias de expansão do objeto artístico e seus ideais utópicos. A partir de uma análise inicial sobre as sustentações teórico metodológicas desta tese, busco apresentar a trajetória desses artistas, dentro do recorte dos anos 70, separadamente. Buscarei destacar, ao máximo, suas trajetórias específicas, de forma que o leitor possa aproximar-se de suas poéticas, para que, *a posteriori*, seja possível aprofundar cruzamentos, até mesmo para além dos realizados nesta tese.

“Se a arte é do campo do sublime, do inefável, do indizível, só resta nos dobrarmos à sua força e usufruir desse contato sem anestesiá-la com os excessos de conceitos” (ENDO e SOUSA, 2009, p. 77).

Certamente, ao construir a narrativa sobre os artistas, já há um suporte teórico, que sustenta o olhar e a escrita, mas, cabe ao analista, colocar-se em segundo plano, colocar-se atrás, para que as singularidades, sobre as quais nos detemos, possam revelar sua força. Além disso, segundo a psicanálise, é em um segundo tempo, que simbolizamos o que experienciamos; ainda que, paradoxalmente, seja a rede simbólica que sustenta nosso olhar. Neste sentido, conduzo o leitor a me acompanhar neste percurso de investigação sobre contribuições singulares da arte política, nos anos 70 e seus ideais utópicos.

A interpretação não é um ato isolado, mas ocorre dentro de um campo de batalha homérico, em que uma legião de opções interpretativas entram em conflito de maneira explícita ou implícita (JAMESON, 1992, p. 14).

⁷ As falas dos artistas foram extraídas de publicações já existentes, bem como de entrevistas realizadas com Cildo Meireles, Paulo Bruscky e com três dos artistas do Grup de Treball: Josep Parera, Carles Hac Mor e Antoni Mercader. No caso do coletivo espanhol, também foi possível resgatar documentos e textos originais dos artistas, presentes no acervo do Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).

Primeiramente, busco trazer elementos metodológicos e teóricos, que indicam este suporte do olhar e da construção estrutural da tese. Malhas que sustentam e direcionam, que abrem caminhos, mas, que, inevitavelmente, também restringem certos percursos. Como reflete o crítico Fredric Jameson, a interpretação, que neste caso é a leitura crítica das obras, não é um ato isolado, mas um tenso campo de confronto entre diversas opções de leitura.

Com que instrumental construo este recorte? Abordo, inicialmente, o referencial da psicanálise, pois é ele que estrutura o método de pesquisa. É o encontro entre a teoria e a arte, que desperta meu interesse de pesquisa. Busco destacar os principais conceitos operatórios da psicanálise, com os quais opero: inconsciente, Real, simbólico, imaginário, ficcional, sintoma, ato, olhar, anacronismo, autoria, objeto... A partir destas malhas, percorro as contingências dos anos 70, buscando situar esse contexto tanto no que se refere ao campo das artes quanto às especificidades dos regimes ditatoriais. Analiso o que entendo por política e crítica. Resgato reflexões de historiadores, filósofos, sóciólogos e críticos sobre este período dos anos 70, sublinhando algumas das poéticas que constroem um certo esteio, de onde partem esses artistas. Além disso, pontuo as transformações na concepção de objeto e, conseqüentemente, dos objetivos que permearam esses tempos e suas aproximações utópicas que pulsam para além do objeto.

Ingresso, então, na abordagem das contribuições singulares dos artistas. Primeiramente, através de Cildo Meireles, pontuando algumas de suas obras dos anos 70, resgatando características que se destacam em sua poética. A arte política de Cildo nos mostra que ela não abdica de uma instantaneidade de captura, de um “seqüestro”⁸ do público, pela via da imagem, que é próprio das artes visuais. Suas obras, de um modo geral, são elegantemente críticas, resgatando a um só tempo singularidades e questões universais.

Passo, então, para a arte de Paulo Bruscky, pontuando a experimentalidade e o humor que tende a marcar suas obras. A arte política de Bruscky é iconoclasta, por excelência, levando ao extremo as rupturas com os padrões estabelecidos e a

⁸ Termo utilizado por Cildo Meireles.

transgressão dos espaços instituídos. Sua arte está em trânsito, circula, abre novos espaços de exposição, mostrando-nos que é preciso estar aberto ao olhar, é necessário sentir-se questionado pela vida cotidiana, é fundamental não temer e enfrentar aquilo que oprime.

Em um terceiro momento, apresento a poética do coletivo catalão Grup de Treball (GDT)⁹, da qual me aproximei através de uma viagem de estudos que realizei (“doutorado sanduíche”), na Universitat de Barcelona, sob orientação do professor Dr. Antoni Mercader. Este coletivo teve um curto período de existência, de 1973 a 1975, momento final da ditadura na Espanha. Desta forma, a exposição de sua poética foi organizada cronologicamente, resgatando a construção e dissolução deste grupo. A arte política do Grup de Treball mostra-se extremamente engajada aos ideais marxistas de crítica à ideologia que mantém a obra fetiche. Suas obras nos revelam a força de um povo contra aquilo que tendia a homogeneizar e calar.

Cabe destacar, que nestes três capítulos centrais, em que analiso as poéticas de cada um desses artistas, aprofundo apenas algumas questões teóricas, pela via da psicanálise. Destaco elementos que são específicos de cada um deles, como por exemplo: no capítulo sobre Cildo Meireles analiso a dimensão da imagem e do enlace com o público; no capítulo sobre Paulo Bruscky, destaco a dimensão do humor e no capítulo sobre o Grup de Treball, foco a dimensão da ideologia. Certamente, cada um destes elementos permeiam as obras dos demais, mas ganham destaque nas poéticas específicas.

Aproximando-me de um final, organizo um capítulo denominado: “Conexões: Transformações do Objeto da Arte”, em que procuro entrecruzar estas poéticas, destacando pontos de proximidade e diferenças entre elas. Primeiramente, reflito sobre as transformações do objeto da arte, tanto no que tange à obra quanto ao que se refere aos objetivos da arte. Será possível analisar que as transformações do objeto alteram posições, ampliam o campo. Busquei, assim, refletir sobre a dimensão do objeto para a psicanálise e esta mudança de olhar, que acontece na transformação da ênfase do objeto fetiche para o objeto em falta. Antecipo tratar-se

⁹ Em alguns momentos, faço referência a este coletivo através de sua sigla: GDT.

do conceito de *objeto a*, que segundo Jacques Lacan, é objeto causa de desejo. Objeto que não se coloca como possível a suturar a falta, mas na sua condição de radicalidade faltosa, que lança o sujeito a novas buscas. É desta conexão, que emerge a análise sobre os ideais utópicos que sustentavam suas poéticas naquele período. O ideal utópico iconoclasta é aquilo que pulsa através e para além do *objeto a*. Liberdade, falta inexorável que acena e move.

A questão da linguagem e seu conteúdo revolucionário, associado à dimensão política da arte são pontos cruciais nesta análise. Criar formas que gerem tensões e resgate das singularidades é uma estratégia de subversão e crítica ao que se institui de forma dominante e supostamente universal, já que “a falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (BLOCH, 2005, p. 15).

As vinculações entre arte e política afirmam o poder da arte de transpor o instituído e revelam a esperança de um novo tempo. Nas mais diversas obras de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do coletivo Grup de Treball vemos a esperança de um novo mundo, vemos a crítica à segregação social, à história dos dominantes, que se afirma como única verdade; às classificações que tendem a excluir e, até mesmo, a negar o que difere; bem como uma crítica ao automatismo que conduz nossas escolhas.

As rupturas contemporâneas com os princípios tradicionais, que cerceavam a liberdade e definiam o futuro, levam a crer em uma falsa autonomia do sujeito e de suas produções. Sem parâmetros históricos a se nortear, seja a favor ou contra eles, e diante da falência dos ideais utópicos coletivos, torna-se muito mais fácil colar-se aos discursos neoliberais que associam a liberdade de escolhas às possibilidades do ter. Destaco, assim, o grave sintoma social do individualismo¹⁰, que se mascara atrás de um discurso libertário, vinculado, entretanto, exclusivamente ao bem privado e não público. Liberdade de escolhas, de investimentos, porém, escassez de esperanças frente aos valores coletivos. Quanto a isso é freqüente o discurso de que não há nada a ser feito, uma vez que

¹⁰ Dialogando com esta análise, cabe lembrar o tema da 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto, sob curadoria de Lisette Lagnado (7 de outubro a 17 de dezembro de 2006).

independe da vontade individual. Ao resgatar estas poéticas, trago a esperança em um novo tempo.

**2. SUSTENTAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS:
SINGULARIDADES DA ARTE POLÍTICA NOS ANOS 70**

Quando nada resta de um encontro, quando tudo encontra sua lógica e sua posição dentro de algum sistema não há mais enigma, não há sombra que nos provoque o pensamento(SOUSA, In: RIVERA, 2006, p. 54).

Neste capítulo, cabe realizar encontros, dar a ver quais deles sustentam esta tese e possibilitam a criação desta trama. Entretanto, certamente, produzirei neste mesmo gesto muitas sombras, descompassos, enigmas, que, como bem analisa Edson Sousa, também têm a força de instigar novas reflexões.

2.1 MALHAS DA LIBERDADE: O VIÉS DA PSICANÁLISE

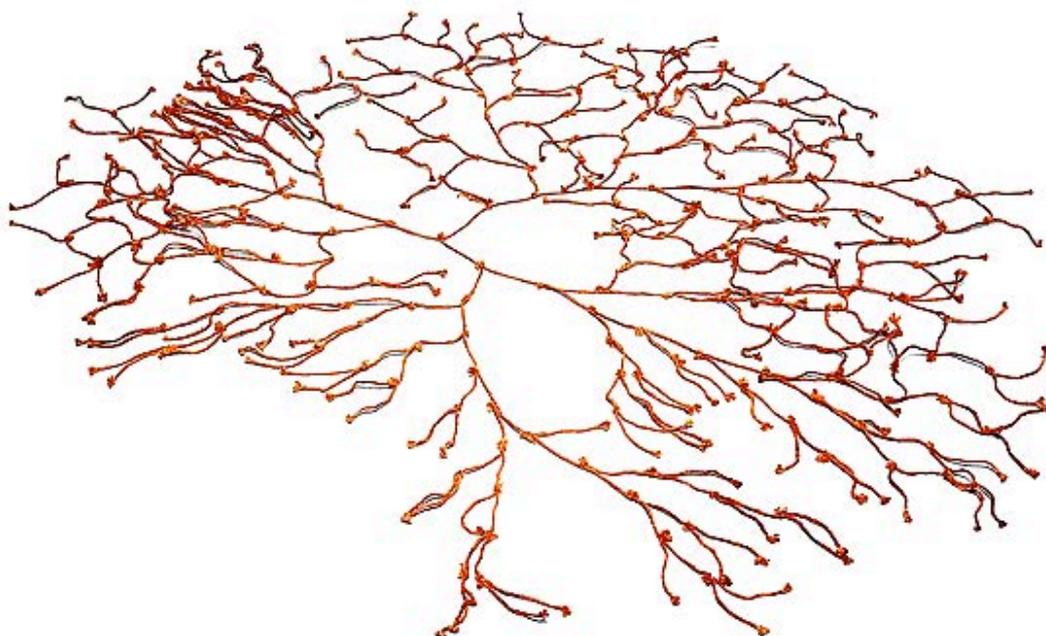


Imagem 1: Cildo Meireles, Malhas da Liberdade, versão I, 1976, Corda de algodão, Dimensões variáveis.



Imagem 2: Cildo Meireles, Malhas da Liberdade, 1977.

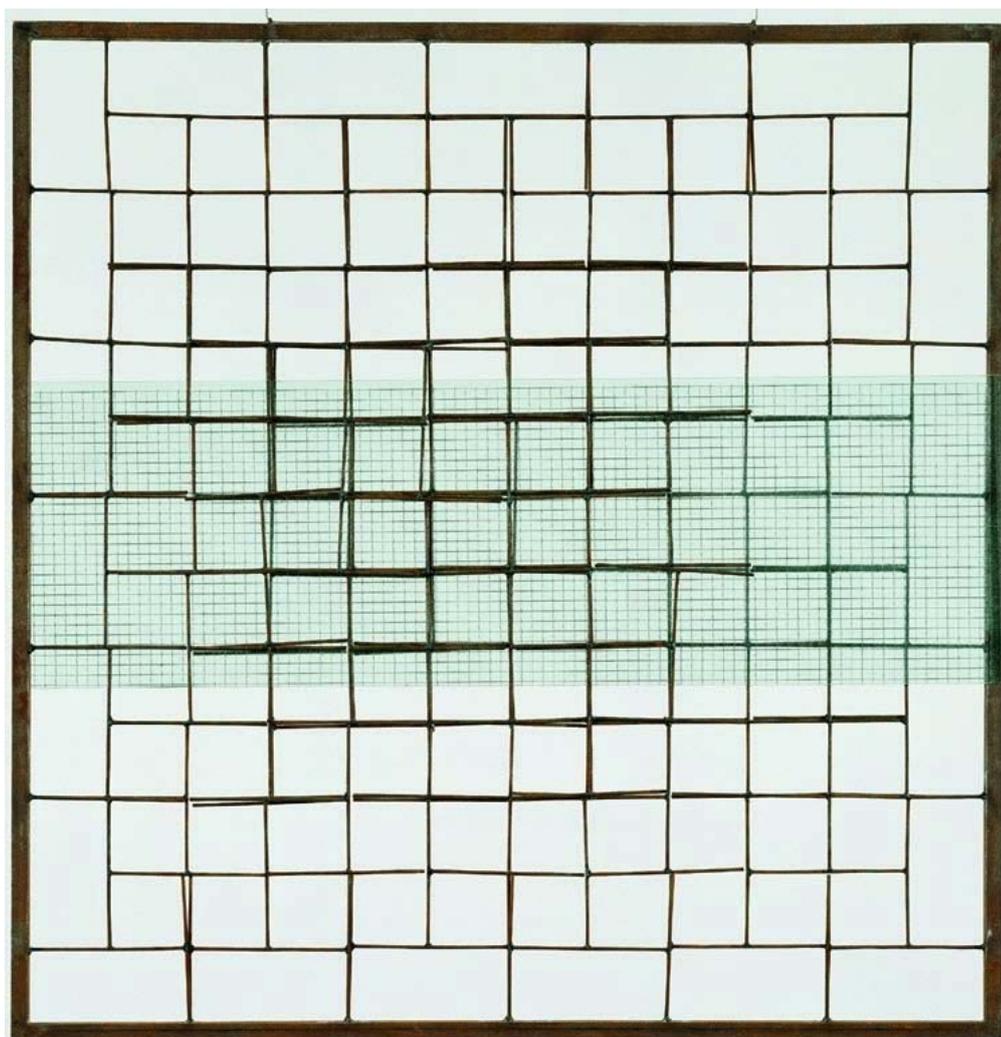


Imagem 2.1: Cildo Meireles, Malhas da Liberdade, versão III, 1977, Ferro e Vidro, Estrutura de ferro com 120 x 120 cm, folha de vidro com 40 x 100 cm.

Trata-se de não compreender muito depressa, porque, compreendendo depressa demais, não se compreende coisa alguma(LACAN, 1999, p. 33).

Falar em “Malhas” remete a uma lei de formação e, neste sentido, às amarras, ou melhor, aos discursos e experiências que, inevitavelmente, suportam o olhar e o ato de criação. As obras: “Malhas da Liberdade”¹¹ (Imagens 1, 2 e 2.1) de Cildo Meireles(1976-77) são imagens paradoxais a começar pelo nome dado pelo artista. Não se trata justamente do contrário? Malhas da repetição, da lei, do cerceamento, enfim da ausência de liberdade. Entretanto, são as amarras cotidianas e as interdições que nos fazem ir em busca de uma liberdade. Nossos ideais se constituem pelas indicações de alguns caminhos, mas também, pelo que não se tornou possível em um tempo. É neste jogo que o artista nos insere através da sua imagem/nomeação, é neste jogo que se torna possível transpor.

Estamos em meio às “malhas” e as decorrências desta constatação são várias: não há como pensarmos em um estado criativo absolutamente livre, nem em um sujeito que prescindia do seu meio, sequer em uma verdade que se sobreponha às demais. A lógica das “malhas”, ou mais precisamente, das redes, são uma metáfora sobre a própria operação artística, mas, também, dizem respeito aos campos de saberes e suas parcialidades. Assim, esta tese constitui-se como recorte da múltipla realidade, balizada por saberes e métodos que permitem olhar, ao mesmo tempo em um só gesto, iluminam e formam sombras, abrem e cerceiam caminhos, possibilitando tratar-se apenas de pequenos deslocamentos, precariedade que produz diferença.

O saber instaurado pela psicanálise não nos traz garantias, sequer posições confortáveis, revela a separação radical entre saber e verdade. A verdade inconsciente, que move o desejo e produz a singularidade, é inapreensível pelo saber consciente. Nesse sentido, é que o saber é sempre parcial e a verdade,

¹¹ O artista realizou três versões de “Malhas da Liberdade”. As duas primeiras foram redes de pescar, encomendadas a um pescador. A terceira, em metal, participou da Bienal de Paris, em 1977. Tanto a rede de pescar quanto a grade metálica são objetos “inúteis”: a rede nada pesca, a grade pode ser facilmente atravessada. Se, por um lado a técnica que os confeccionou é a mesma que se coloca a serviço da produção de bens e consumo (por essa razão, poderiam ser à primeira vista confundidos com seus similares), por outro lado, o princípio que os estrutura (racional e constante) constrói, neste caso, especialidades paradoxais(Catálogo da Exposição CILDO MEIRELES, GEOGRAFIA DO BRASIL, Ativa Produção Cultural, Rio de Janeiro, 2001).

enquanto essência, não existe. Toda verdade tem uma estrutura de ficção, consiste em uma montagem.

Fictitious não quer dizer ilusório, nem em si mesmo enganador. Está longe de poder ser traduzido por fictício [...] Fictitious quer dizer fictício, mas no sentido em que já articulei perante vocês que toda verdade tem uma estrutura de ficção (LACAN, 1997, p. 22).

Jacques Lacan, em seu seminário sobre: “A ética da psicanálise”, afirma que a realidade não é o oposto do ilusório, fictício. A realidade é ficcional. Se o objeto de um determinado campo de saber é alterado, necessariamente, em uma reação em cadeia, alteram-se os papéis e os espaços. Se o objeto se transforma, muda-se o discurso que busca dar conta de conferir sentidos a ele. O sujeito está imerso no simbólico que insiste em esburacar as imagens que não se cansa de dar sentido ao Real.

“É na relação de substituição que reside o recurso criador, a força criadora, a força de engendramento, caberia dizer da metáfora” (LACAN, 1999, p. 35).

O simbólico é ficcional, porque é múltiplo, realizando constantemente substituições dos significantes, criando sentidos sempre novos, aprimorando-os, complicando-os, pela via da metáfora; já pela via da metonímia, realiza quebras, fragmentando a realidade e representando-a por estes traços, por estas ruínas. Conforme analisa Jacques Lacan (1999, p.80) “[...] a metonímia é a estrutura fundamental em que se pode produzir esse algo novo e criativo que é a metáfora”. O simbólico, com isso, constitui, a um só tempo, o singular e o coletivo, que estão intimamente imbricados pelos jogos da linguagem. Tratam-se de metáforas e metonímias que recortam a opacidade Real, buscando conferir significados a ele, mas de modo sempre parcial, singular. É justamente deste constante tropeço, que construímos nossas realidades, que as compartilhamos e também nos desentendemos. Esta é a verdade do sujeito a que se refere a psicanálise: ficção que não denota engano, porque ali está o singular. A psicanálise, com essa assertiva, desmonta o sujeito da certeza.

A teoria e o decorrente método da psicanálise, desenvolvidos por Sigmund Freud e Jacques Lacan, partem da premissa da parcialidade dos saberes: ferramentas que nos permitem ver, e que, também, nos defendem da multiplicidade do mundo. A partir da prática da psicanálise, Freud descobre o inconsciente e

aprofunda a ferida narcísica humana, destronando a consciência do centro da vida psíquica, revelando que nossos atos dizem mais e também menos do que nossa consciência percebe. O inconsciente se mostra nos sonhos, nos lapsos, nos sintomas, nos chistes, nos atos, nas fantasias que nos acompanham cotidianamente. Freud mostra nossa sobredeterminação a uma lógica orientada por condensações e deslocamentos. Lógica das redes que interliga traços do passado e ideais de futuro, sustentando nossas escolhas do presente.

Lacan afirma que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (1988, p. 25), indicando que em toda fala, mas também em todo ato, o sujeito transmite uma mensagem e com ela um código inconsciente, que diz mais e também menos, que revela e vela. O inconsciente fala através dos significantes que lhe foram fornecidos pela língua, organiza-se segundo leis que coincidem com as do discurso, e por isso é como uma linguagem. Cabe ao analista perceber de onde o sujeito inconsciente está falando, pois é de lá que pulsa o desejo que o move. Ao sublinhar seus nós significantes, o psicanalista revela que se está a todo momento fazendo escolhas, ainda que o sujeito esteja sobredeterminado por esse saber inconsciente. Gesto fundamental, ainda que precário, pois é através desta pontuação significativa que se torna possível movimentar esta rede, resgatar um sujeito desejante que constrói e é construído por essas “malhas de liberdade”.

O sujeito do inconsciente é certamente o lugar de onde o Isso fala, quer dizer, esse lugar de onde o sujeito enuncia, mas este sujeito não está falando sozinho, ele está falando em uma rede com outros sujeitos. Sabe-se que para Lacan o sujeito é “transubjetivo”. [...] À medida mesma na qual Isso fala, imediatamente desenha uma rede de lugares de interlocução, quer dizer, de lugares com os quais se está falando, rede que é propriamente uma estrutura inconsciente. Dai as questões são várias, não só: “de onde fala, mas também “com quem” e “para quem”, “contra quem” etc (CALLIGARIS, In: KNOBLOCH, 1991, p. 180).

As obras de arte, enquanto atos dos sujeitos, são linguagens que carregam consigo aspectos conscientes e inconscientes. A leitura das obras, sustentada pela teoria psicanalítica, revela a importância de ir em busca dos elementos significantes, que indicam as interlocuções instauradas pelo ato criativo, através de uma escuta/olhar flutuante. Condições de enunciação do objeto de arte, jogo significativo, que revelam e velam seu contexto, instaurando novas realidades. Cada obra é como uma aranha que tira de si sua teia. É da obra que o analista

deve partir, pois ela carrega consigo seu mundo, sua verdade, ainda que parcial e fragmentária. A obra de arte é um enigma.

A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que *falta ser visto* se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto, obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 118).

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2006), inspirado pela teoria psicanalítica, analisa que a obra de arte é densa, não se deixa captar totalmente pela linguagem. O que vemos não se reduz a uma verdade tautológica. O objeto e suas imagens suportam uma latência, uma temporalidade sobreposta, constelações com outras imagens. A obra de arte é obra do inconsciente, logo, suportada pela complexa rede de condensações e deslocamentos.

As imagens trazem com elas, o tempo. Elas são memória e por vir, passado e futuros antecipados, tempos heterogêneos, complexidade e sobredeterminação. A obra, como o sonho, pode ser associada ao sintoma, o qual supõe uma amarragem possível do passado/presente, direcionando as ações futuras. A obra tem o poder de nos ultrapassar, ela é vestígio do seu tempo e, paradoxalmente, continua a interrogar outras épocas. Didi-Huberman analisa que toda obra pode ser pensada como metáfora de um corpo: entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir; com suas entradas e saídas, relacionada ao outro, revelando sua forma e, paradoxalmente, escondendo seu suposto conteúdo pleno. Obra/corpo em seu perpétuo movimento de produção de sentidos, no contra fluxo de uma suposta estabilidade da forma.

A obra pode ser lida enquanto corpo do fantasma, do estranho, do não-saber, atravessado de potencialidades expressivas e patológicas, configurada num tecido de rastros sedimentados e fixados. Obra que como o corpo, olha o outro e vale pelo que o questiona, o interpela. Obra como sintoma, referido a imagens e discursos. Enquanto signo, representa algo para alguém; enquanto significante, é a expressão involuntária do ser falante. Diz mais do que queria dizer, ao mesmo tempo, é, e mais nada, ainda que vinculada a um conjunto de significantes.

Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra ai para se mostrar distante, ainda

e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – distâncias contraditórias – se experimentariam uma a outra dialeticamente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148).

A obra, segundo o filósofo Walter Benjamin¹², é imagem crítica, dialética e aurática¹³, inabordável com sua forma intensa nos faz ver e, ao mesmo tempo, nos perder, ela nos escapa. É distância e nos invade. Utópica em sua estrutura, abre descontinuidades, critica o presente em permanente reinvenção, buscando desprender-se do fluxo da cultura hegemônica.

Pensar a obra em associação ao conceito de sintoma sustenta uma metodologia psicanalítica de leitura das obras. Cabe enfatizar que se trata do sintoma de um tempo, afastando-se de uma suposta psicopatologia do artista. O conceito de sintoma para a psicanálise refere-se, justamente, a esta amarragem possível entre os três registros da realidade, no caso, dos três registros que sustentam a obra: imaginário, simbólico e Real. Instâncias equivalentes e complementares.

Lacan, no seu seminário sobre O Sinthoma (1975-1976), observa que a consistência e a inquietante estranheza advêm do que chamamos de imaginário; já o ficcional, a linguagem e a função do buraco que a suporta, referem-se ao registro do simbólico; o Real, por sua vez, refere-se ao impossível, ao impensável, ao que nos escapa. Paradoxalmente, é ele que nos leva a imaginar, que força uma escrita, é o valor que se dá ao traumatismo. É justamente o Real que mantém juntos: Imaginário e Simbólico, ainda que seja desprovido de lei e ordem. O buraco, ao qual me refiro, refere-se ao registro do simbólico e a inelutável incomunicabilidade da linguagem. Ele não se produz ao acaso, tem uma finalidade significante, por ser justamente o lugar onde o sujeito, a autoria reside. É desse buraco, dessa falta que se cria, buscando construir novos significados, na esperança de se dizer mais.

A obra/sintoma, desta forma, pode ser pensada como imagem, através da qual o ato criativo se apresenta em sua densidade imaginária, simbólica e Real. Ela

¹² Reflexão sustentada desde 1923, em sua tese sobre a Origem do Drama Barroco Alemão.

¹³ Aura, não significa a qualidade do objeto único, mas sim, a densidade temporal presente no objeto de arte, que, nesse sentido, é único, porque se trata de uma composição singular.

nos interpela, se impõe e paradoxalmente, nos escapa, revelando sua falta de sentido. É o saber inconsciente, que interrompe o curso da representação, segundo uma lei que resiste à observação banal, lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas; lógica da rede, mencionada anteriormente, sustentada por condensações e deslocamentos. O sintoma/obra nos apresenta esta estranha conjunção de diferença e repetição.

Poderíamos falar em imagens dialéticas, conforme diria Walter Benjamin, capazes de lembrar, sem imitar, “capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estão no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). Segundo Benjamin, as imagens dialéticas são as imagens autênticas e é, através da língua, que se torna possível aproximar-se delas, o que, além de reforçar a importância da leitura crítica dos “textos” que elas nos convocam a tecer, reafirma o vínculo entre imagem e palavra.

As imagens são recortes vivos da história, são estilhaços de um tempo que continuam a cortar outras épocas, fraturando nossas certezas e ampliando nossa capacidade de refletir sobre o mundo. Este é o lugar paradoxal da estética para a psicanálise que, para além do encontro com o belo, é o lugar da inquietante estranheza, lugar que suscita a angústia, “lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso, nos olha” (BENJAMIN, 1998, p. 227) e assim, nos interroga.

A estética do desejo, implícita no pensamento freudiano, é uma negatividade, pois a dimensão da felicidade e da plenitude está fora do plano da criação. Freud assim oferece os subsídios para subverter outros discursos sobre estética e propicia a proposta de uma estética em psicanálise, porque é ele que formula uma teoria que reconhece nos sujeitos humanos uma agressividade e um narcisismo primários, e que ambos, uma vez implicados na cultura, pelo destino da sublimação, vão manter o paradoxo do mal-estar enquanto permanente. Quanto mais renunciamos às satisfações pulsionais, mais mal-estar produzimos [...] não há pensamento idealista que se sustente, o estranho habita em nós, não há como suprimi-lo (FRANÇA, 1997, p. 138).

Como observa a psicanalista Maria Inês França, não se trata de aniquilar o mal estar produzido pela imagem, mas de inscrevê-lo na dinâmica subjetiva. Sigmund Freud, desde suas reflexões iniciais sobre “A Interpretação dos Sonhos” (1900-1901), nos instiga a pensar sobre esse estranho que nos habita e sobre sua

força na formação dos sonhos. Ele busca percorrer o traçado da construção da imagem, que, paradoxalmente, parte do pensamento e, *a posteriori*, o condiciona. O pensamento, como observa Freud, se transforma em imagens visuais e em fala. O sonho tem o poder de refundir seu conteúdo de representações em imagens sensoriais. Estas imagens, quando lidas, não expõem um sentido único e correto, elas abrem ao sujeito uma gama de novas metáforas, produzindo, desta forma, inúmeros deslocamentos e inscrevendo singularidades.

As formulações de Freud nos levam a refletir se haveria correspondência entre a formação dos sonhos e a construção das obras de arte. Ele observa que são os desejos inconscientes que reforçam os desejos conscientes, quando instigados por estes. Isso, tal como ocorre nos sintomas, leva a uma formação de compromisso entre inconsciente e consciente. Certamente, a formação das imagens dialéticas, críticas, também se vincula a essas formações de compromisso entre desejos inconscientes e intenções expressas.

A obra busca dar forma à realidade múltipla, dar forma ao sem-forma, algum limite ao ilimitado, ao irrepresentável e, paradoxalmente, apresenta-nos, confronta-nos com o informe. É justamente esta permeabilidade ao mundo que confere a potência¹⁴ e o reconhecimento do ato criativo. Todavia, não há linearidade na relação do artista com sua obra, não há um cálculo exato a ser feito para se chegar ao produto final. Entre o início e o término da operação artística, que poderia ser demarcado pela conclusão da obra, há uma conjugação entre os fatores subjetivos do artista (suas intenções expressas, desejos inconscientes) e todas as relações que estabelece com o campo da arte e com o contexto sócio-cultural.

A obra carrega consigo aquilo que ultrapassa a aparência, pois a sua imagem não pode ser definida por um único sentido. Sendo assim, o ato criativo é um ato utópico, que busca fazer um contraponto às formas instituídas, às imagens clichê, resgatando a inconsistência das imagens, a multiplicidade que nelas

¹⁴ Entendo que a potência do ato criativo, parte da sua capacidade de diálogo com o contexto histórico e com a recepção. Quanto maior a potência, maior a capacidade da obra em dialogar com a complexidade e incompletude da vida, maior sua capacidade de impactar aquele que vê. Certamente, esta avaliação vincula-se à singularidade de leitura da obra.

habitam e que estão anestesiadas pelo senso comum, pela força dos hábitos. A obra coloca em cena o vazio, interdita as imagens em excesso que nos constituem.

Se pensarmos nos determinantes do ato criativo, inevitavelmente, seremos remetidos à intenção do artista. A imagem, ou mais precisamente, a linguagem proposta por ele, tem uma função de transmissão, entretanto, não é totalmente consciente, ela também o ultrapassa. Paradoxalmente, diz mais e também menos do que ele gostaria de dizer. Marcel Duchamp, no seu célebre texto: “O Ato Criador”, fala-nos sobre esta diferença entre a intenção e a realização.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (DUCHAMP, 1975, p. 73).

Cabe ressaltar, que o ato criativo não se institui pelo individual e totalmente inédito, pois certamente ele não existe. O individual, reinado das certezas, não deve ser confundido com a dimensão do singular. Foucault, em sua conferência intitulada: “O que é um autor?” (2001), problematiza a individualidade da obra e do autor. Acrescenta, ainda, que o autor torna possível um corte na fonte infinita de significações, a qual chama de economia da proliferação de sentidos; entretanto, afirma que não é ele quem precede as obras. Foucault reflete tratar-se de certo princípio funcional, figura ideológica necessária a esse corte da proliferação de sentidos.

Foucault pergunta: “o que importa quem fala?” (2001, p. 264) E expande, ainda mais, nosso olhar, indicando-nos que o autor é a materialização de um fluxo que o atravessa, um fluxo histórico produzido por relações. Ele nos lembra que nem mesmo poderíamos falar: “a obra”, pois ela também vai além de uma individualidade. Tanto a obra quanto o autor são singulares, na medida em que se constituem em um constante movimento de relações com os outros, com o espaço, com a cultura e com o inconsciente.

O ato criativo institui-se pela singularidade do artista que busca fazer corte nesta proliferação de sentidos. Singularidade que é permeada por seu tempo. O Singular é como um traço, lugar de enunciação que confere diferença entre os sujeitos. Se o autor não precede as obras, é porque o ato nos revela seu autor. Os

vapores das novas idéias circulam em um espaço potencial e é possível vislumbrar, *a posteriori* (só-depois), algumas das tramas discursivas e imagéticas que a possibilitaram. Segundo o psicanalista Edson Sousa: “O ato, por conseguinte, revela o sujeito. A autoria é deduzida do fazer. Há, no ato artístico, uma produção de um outro lugar de enunciação do sujeito, que só pode ser deduzido daquilo que é produzido” (SOUSA, In: BARTUCCI, 2002, p. 151).

Ato, na língua portuguesa, significa ação, declaração, divisão de uma peça teatral, ação e poder de um agente, que produz um efeito. Por ato criativo entende-se a ação produzida pela singularidade do artista no campo das artes visuais, em determinado contexto histórico. Este ato envolve uma trama complexa entre os princípios éticos do artista, suas buscas, levantamento de problemas, criação de estratégias de apresentação. Referir-se às operações artísticas, enfatiza o ato de realizar a obra, o processo de criação, em que a obra é um dos componentes a ser analisado, somando-se as reflexões sobre a singularidade do artista, da recepção e do contexto histórico. Seu resultado pode ser a produção de objetos, mas também, pode se constituir como uma ação efêmera: performance, happening ou instalação em um espaço público, não necessariamente, vinculado ao campo da arte, como em galerias e museus. A partir da abordagem psicanalítica, acrescento que o ato criativo trata-se da inscrição de algo do qual não se tem pleno domínio dos efeitos produzidos.

É justamente a permeabilidade ao mundo que confere força e reconhecimento do ato criativo. Entendo que o enlace possível entre o ato criativo – obra – público, parte da capacidade de diálogo deste ato com o contexto histórico e com a recepção. Quanto maior a força de enlace, maior a capacidade da obra em dialogar com a complexidade e incompletude da vida, maior sua capacidade de impactar aquele que vê. É necessário observar, entretanto, que a apresentação da obra ao público não é um momento final. Esta ancoragem se faz necessária apenas no processo de construção lógica da análise, uma vez que se parte do pressuposto que a recepção transforma a obra a cada interação que alguém estabelece com ela, reforçando seu aspecto simbólico.

O autor, atravessado por uma rede social, materializa a obra, expõe. A obra é o que se mostra, é o que dá a ver. Pode ser pensada como a circunscrição de

uma realidade; que, quando se faz, revela-se, ao mesmo tempo em que se transforma. A obra é um organizador necessário. “É construir um outro lugar” (TESSLER, In: FONSECA, 2004, p. 162).

“Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95). Desta forma, o esforço metodológico de leitura das obras deve contemplar esta paradoxal estrutura das obras/sintomas que, como corpos, mostram-se, mas, ao mesmo tempo, velam. Desvelar um sentido único seria sua morte. Encontrar palavras para dizer sobre elas é um desafio; enriquecedor é o que se pode contribuir, prolongando o que elas podem dizer, inscrevendo novas experiências e reforçando singularidades. Entretanto, a obra, pela complexidade de seu próprio movimento, nos chega também como mal estar, característica inevitável dos sintomas que, como enigmas, são sempre incompreensíveis. Se a obra está sempre à frente de seu tempo e continua a interrogar outras épocas, ela pode ser pensada enquanto trauma¹⁵, que está sempre a convocar sentidos. Excesso que invade o sujeito.

Didi-huberman (2006) sustenta que cabe ao analista resgatar esta montagem de tempos heterogêneos que se encontram em uma obra. Para tanto, a linearidade da história se mostra equivocada, sendo necessário um olhar anacrônico da história. O passado exato não existe, assim como não é possível ao pesquisador despir-se de seu presente, para olhar de forma pura o passado. Voltar ao passado, ainda que apoiado nas obras de arte, que materialmente existiram em um tempo e espaço (por mais efêmeras que sejam as obras contemporâneas), requer um trabalho com a memória e sua dimensão inconsciente. Desta forma, partimos de uma necessária impureza.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”(DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 40).

A história para Didi-Huberman é poética e retórica. O anacronismo que orienta o analista, trabalha em duas vertentes: uma, ficcional e outra, diferencial.

¹⁵ A obra enquanto trauma é uma importante reflexão e será novamente abordada no capítulo Conexões, a partir do trabalho desses artistas.

Ficcional, na medida em que todo resgate histórico trabalha com as “impurezas” do inconsciente, do olhar e da memória. Diferencial, uma vez que seu gesto realiza uma nova abertura da história, complexificando suas montagens, sublinhando aspectos que só depois puderam ser lidos. Assim, Didi-huberman afirma que só há história dos anacronismos, já que os objetos de arte são sempre complexos, sempre revelam e escondem. As obras/sintomas estão sempre fora de tempo. Aparecem, rompendo o curso normal das coisas, segundo uma organização subterrânea de durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. Esta concepção recusa o ideal de progresso histórico. Entende que a história da arte sempre está por recomeçar.

[...] el historiador debe renunciar a otras jerarquías – hechos objetivos contra hechos subjetivos – y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 138).

Partindo de um viés teórico da psicanálise e da história, teoria e crítica de arte contemporânea; do recorte temporal dos anos 70, em meio a regimes ditatoriais no Brasil e na Espanha e das singularidades artísticas: Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo Grup de Treball, busquei centrar minha escuta e olhar flutuante. No espaço formado entre estes vetores, construí uma rede, minhas “malhas da liberdade”, que me fizeram olhar, me encantar e também me perder nas obras desses artistas. Desta parcialidade, percebo um tempo em transformação, mas também um tempo de violência; artistas que se sentiram convocados a responder a isso, enquanto intérpretes críticos e agentes de mudança. Eles tiveram a força de mostrar que a arte é um território de liberdades. Suas obras revelam utopias iconoclastas que recusam imagens ideais e ídolos a serem seguidos. Não se tratava mais de perseguir um estilo formal, mas de colocar a arte em re-conexão com a vida. Suas obras, ainda hoje, interrogam nossas estratégias políticas frente aos sistemas que tendem a se colocar como verdades totais.

Malhas da liberdade é uma destas garatujas que me acompanham desde a infância [...] Uma das razões de fazer isso é que minha maneira de pensar, meu raciocínio, se estabelece dessa forma: vai se bifurcando (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 264).

As “Malhas da Liberdade” de Cildo Meireles são consideradas pelo artista as obras que melhor sintetizam seu pensamento e sua poética. Suas malhas são

espaços paradoxais, originadas pelos desenhos automáticos do artista. Estrutura quadriculada, onde cada haste corta a outra em seu centro. Aparentemente, formam uma grade, que delimita espaços, entretanto, a estrutura organizada desta forma sempre gera brechas. Para enfatizar esta característica, o artista atravessa um retângulo de vidro por entre essa aparente grade.

Vinculadas aos processos fabris, que constroem as redes de pesca e as grades demarcatórias, as malhas de Cildo Meireles não servem às suas funções originais. Se por um lado são falhas, pois trata-se de uma rede, que nada pesca e de uma grade, que nada detém; por outro, mostram, através da metáfora que instituem, que há brechas, há saídas, rotas de fuga. Estas obras jogam com as malhas da ditadura. Aberturas utópicas que buscam a liberdade. Imagem impossível que insiste na busca de sentidos.

2.2 ANOS 70: NECESSIDADES E CONTINGÊNCIAS



Imagem 3: Paulo Bruscky, S. O. S., 1977. Acervo MAC-USP.

A faísca da inspiração reside na coincidência de uma predisposição específica e genial, isto é, criativa, com a predisposição de uma época para propiciar o conteúdo específico cuja expressão se tornou madura para ser enunciada, formulada, executada. Portanto, não só as subjetivas, mas também as objetivas condições de enunciação de um *novum* têm de estar prontas, maduras, para que esse *novum* possa passar da mera incubação para a irrupção e a súbita noção de si mesmo (BLOCH, 2005, p. 124).

Como bem observa o filósofo Ernst Bloch, a inspiração que está na origem do ato criativo, parte da esfera subjetiva, mas também, da esfera objetiva. Se a obra traz com ela a complexa amarragem entre passado, presente e futuros antecipados, intrinsecamente dialoga com as questões de seu tempo. Certamente, isso se realiza de formas diferenciadas, já que a percepção sobre a trama que sustenta um determinado presente é singular e limitada. Não há clareza. Entretanto, há de se considerar que há um Real, que direciona os sujeitos a lhe conferirem sentidos.

Para que seja, minimamente, possível reconstruir esta trama que sustenta o ato criativo e possibilita a criação de um *novum*, tal como analisa Bloch, é fundamental que se resgate as predisposições desta específica época. O ato criativo sempre suporta a dimensão do necessário, poderia falar em um determinismo conjectural. Forma que se impõe ao fazer. Necessidade de estrutura, diria a teoria psicanalítica, que organiza a rede dispersa dos elementos em jogo.

Quando, a partir da série de condições contingentes uma coisa se realiza, produz-se o efeito retroativo de lidarmos com uma necessidade [...], como se tal desenvolvimento estivesse prescrito desde o começo: a partir do resultado, suas condições se afiguram como que estabelecidas pelo próprio resultado (ZIZEK, 1991, p. 39).

O psicanalista esloveno Slavoj Žižek reflete sobre esta relação entre necessidade e contingência. Entende que a contingência é simbolizada sempre no só depois, na posteridade, inicialmente ela não está clara, é do Real do ato, por aquilo que ele institui em sua presença, em sua específica forma, que deduzimos suas condições de realização, ou melhor, que conferimos sentidos à contingência, enquanto necessidade. A obra nos informa sobre sua conjuntura, pois, ao ordenar elementos dispersos, nos possibilita vê-los. Neste sentido, a obra lê uma realidade e, ao mesmo tempo, institui uma nova. Ela tem a força de reconfigurar o espaço que já não é o mesmo depois de sua presença.

É através da arte de Cildo Meireles e Paulo Bruscky, produzida nos anos 70, que me aproximo deste tempo. Período que se pode conhecer pela história oficial, pela música, pela arte, pelo que se viveu ou pelo que se ouviu falar, entretanto é ao aproximar-me dele pelas obras, pelas falas dos artistas e da crítica, que ele ganha novo contorno. Cildo, Bruscky e os artistas do GDT mostram a sensibilidade de uma época, angústias e anseios que permeavam suas vidas e a de muitos outros.

É através das singularidades, que vou em busca desse tempo, para construir um novo traço de história. Trata-se de resgatar estratégias de ação e contingências das formas.

A imagem (3) que abre esta seção foi criada por Paulo Bruscky, em 1977, vinculada à arte correio, da qual Bruscky é um dos pioneiros no Brasil. Uma arte em trânsito que acontece no processo de troca e circulação. A arte correio já vinha acontecendo, desde os anos 60, em várias partes do mundo (América do Sul, América Central, Leste Europeu, Europa e Estados Unidos), mas ganhava contornos específicos, nos locais onde vigoravam regimes ditatoriais. A arte correio, como bem precisa Paulo Bruscky, vale-se da instituição correio para criar e para subverter. Transcende o uso de postais, valendo-se dos mais diversos suportes: envelopes, cartas, postais, telegramas, discos, filmes ... Em um tempo permeado pela censura e pela violência, a arte postal era um grito de liberdade, fazia redes, trocava informações. Arte eminentemente política, à medida em que lança o posicionamento de um em uma rede de interlocutores.

Essa imagem trata-se de um telegrama alterado¹⁶, destinado ao artista argentino Antonio Vigo (FREIRE, 2006, p. 149). Colagem que traz imagens de pessoas agrupadas e informações de jornais, onde se pode ler: “Não são problemas novos. A novidade consiste justamente na disposição estudantil em manifestar seu inconformismo contra tal ação...” Mensagem fragmentada, reforçada pelo S.O.S. estampado ao centro. Vão, vazio, contornado por um grande enigma negro. Seria uma boca a gritar socorro? Manifestação de um inconformismo? A mancha negra é um anteparo que devolve àquele que olha a imagem, o seu olhar. “A mancha tem a função de tornar aparente o ponto do olhar em que o sujeito não é quem olha, mas é olhado”(QUINET, 2002, p. 137). A mancha esconde boa parte da imagem e, assim, nos interroga. Onde está o público? A imagem montada por Bruscky questiona a implicação daquele que olha. O que se tem feito perante o horror?

¹⁶ É possível ver outra assinatura na imagem, demonstrando uma das características da arte correio: a interferência, pela qual um artista pode interferir na imagem produzida por outro artista. Fato que rompe com a concepção tradicional de autoria e de obra.

No Brasil dos anos 70, vivia-se sobre os ditames de uma terrível ditadura, iniciada em 1964, num momento de crise econômica, manifestações estudantis, operárias e camponesas. O golpe militar depôs o presidente João Goulart (Jango) sob alegação da necessária segurança nacional, em combate às supostas ameaças comunistas. Apoiados pela alta burguesia nacional e internacional e, principalmente, pelo governo norteamericano, os militares justificaram o golpe em defesa da ordem e das instituições. A partir de então, derrubam-se barreiras econômicas para a entrada de capital estrangeiro e remessa de lucros, esmagam-se movimentos sociais que resistiam a essa dominação. Intervêm em sindicatos, entidades estudantis, proibem greves, cassam mandatos, suspendem direitos políticos dos parlamentares opositores. Cria-se o SNI (Serviço Nacional de Informação), já que todos tornaram-se possíveis rebeldes e, desta forma, devem ser vigiados e censurados.

Nesta época, o Brasil viveu o chamado “milagre econômico”. Com a entrada de capital estrangeiro, crescia, de forma galopante, a economia brasileira. Expandiam-se as cidades, a construção civil, estradas, hidrelétricas, o consumo em geral. Entretanto, a acumulação do capital estava nas mãos de apenas 1% da população. A grande maioria estava submetida ao arrocho salarial, às duras condições de trabalho e à repressão política. Reservas indígenas foram invadidas, para a construção de estradas e pelo furor da mineração. Um milagre para poucos, atrelado à crescente dívida externa e à invasão da ideologia norteamericana. Em 1972, o Brasil era o maior tomador de empréstimo do Banco Mundial.

Com o poder centralizado no executivo, governava-se através de Atos Institucionais (AI) e decretos. Não haviam mais eleições diretas. Fecharam os partidos políticos existentes e implementaram o bipartidarismo: ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro)¹⁷. Em 1968, paralelamente, há movimentos de contestação em várias partes do mundo, eclode uma onda de protestos sociais no Brasil. Em reação, o governo institui o AI 5, uma das leis mais ostensivas da ditadura que conferia poderes ilimitados ao executivo, instituía a pena de morte, a prisão perpétua e reforçava o combate à resistência.

¹⁷ Oposição dentro dos limites estabelecidos.

Ser preso por qualquer um desses órgãos (OBAN e DOI-CODI)¹⁸ significava, invariavelmente, a tortura e, para muitos, a morte. Os assassinatos eram encobertos com versões falsas de “atropelamentos” ou “morte em tiroteio” que eram divulgadas pelos meios de comunicação. Ou simplesmente as autoridades negavam ter feito as prisões (HABERT, 2006, p. 28).

Frente ao horror em que se vivia, nem todos se posicionaram, alguns resistiram em silêncio, outros sentiram-se convocados a agir. Esses artistas correram riscos por sua arte crítica. Repressão, insubordinação, infelicidade, horror, tristeza, silêncio, vigilância, censura, perseguições são alguns dos significantes, mencionados por Paulo Bruscky. Cildo Meireles analisa que a autoridade passava a ser o inimigo comum, atropelando a sociedade, através da censura e da violência.

Na Espanha, a situação era muito semelhante no que tange às desigualdades sociais e à violência. Entretanto, a ditadura por lá havia sido iniciada em 1939, vigorando até 1975. Os espanhóis viviam sob os ditames da ditadura mantida pelo General Francisco Franco, “eleito por Deus para a salvação da Espanha”. Também chamado “El Caudillo”¹⁹ ou “El Generalísimo”, foi apoiado pelo exército, por católicos e posteriormente, pelos monarcas e tecnocratas, quando passou a apostar no desenvolvimentismo como uma nova forma de legitimação. Um regime organizado num partido único: “Falange Espanhola” e sindicato único, que reunia chefes e operários. Ditadura marcada por uma ideologia fascista de cunho nacional-católico, pelo autoritarismo, anticomunismo, controle dos meios de comunicação, proibição às críticas ao regime, retirada dos direitos das mulheres, proibição dos sindicatos de classe e partidos políticos, restrições às liberdades de associações...

Esta ditadura vislumbrava uma purificação da raça, incidindo até mesmo sobre a língua falada²⁰. Na Catalunha, proibiu-se o ensino e a fala do catalão. A ditadura franquista reacendeu as históricas reivindicações nacionalistas da

¹⁸ Tanto a OBAN (Operação Bandeirante) quanto o DOI-CODI (Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna) tinham como função combater as esquerdas, foram criados com recursos do governo e de grupos empresariais, tornaram-se centros de tortura.

¹⁹ Caudillo, segundo o dicionário de uso do espanhol Maria Moliner, é sinônimo de chefe que dirige e manda. Refere que El Caudillo se aplicava a Francisco Franco.

²⁰ Ainda que o castelhano (equivocadamente denominado como o espanhol) seja a língua falada pela maioria dos espanhóis há, em algumas regiões da Espanha, outras línguas co-oficiais, como o vasco, o catalão e o galego.

Catalunha e do País Vasco²¹. Além disso, por serem as regiões mais industrializadas, com uma classe operária numerosa e organizada e por estarem situadas nas fronteiras do país, com maior influência do estrangeiro, eram as zonas mais críticas ao regime ditatorial.

Os artistas do Grup de Treball também resistiram às imposições de caráter fascista do governo ditatorial. Frente ao silêncio e a desagregação dos coletivos, formaram um grupo que vislumbrava resgatar a liberdade de expressão e de união. À pureza da raça e da língua idealizada pelo General Franco, contrapunham uma arte impura que negava o fetiche do objeto e a contemplação da sociedade burguesa.

As obras de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do Grup de Treball são vestígios desse tempo, elas são posicionamentos contra a opressão. Ao excesso instaurado pela violência, responderam das mais diversas formas, as quais também se colocaram como excesso em sua época, questionando-nos ainda hoje. A arte tinha que chocar, desestabilizar o olhar, valer-se de métodos não usuais, convocar o espectador a participar, resgatar a dimensão do público e da crítica com toda sua força.

A partir desse momento, o domínio da arte não é mais o da retirada e do desentendimento, do conflito com a sociedade, mas de um esclarecimento, circunstanciado, dos mecanismos que a animam (CAUQUELIN, 2005, p. 105).

Dar visibilidade aos mecanismos que animam a sociedade, aos jogos de poder que suportam atos e discursos, é marca de um novo tempo, como afirma a teórica da arte Anne Cauquelin. Se o campo das artes já vinha num galopante processo de transformação, desde os anos 60; a partir dos anos 70, era preciso dar um passo a mais, especialmente nos contextos, onde a opressão se fazia onipresente. A arte correio que Bruscky envia ao artista Ray Johnson (Imagem 4) parece indicar esta nova postura: uma arte que tivesse a força de denunciar a barbárie em que se vivia, através dos mais variados métodos e formas. A inscrição no campo não se dava mais por uma afinidade estilística, mas pelo posicionamento do artista, sua atitude frente ao contexto sócio-político-cultural, a partir do território

²¹ Tanto a Catalunha quanto o País Basco correspondem ao que chamamos de estados, dentro de um país, no caso: Espanha.

de liberdades da arte. Uma arte em trânsito que não se restringe aos espaços institucionais da arte; impura, ao valorizar a cópia e valer-se do automatismo dos carimbos. Arte atrelada ao cotidiano, que mostra seus signos e suas falhas. Olhos que permitem ver e que, ao mesmo tempo, questionam.

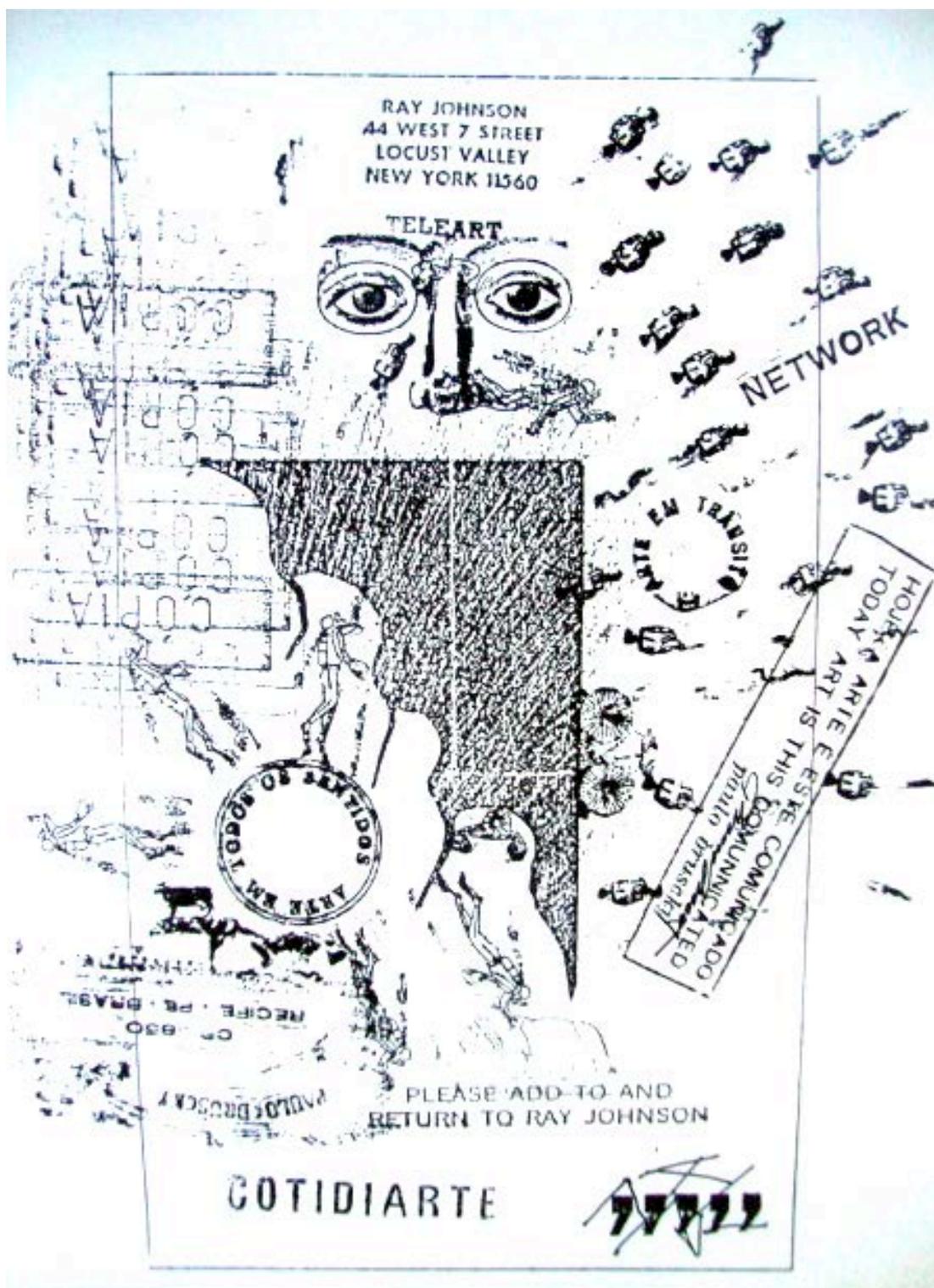


Imagem 4: Paulo Bruscky e Ray Johnson, Arte Correio, 1970.

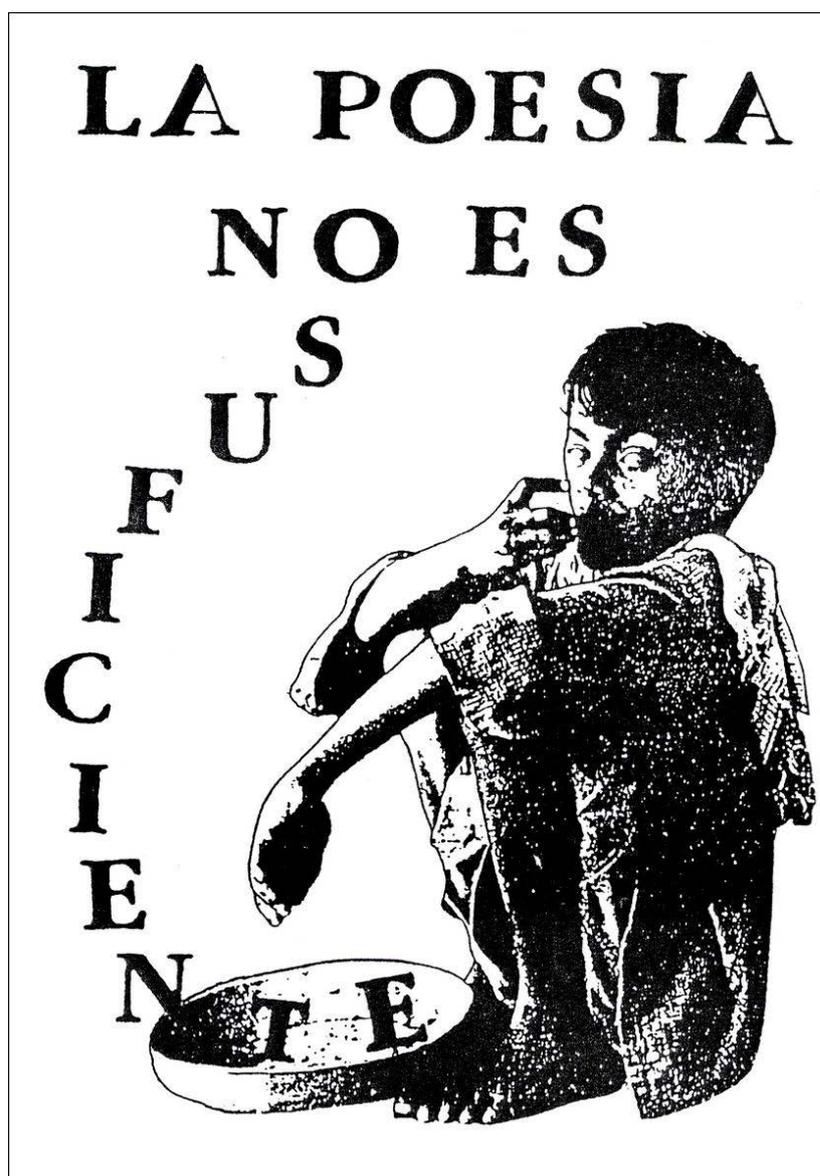


Imagem 5: Clemente Padín, Postal Arte Correio, 1975.

A tônica de protestos e denúncia pela via da arte permeia o contexto latino-americano, assolado pelos regimes ditatoriais. A arte postal do uruguaio Clemente Padín (Imagem 5), valia-se da poesia visual, também numa apropriação dos signos da cultura. Era preciso subverter os códigos habituais, valer-se da multiplicidade expressiva, tanto no aspecto verbal, imagético quanto sonoro. Ao mostrar um menino ao lado de um prato vazio e atrelar esta imagem à frase: “LA POESIA NO ES SUFICIENTE”, o artista dá a ver os limites da linguagem artística, mas, ao mesmo tempo, revela a força da mensagem que coloca a falta em seu centro. A arte, assim, havia deixado de ser o reino da contemplação e da beleza, colocando o mal-estar no cerne de sua poética. Padín falava numa arte sem objeto, sem obra,

que buscasse desencadear novas ações, eliminando o consumo da obra de arte, o exibicionismo e não compactuando com os privilégios de classe.

Agora a opção é compreender, reagir e modificar a realidade e não resistir passivamente. O homem é responsável pelo que acontece, é um ser histórico, trabalha sobre a realidade por mais que lhe custe e pretenda esquecê-la pelo caminho fácil da simbolização. A nova poesia induz ao ato e, por analogia, essa atitude se transfere para o restante das suas atividades. A poesia é ato, não pensamento (PADÍN, 1969, In: FREIRE, 2009, p. 39).

Vigo publicou dois manifestos sobre a arte inobjetal nas revistas OVUM 10 (1969-1972) e OVUM (1973-1976) nas quais ironizava a arte representacional e convocava o público a participar ativamente. Tratava-se de desestabilizar as regras tradicionais da arte, o lugar do artista e do público, levar a arte para fora dos centros legitimados e criar circuitos e redes de circulação e trocas.

Em 1977, Clemente Padín foi preso e condenado a quatro anos de prisão pelo delito de “vilipêndio e escárnio à moral das forças armadas uruguaias”, mas, na verdade, sua prisão foi causada pela Contrabienal que co-organizou em Nova York contra a seção de arte latinoamericana da Bienal de Paris (1977). Ficou preso por mais de dois anos e foi solto pela pressão exercida pela Rede Internacional de Artistas de Arte Postal (FREIRE, 2009, p. 20).

A arte postal colocava em ato sua força de denúncia e de articulação. Era preciso salvar vidas. Na premência instaurada pela violência, criaram-se redes. A arte correio é uma delas, mas não se pode esquecer das inserções em jornais, disparadas por muitos artistas²² e, também, das “Inserções em Circuitos Ideológicos”, através das garrafas e cédulas, bem como as “Inserções em circuitos antropológicos”, através das notas de zero e das fichas para o metrô, propostas por Cildo Meireles, que tinham como foco entrar nos circuitos, fomentar um coletivo crítico que tivesse a força de transformar a triste realidade em que viviam.

A denúncia da ideologia que suportava os ideais tradicionais da arte se fazia ponto indispensável, já que a ideologia do tradicional, objeto de arte, facilmente se aproximava da ideologia capitalista, sustentada na época pelo regime ditatorial. Para alterar a realidade, era preciso dar a ver a farsa que a sustentava. Era fundamental criticar a suposta necessidade oculta que se manifestava como mera

²² As Inserções em jornais buscavam burlar os sistemas repressivos, foram estratégias utilizadas por Paulo Bruscky, Cildo Meireles e pelo Grup de Treball. Detalharei suas estratégias específicas aos capítulos destinados a cada artista.

contingência. O milagre econômico brasileiro, por exemplo, se mantinha às custas da desigualdade social, da fome, dos interesses capitalistas e imperialistas que o sustentavam. A arte não podia compactuar com isso, produzindo objetos que facilmente pudessem ser absorvidos por esse jogo do capital, do mercado. Nesse sentido, Cildo Meireles costuma observar que a arte precisava ser realizada para o público, em uma concepção extremamente política do termo.

No Brasil, por força de manobras econômico-culturais [...], o meio de arte trocou a noção de público pela noção de comprador. E dessa maneira funcionalizou a produção de arte, procurando torná-la mercadoria de consumo das elites. Ocorreu, então, a seguinte distorção: não apenas a propriedade do objeto de arte continuou privilégio de uma minoria como o próprio conteúdo dos trabalhos passou a dizer respeito a apenas uma parcela pequena da população brasileira, esquecendo as demais. Como artista, tenho o seguinte projeto: retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a realidade brasileira (MEIRELES, 1975, In: SCOVINO, 2009, p. 29).

A ideologia é entendida enquanto comunicação distorcida, sustentada por interesses inconfessos que se apresenta como verdade, analisa o psicanalista Slavoj Žižek. Ideologia, enquanto jogo do poder e do capital, que se colocava como justificativa dos atos de violência, suposto risco da ameaça comunista, necessidade de ordem e da segurança das instituições. A arte, quando entendida como mercadoria, entra no jogo do capital e do poder. Era àqueles aspectos que se tratava de ir contra. Não se tratava de negar o poder²³ do artista, pelo contrário, são extremamente identificados com o campo da arte e com o significante: artista; sua recusa era à calcificação dos papéis e espaços, à suposta autonomia e pureza almejada pelo campo, bem como à essa captura do objeto de arte pelo capitalismo e à alienação atrelada à ele.

Uma ideologia nos “prende” quando já não a sentimos como uma “ideologia” oposta à realidade, mas como a “linguagem da própria realidade”, e a tarefa da “crítica da ideologia” não é outra senão a de denunciar a maneira como esse efeito das “próprias-circunstâncias-que-se-põem-a-falar” resulta de uma série de operações simbólicas inteiramente “factícias” e contingentes (ŽIŽEK, 1991, p. 197).

²³ Em seu texto: Verdade e Poder (2006) o filósofo francês Michel Foucault analisa que o poder em si não existe, existem relações de poder, jogos de força. Onde há poder, há resistência, que também é considerada uma forma de poder. Não há um lugar de resistência, mas pontos móveis que se distribuem por toda estrutura social. “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”(p. 8).

Cildo Meireles sustenta o ideal de crítica da ideologia em sua arte, assim como, de diferentes formas, Paulo Bruscky e os artistas do Grup de Treball o fazem. Era imprescindível mostrar a trama que sustentava a realidade. Estes artistas entendiam que a arte precisava encontrar formas de despertar, este deveria ser seu objetivo maior. Neste sentido, era preciso romper com a arte tradicional e com a fixidez dos seus espaços institucionais e seus agentes. O artista se tornava também crítico, o público precisava assumir uma posição de autoria, a arte tinha que permear os mais diversos espaços da vida, a crítica precisava encontrar novas formas de ler as obras.

Entretanto, não se pode perder de vista que toda realidade é sustentada por uma trama simbólica, indicando que, dificilmente, se escapa da ideologia. Neste sentido, é imprescindível destacar as diferenças existentes e refletir sobre as possibilidades da crítica à ideologia. Se uma ideologia busca apresentar-se como universal, como realidade dada e inexorável; a crítica à ela deve ceder à tentação de apontar outros ideais totalizantes e projetistas, pois, eles sempre indicam um futuro que suprime as singularidades.

A crítica da ideologia precisa resgatar as operações simbólicas que sustentam essa realidade, elementos que dão visibilidade às condições que possibilitaram determinada realidade; sem, entretanto, colocar um outro saber em seu lugar. A difícil tarefa da crítica da ideologia é possível, quando se aceita, que não é coerente colocar outra ideologia positiva em seu lugar. Trata-se, sim, de sublinhar sua trama. Percebo, que este é um dos ideais desses artistas: colocar em crise a sustentação ideológica dos regimes políticos e do campo das artes, apresentando alguns dos elementos em jogo, sem, entretanto, apontar lugares ideais; colocar no centro da poética o vazio, a falta, o mal-estar. Neste sentido, abordarei as utopias iconoclastas que permeiam suas obras.

Lacan tem em mente ao afirmar que a *distorção/dissimulação é reveladora em si*: o que desponta através das distorções da representação exata da realidade é o real – ou seja, o trauma em torno do qual se estrutura a realidade social (ZIZEK, 1996, p. 31).

Zizek debruça-se sobre a temática da ideologia, resgatando as análises de Lacan sobre o tema. Lembra que a percepção sobre a falta ou excesso de uma determinada realidade é característica do simbólico, pois ao Real não falta nada. É,

justamente, quando nos debruçamos sobre as possíveis distorções ou dissimulações da realidade que encontramos esse núcleo que resiste à simbolização, que é da ordem do trauma, do Real.

Percebo que se há algo que aproxima as poéticas de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo de artistas do Grup de Treball é um certo ideal que está para além de suas produções. Poderia dizer que se trata de um desejo de liberdade, que busca romper tanto com a submissão à ditadura quanto com a inoperância das normativas do campo das artes que se afirmavam pelo estilo e pelo progresso. Suas poéticas tendem a colocar em ato, o Real terrível a que estavam submetidos: a violência, a morte, a angústia, o silêncio. Não se tratam de imagens ideais, mas de imagens que questionam. A liberdade, enquanto utopia iconoclasta, necessariamente é singular, não tem imagens exatas, é um anseio, que não ancora em lugar algum. A liberdade “apenas” move e este é seu maior valor: fomentar sujeitos desejantes. Não há imagens para ela, pois para o próprio sujeito ela é um enigma. O que é a liberdade para cada um de nós? Ela é, a um só tempo, singular, logo construída em referência ao coletivo e múltipla para um mesmo sujeito. Enquanto Real, é algo que está sempre movendo o sujeito a lhe conferir sentidos. Como analiso até então, estamos sempre em meio às malhas, que, se por um lado nos aprisionam, por outro, têm a força de nos mover em busca da liberdade.

A liberdade traz esse espírito de transgressão e crítica às ideologias que se colocavam como verdades universais. É importante enfatizar, entretanto, que este ideal de liberdade, anunciado com toda sua força naqueles tempos, foi capturado pelo discurso capitalista que se transforma em liberalismo econômico e, atualmente, em neo-liberalismo. Liberdade de poder e aquisição. Certamente, não era este o ideal desses artistas. A liberdade que buscavam não tinha rosto, pois era tão múltipla quanto fossem aqueles que se dispusessem a buscá-la. Liberdade com ética, respeito pelo outro, pela história e pela singularidade.

Esses artistas vivenciaram o traumático da realidade com toda sua brutalidade. Se a realidade sempre traz consigo o Real que transborda nossa capacidade de simbolização, em uma época, quando a violência e a morte batiam, literalmente, à porta, isso se potencializava. Excesso simbólico, que submetia a

todos e se tornava uma injunção ao ato, necessidade de deflagração de novas realidades.

2.3 ARTE POLÍTICA E CRÍTICA NOS ANOS 70

É um sinal de maturidade política aceitar que haja muitas formas de escrita política cujos diferentes efeitos são obscurecidos quando se distingue entre o “teórico” e o “ativista”. Isso não significa que o panfleto utilizado na organização de uma greve seja pobre em teoria, ao passo que um artigo especulativo sobre a teoria da ideologia deva ter mais exemplos ou aplicações práticas. Ambos são formas de discurso e nessa medida produzem, mais do que refletem, seus objetos de referencia. A diferença entre eles está em suas qualidades operacionais. [...] Eles existem lado a lado – um tornando o outro possível [...] (BHABHA, 1998, p. 46).

Abordar a arte política pode parecer um contra senso, afinal, não seria toda a arte, política? Certamente sim, se refletimos que a arte sempre é um produto cultural, realizada por um artista que apresenta uma certa leitura da realidade. Política no sentido mais generoso do termo, em que implica um posicionamento do sujeito frente ao coletivo. Mas, deve-se ter cautela ao afirmar que tudo é político, sob pena de banalizar-se esta dimensão; que pode, facilmente, deslizar à assertiva de que “nada é – ou nada é mais político do que qualquer outra coisa”(JACOBY, 2001, p. 63).

Como aborda o crítico cultural Homi Bhabha, há diferenças operacionais entre as estratégias políticas, bem como imbricações práticas e teóricas em todas elas. Neste sentido, esta tese, enquanto escrita política, ainda que teórica, faz reverberar práticas que marcaram posicionamentos políticos; assim como, os atos de criação desses artistas estão permeados de teoria política. Todavia, como será possível observar, cada um deles é político através de estratégias singulares. Assim, busco resgatar a força de enunciação da arte política dos anos 70, através de singularidades artísticas exemplares de seu tempo. Artistas, que das mais diversas formas, posicionaram-se criticamente frente ao campo das artes e aos sistemas ditatoriais.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que esta atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe portanto, na base da política, uma “estética [...] (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

O filósofo francês, Jacques Rancière, reflete sobre a dimensão política da vida a partir do brilhante conceito de partilha do sensível. Partilha que remete à idéia de herança e, neste sentido, a algo que se herda e que se divide entre aqueles que têm direito. Mas, na medida em que, de fato, nem todos tem os mesmos direitos, a partilha se dá de diferentes formas. O conceito de Rancière é preciso, porque, ao se falar sobre política, necessariamente, temos que pensar em uma herança simbólica que se transmite de forma singular, tendo em vista que cada um se apropria, diferentemente, do contexto histórico e ocupa, no laço social, posições distintas. Ao acrescentar à concepção de partilha, o conceito de sensível, Jacques Rancière, avança ainda mais e nos lembra que, intrinsecamente, atrelada à concepção de política, está a sensibilidade. Na base da política, há uma estética, que diz das formas de se colocar frente ao comum. A sensibilidade está na forma de transmitir, de se posicionar frente ao coletivo. Partilha do sensível diz de uma certa divisão no laço social, em que os sujeitos, como em um jogo, ocupam posições diferentes e se ocupam do comum de diferentes formas em função daquilo que fazem.

Rancière leva o conceito de política para a vida cotidiana, para o laço social, para o fazer do sujeito. Sempre que se ocupa do que é comum, se está fazendo política. Entretanto, não se pode esquecer, que o laço social é permeado pelos jogos de poder. As divisões hierárquicas, por exemplo, são um meio de desqualificar a palavra de alguns em detrimento da valorização da palavra e dos atos de outros, supostamente, detentores da verdade.

A arte política de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do Grup de Treball tem a força de nos mostrar a partilha do sensível, balizada por um mesmo campo e época. De forma singular, cada um dos artistas nos apresenta formas de fazer política, de dar a ver a sensibilidade de um tempo, que é sua; que toca no coletivo, porque foi gerada a partir dele. Esses artistas, ao sustentarem seus posicionamentos críticos frente aos regimes ditatoriais, dão a ver que não é possível calar-se frente a isso, frente ao que assujeita, ao que se impõe como verdade universal. O diferencial é que eles fazem a crítica contextual através da arte e em relação às suas normativas também. Eles se posicionam frente ao campo, questionam a função do artista frente à sociedade, sublinham a dimensão política do trabalho do artista.

Será possível observar que suas “partilhas do sensível” são extremamente singulares, ainda que referidos ao mesmo campo e norteados por questões similares. Poderia iniciar dizendo que, enquanto a arte política de Cildo Meireles preza pela elegância formal, a arte política de Paulo Bruscky vale-se do humor, da precariedade e a arte política do Grup de Treball é engajada, militante; ainda há muito mais por dizer. Suas obras, de um modo geral, resgatam a estética que suporta a política. Eles parecem nos perguntar: Como podemos dar forma ao que refletimos? Como podemos ser agentes de transformação?

A arte materializa uma interpretação sobre o que vem a ser este comum, sobre traços da cultura, a partir do recorte singular dos artistas. Paradoxalmente, estes atos constituem novas realidades. Formas que ensejam modos de sentir, que instigam e incluem o observador na reflexão e no estranhamento. Perceber a composição singular do encontro, a solução formal criada pelo artista e deixar-se afetar por ela, produz uma “subjetividade política”²⁴. As ações que criam zonas de tensão e deslocam as certezas têm a força de gerar novas realidades e reposicionamentos. Este movimento é a base da produção de autoria e do necessário posicionamento frente ao que se vê e ao que se faz: esta é a raiz da política e da cidadania.

Parto da premissa que a política não é ocupação de alguns, é parte da vida social e, neste sentido, toda arte é política, colocando em cena uma interpretação crítica da realidade e a autoria de um sujeito. “A reflexão crítica é a essência de toda autêntica *política* (enquanto distinta do meramente “político”, isto é, do que está ligado ao exercício do poder)” (BAUMAN, 2000, p. 90). Certamente algumas ações no campo das artes visuais têm uma intenção de resgate da dimensão política da vida mais acentuada, o que justifica nossa escolha pela trajetória artística de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do Grup de Treball.

“Da adversidade vivemos”, dizia Hélio Oiticica, nos anos 60. Frase exemplar da atitude que tem na esperança, seu mote e no enfrentamento, sua estratégia. Não há lugar ideal e ausência de adversidades, estamos em meio a elas e é neste sentido que a psicanálise e as análises utópicas têm muito a contribuir neste

²⁴Termo cunhado por Jacques Rancière.

debate. A psicanálise inaugura outro olhar sobre o homem e sobre o mundo. Em constante diálogo com outros campos de conhecimento, permanece atenta a seu tempo, renovando seu potencial de intervenção social. Tanto a arte quanto a psicanálise e os discursos utópicos tendem a propor o necessário enfrentamento das adversidades. “[...] Arte e psicanálise se encontram na medida em que comprometem o sujeito a uma atitude crítica diante da história que os produziu”(SOUSA, 2001, p.126). Diante da tendência humana às atitudes repetitivas e defensivas que tendem a nos confortar e nos manter, supostamente, no mesmo lugar, como se estivéssemos ilesos às adversidades, a psicanálise propõe uma análise crítica e ampla, como em uma rede de associações que nos conduzem aos diversos fatores e tempos que compõe determinada realidade, instigando ao conseqüente enfrentamento das adversidades como elementos que nos permitem transpor.

A utopia, ou melhor, o desejo de utopia, precisa colocar em cena novas metáforas. Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra (SOUSA, 2007, p. 35).

A utopia, por sua vez, considerada enquanto não-lugar tem a força de criticar o presente e vislumbrar um por vir, todavia sem definir um lugar ideal e total, já que as singularidades não comportam homogeneizações. Da adversidade que permeia a vida, vivemos e nos tornamos múltiplos, a partir das mais diversas estratégias de enfrentamento, das mais diversas técnicas de criação e re-criação. Se a utopia permeava os projetos artísticos nos anos 70, certamente, ainda hoje, é traço fundamental nos trabalhos de Cildo Meireles e Paulo Bruscky.

Poderia dizer que esta arte política dos anos 70 foi sendo construída ao longo da história da arte. Entretanto, não se trata de abordar uma possível história linear da arte política, e sim, de sublinhar singularidades, a partir de um resgate anacrônico da história. Segundo Georges Didi-Huberman (2006), o anacronismo nos faz ver tempos impuros, heterogêneos, revelando a exuberância e a complexidade que compõem as imagens. Neste sentido, cada artista delimita uma origem, uma nova arte, justamente porque é singular. De um turbilhão que remexe teorias, práticas, fatos, lembranças e ideais, algo de novo se apresenta. Pequena diferença que dialoga com seu contexto, que revela o olhar sobre uma época, que tem a força de instituir novas realidades. Estopim, fagulha que cria visibilidades.

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história. (BENJAMIN, In: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170).

Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo Grup de Treball conseguem reconhecer a história que os precede, apropriando-se destes elementos históricos de forma singular, para então, dar um passo a mais, ultrapassar. Produzem obras, que têm a força de despertar, pois trabalham sobre os vestígios, sobre restos culturais que são re-significados por seus atos. Não se tratam de formas perfeitas, mas de formas em transformação, em constante choque entre passado, presente e ideais de futuro. É exatamente neste sentido que são políticas, porque são críticas e induzem a novas formas, a novas reflexões. Suas obras, entretanto, não têm a pretensão do inédito, do genial, elas são impuras, efêmeras. Seus ideais estavam na produção de pequenos deslocamentos que tivessem a força de despertar.

Tal configuração da arte [...] é a do nosso tempo. Nela, as noções de criação e criador parecem anacrônicas, e a definição de crítica de arte se torna francamente problemática. “Insensatos os que lamentam o declínio da crítica”, já dizia Benjamin já em 1928. “Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão do correto distanciamento.” Não há mais uma clara distancia entre produção e crítica, a partir do momento em que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica, ou seja, põe-se a quebrar (*Krinein*, em grego), a por em crise os parâmetros culturais definitórios da arte (RIVERA, In: FERREIRA, 2009, p. 52).

Como lembra a psicanalista Tânia Rivera, não há mais clara distância entre a produção e a crítica. Poderia dizer que os anos 70 mostram-se como um tempo, em que se fortaleceu e incrementou a crítica realizada pelos artistas. Tratava-se de desestabilizar posições, colocar em crise aquilo que parecia estável, aquilo que tendia a sedimentar e uniformizar o próprio conceito de arte e os modos de criação. Se, nos anos 60, muitos artistas já vinham questionando-se sobre as delimitações dos agentes, dos espaços e dos objetos de arte; nos anos 70, frente à injunção provocada pela violência ditatorial, estas questões ganham novos contornos.

Tratava-se de levar ao máximo às possibilidades experimentais da arte, criar novas soluções formais que reconsiderassem as relações entre arte e vida. Se no

campo político, ditava-se modos de agir; no campo das artes, ao contrário, tratava-se de romper fronteiras demarcatórias.



Imagem 6: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Garrafas de Coca-Cola, texto impresso, alt: 18 cm. Texto transferido sobre cristal, cada uma, altura 25 cm, diâmetro 6 cm.

O artista ao convidar outro, que apenas via, a participar da obra, desperta uma postura ativa e crítica frente à produção cultural. Cildo Meireles em 1970, cria suas “*Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*”²⁵ (Imagem 6). O artista convidava o outro a inserir mensagens críticas nas garrafas de Coca-Cola e depois, devolvê-las à circulação. Suas garrafas eram como disparadores de instruções para que outras garrafas também fossem gravadas com mensagens

²⁵ A leitura desta obra será aprofundada no capítulo destinado à poética de Cildo Meireles.

críticas. O artista passa a valer-se dos circuitos já existentes, para transmitir mensagens que se opõem às ideologias impostas por estes mesmos circuitos. O público, com este gesto, é convidado a ser autor também. A obra não está no espaço institucional para ser contemplada, está em trânsito. A arte de Cildo Meireles se insere nos circuitos cotidianos. Seu ato é uma atitude política, seus ideais são de liberdade e justiça. Era preciso questionar a dominação ideológica, a obra precisava despertar o público, não havia como centrar-se apenas em questões formais e estilísticas.

A década de 1970, portanto, começou com o mesmo impulso político que marcara os anos 60 no Brasil, mas seus processos formais e, sobretudo, seus conceitos, ampliam-se frente à mera figuração explosiva anterior. Lugar de reflexão mais sofisticada, com soluções plásticas bem mais instigantes e arrojadas, os anos 70 infiltram questões políticas que mexem com o sentido do próprio objeto de arte, sua circulação e seu comércio, contrariando a vigência museológica e institucional. A palavra-de-ordem da “experimentalidade”, proposta por Mário Pedrosa, atinge níveis de uma tal liberdade que nossos artistas passam a produzir deslocamentos impensáveis em épocas anteriores, revolucionando a noção do objeto artístico, do ato criador e dos lugares de intervenção (CANONGIA, 2005, p. 88).

Como bem analisa a crítica de arte Ligia Canongia, a arte nos anos 70 buscava ampliar o questionamento sobre o estatuto do objeto artístico, tanto no que se refere à sua materialidade quanto aos seus ideais. Em um movimento de afirmação de tendências críticas, iniciadas no início do século XX e recuperadas com vigor a partir dos anos 60, cria obras que têm por suporte objetos e situações do cotidiano, transforma a obra em idéia, proposição, espaço, reflexão filosófica sobre si mesma e sobre o seu contexto. Em meio a contextos opressores, acrescia-se a necessidade da deflagração, era preciso que o público se sentisse tocado pelo ato de criação e também ser agente de transformação.

Nesta época, Paulo Bruscky expõe a crítica de muitos artistas sobre os limites do campo. Na obra-performance: “O que é arte? Para que serve?”, (Imagens 7 e 7.1) de 1978, o artista leva a letra viva para as ruas e vitrines da cidade de Recife, tal como os homens propaganda/anúncio que circulam no centro das grandes cidades brasileiras. Se, por um lado, questiona a todos sobre a atenção e sensibilidade ao cotidiano, por outro, enfatiza a crítica ao campo, problematizando a função da arte, seus ideais estilísticos de pureza e o decorrente afastamento da arte sobre as questões da vida sócio-cultural. Bruscky vale-se do

humor, da ironia, da precariedade plástica e da efemeridade para criar. Em seu questionamento, vincula-se uma afirmação: a arte tem a força de problematizar e desestabilizar. Sua obra não tem valor pelo fetiche do objeto, mas pela força crítica e reflexiva do processo de criação.



Imagem 7: Paulo Bruscky, O que é Arte? Para que Serve? 1978 (Bienal de SP, 2010).

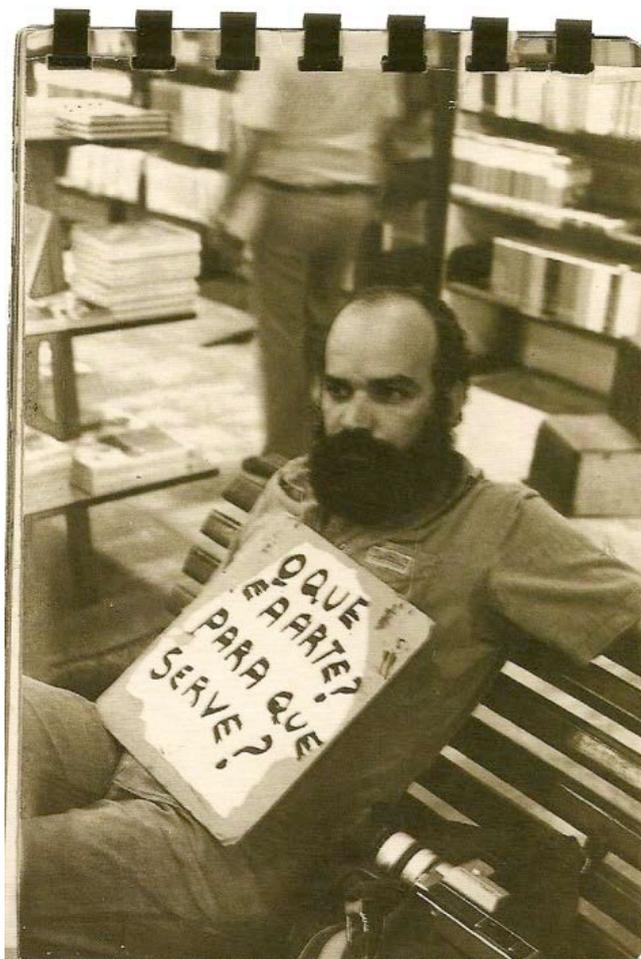


Imagem 7.1: Paulo Bruscky, O que é Arte? Para que Serve? 1978.

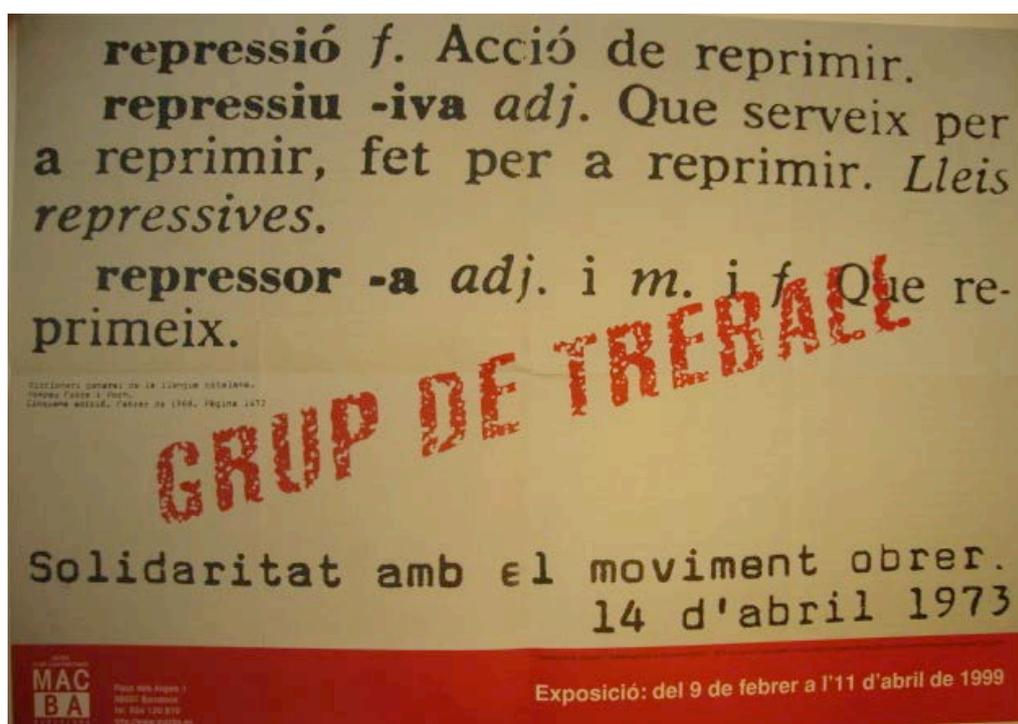


Imagem 8: Grup de Treball, Repressió, 1973.

Interferir no espaço público, burlando os mecanismos de censura do regime ditatorial também era estratégia para o coletivo de artistas do Grup de Treball. Tratava-se de ampliar os espaços de inserção das artes, aproximá-la da problemática social, o que, necessariamente, implicava na criação de outras linguagens.

Seguindo essa proposta de ação, em 1973, o Grupo realiza o cartaz “Repressió” (Imagem 8)²⁶ em solidariedade ao movimento trabalhador. Visavam a arrecadação de fundos e, além disso, idealizavam homenagear o aniversário de proclamação da II República espanhola, governo que vigorou na Espanha de 1931 até o final da guerra civil espanhola em 1939, sendo destituído pelo regime ditatorial franquista. A partir de um trabalho com as palavras: repressió, repressiu-iva e represor-a, extraídas do dicionário geral da língua catalã, Pompeu Fabra, realizam uma obra que reflete sobre as relações entre arte e linguagem e que faz um claro questionamento ao regime ditatorial que substituiu a República, que havia sido conquistada pelo voto popular.

O Grup de Treball, em sintonia com a vertente conceitual da arte, que ganhava força neste período, problematiza a relação arte e linguagem. Entendiam que era preciso ir às origens das relações do artista com a linguagem, ampliando desta forma o campo, indo em busca de um simbólico que deixa marcas. Valendo-se do catalão, língua proibida na ditadura franquista, sublinham a repressão a que estavam submetidos: repressão de união e de expressão. A obra é um efêmero cartaz no espaço público, afastando-se da sua possível condição de fetiche. Os espectadores são todos aqueles que sofriam cotidianamente a repressão do Estado e, nesse sentido, são também autores, se reconhecem neste gesto. O ato de criação é recorte, é grifo, resgate da língua e da liberdade, que se procurava matar.

O trabalho sobre a linguagem merece destaque, ele se faz presente de forma magistral nas obras do Grup de Treball, mas também, nas de Cildo Meireles e Paulo Bruscky. Eles trabalham sobre a língua, suas metáforas, seus duplos

²⁶ Posteriormente, esta obra foi utilizada como cartaz da Exposição do Grup de Treball, em 1999, no MACBA. Esta é a imagem que se encontra nesta tese. Originalmente, a obra não tinha o carimbo com o nome do Grupo.

sentidos, mas também sobre a linguagem, sobre as diferentes formas que se pode transmitir uma mensagem e incitar uma reflexão. Tratava-se de abrir sentidos, fazer novos laços. A arte precisava encontrar novas formas de deflagrar comportamentos. Ideal utópico de liberdade, através do jogo com a língua e com as formas.

Como anteriormente já mencionado, a realidade é recortada e, digamos, esburacada pelo simbólico. Estes artistas ao se afastarem da primazia da imagem ideal, do objeto fetiche tão corrente na arte até aquele momento²⁷, reforçam a incompletude da obra, a impossibilidade de apreensão apenas pela via do contemplar. Frente à realidade opressora, a arte não podia reproduzir um universo, em que há primazia de um sentido e de um saber sobre outro. A multiplicidade precisava fazer-se presente na vida e no campo da arte.

2.4 REDES DE LIBERDADE: SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA

O jovem artista de hoje não tem mais que dizer “Eu sou um pintor ou um poeta ou um dançarino”. Ele é simplesmente um artista. Todas as instâncias da vida se abrem a ele (KAPROW, In: WOOD, 2002, p. 22).

Este espírito mencionado pelo artista conceitual Allan Kaprow retrata um contexto aberto e diverso da exclusividade estilística desejada pela arte moderna. Além disso, nos revela o quanto a arte contemporânea está arraigada a um ideal de liberdade irrestrita. Muitos são os teóricos que analisam estas transformações do campo das artes, linhas interpretativas que, ao mesmo tempo, em que se encontram, se embatem em alguns pontos: teoria da arte, filosofia, história, sociologia, psicanálise que sustentam leituras críticas singulares sobre um determinado tempo, dentro das lógicas de um campo. Afinada com a lógica das redes, esta seção trará uma breve leitura das contribuições de teóricos e artistas, que são fundamentais para que se possa olhar para as tensões do campo das artes, neste despertar da arte contemporânea.

²⁷ Certamente, não se perdeu até hoje a concepção da obra de arte como objeto fetiche, por mais que a arte contemporânea, em geral, resista a essa captura.

O filósofo Arthur Danto busca ressaltar esta liberdade como a principal característica da arte contemporânea, que tem ao seu dispor um imenso cardápio de escolhas. Uma arte impura, se comparada aos ideais modernistas, que tem consciência de uma história da arte, ainda que não siga seus princípios e que, até mesmo, jogue com estes referenciais. Pluralismo radical que pressionou a revisão dos modos como se pensava arte e o papel das instituições que lidavam com ela. Segundo Danto, o que emergiu após a era da história da arte foi algo diferente, que ainda requer ser compreendido.

Compreensão que não visa encerrar o objeto em uma clausura, mas dar visibilidade aos múltiplos sentidos que expõe. Como bem observa Danto: “Nem mesmo em um período pós-histórico se escapa às restrições da história” (2006, p. 219). Então é conduzido a observar que, em verdade, nem tudo é possível! Se formos capturados pelo discurso da liberdade, corremos o risco de mais uma vez adentrarmos em utopias projetistas que definem ideais universais e, assim, excluem a pluralidade da vida.

[...] a arte vista como desejo natural também pode ser vista como livre de constrangimentos “não-naturais” (história e política em particular), caso em que se tornará verdadeiramente autônoma – isto é, meramente irrelevante (FOSTER, 1996, p.36).

A ausência de regras também pode se tornar um mandato e arrisca uma descontextualização e banalização da arte. Como analisa o historiador da arte Hal Foster, a ausência do viés histórico e político deste campo minimizam seu poder de atuação e é exatamente contra esta banalização do campo e da crítica de arte, que intenciono resgatar os aspectos históricos, políticos e utópicos das criações de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do Grup de Treball, neste tempo inicial da chamada arte contemporânea.

Esta arte inicia nos anos 60, apoiada nos discursos críticos, também parte deste sujeito múltiplo, incompleto, verdadeiro na sua precariedade. A arte se antecipa e o discurso sobre ela vem depois. A estudiosa Anne Cauquelin, em seu livro: “Arte Contemporânea: uma introdução”(2005) reflete sobre os modelos que organizam o sistema das artes na contemporaneidade, referindo que se organizam em contraponto ao modelo anterior vinculado à arte moderna. Cauquelin formula que é a lógica da comunicação e da rede que passam a governar o campo da arte

contemporânea, pressupondo a circulação de informações, em um mundo onde a informação é poder.

Estas redes, ainda que comportem extrema labilidade, organizam-se em determinados nós, nos quais e neles se concentram discursos, obras, artistas, política, economia e, é claro, o público, que não se afirma mais como mero espectador, mas como alguém que experiencia e interage com as obras, sendo parte fundamental na sua constituição. A rede dá sentido às obras que não se apóiam exclusivamente nas suas formas, nas suas imagens, e também, através dos discursos que a atravessam: escritos de artista, crítica, doxa e as teorias da arte. A rede possibilita maior liberdade ao artista, mas ainda assim uma liberdade balizada por um tempo e espaço.

É interessante observar, a partir desta leitura, que a concepção de ato criativo e de autoria, bem como dos demais elementos envolvidos no sistema das artes, em especial, a concepção de objeto de arte, reorganizam-se em função de lógicas possíveis, vinculadas a uma época. Enquanto o modelo moderno era de um modo geral norteado pela lógica do mercado e da autonomia do campo, o modelo contemporâneo é regido pela lógica da comunicação e da rede. Ainda assim, não se poderia afirmar uma superação de um modelo por outro, pois há certa permeabilidade e transitoriedade de discursos no decorrer dos tempos. Como observa o sociólogo Pierre Bourdieu, a invenção do olhar puro sobre os objetos de arte reflete os processos de autonomia dos produtores do campo e de depuração²⁸ do campo como um todo.

A invenção do olhar puro realiza-se no próprio movimento do campo em direção à autonomia. Com efeito, como se viu, a afirmação da autonomia dos princípios de produção e de avaliação da obra de arte é inseparável da afirmação da autonomia do produtor, ou seja, do campo de produção. O olhar puro – assim como a pintura pura da qual é o correlato obrigatório e que é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto pintura, enquanto jogo de formas, de valores e de cores, isto é, independentemente de qualquer referência a significações transcendentais – é o resultado de um processo de depuração. É o produto de uma verdadeira análise de essência operada pela história, no decorrer das revoluções sucessivas que, como no campo religioso, levam sempre a nova vanguarda a opor à ortodoxia (BOURDIEU, 1996, p. 333).

²⁸ Depuração e precisão dos lugares dos agentes (artistas, público, críticos, historiadores, *marchands*), dos modos de produção, do objeto de arte, do mercado da arte.

O modelo artístico moderno foi influenciado por um movimento social amplo de ruptura com a lógica religiosa e com o antigo sistema de academicismo²⁹ que organizava o campo da arte, anteriormente. Essa arte questionou dogmas, reivindicando um sistema mais livre, valorizando a potência humana. Desejava-se que a experiência estética fosse um fim em si mesmo, distanciando o campo da clássica subserviência à religião ou ao Estado (CHIPP, In: FARIAS, 2002, p. 15).

A partir destas conquistas e das vinculações do campo à lógica de mercado, o artista se percebeu com maior autonomia de trabalho, as obras, passam a ser produzidas e avaliadas dentro das referências vinculadas ao próprio campo, assim autoreferenciadas, autônomas, originais e únicas. Verifica-se também uma proliferação de instituições, tais como museus e galerias. Cabe ressaltar, entretanto, que os valores permaneciam, alterava-se apenas sua distribuição. “De agora em diante passavam a ser, então, paralelamente ao Grande Salão e às suas decisões, assuntos dos órgãos privados. Passavam às mãos dos *marchands*, dos críticos [...] e dos compradores (seu alvo)”(CAUQUELIN, 2005, p. 36).

A arte moderna foi considerada um avanço do campo, desenhando novos cenários, lançando as bases de uma nova sociedade. Sob este prisma, conseguiu reunir artistas de horizontes diversos (impressionistas, cubistas, surrealistas...) que freqüentemente, dialogavam a fim de aproximar e criticar tendências e é, exatamente, no sentido deste ideal comum de superação que residia sua força política e utópica. Entretanto, a busca pela autonomia do campo acabava por colocar em primeiro plano o estilo, até mesmo em detrimento das obras que tinham validade na medida que confirmassem este discurso encadeado sobre o que era a arte. Nesse sentido, podemos falar em uma aparente autonomia, pois, certamente, as criações artísticas sempre se relacionaram com seu contexto. A tendência em separá-las da vida vincula-se a olhares e discursos que costumam “dissecar” de uma obra aquilo que lhes interessa em nome da verdade, da essência da arte. O

²⁹ As academias eram instituições destinadas a gerir a carreira dos artistas, concedendo prêmios, gerando encomendas (CAUQUELIN, 2005).

ideal de pureza do campo, como bem analisa Bourdieu, acabava por denegar³⁰ o mundo social em que a obra estava inserida.

É na história que reside o princípio da liberdade em relação à história. O que não implica de modo algum que os produtos mais “puros”, arte “pura” ou ciência “pura”, não possam cumprir funções sociais inteiramente “impuras” – como as funções de distinção e de discriminação social ou, mais sutilmente, a função de denegação do mundo social que está inscrita, como uma renúncia sutilmente recalcada, em liberdades e rupturas estritamente encerradas na ordem das formas puras (BOURDIEU, 1996, p. 281).

Todavia, desde o início do século XX, verifica-se uma efervescência no campo, oposta aos ideais de pureza e linearidade estilística, tendendo a articular uma crítica a essas regras, bem como aos ditames institucionais e utopias. O futurismo que emergia na Itália, França e Rússia, bem como o dadaísmo com sua antiarte, empenhavam-se em uma ruidosa batalha contra a arte tradicional. Através de provocações e desafios, buscavam instituir novas formas, atrair o público a participar de suas manifestações, recitais poéticos, performances e *happenings*, improvisados e espontâneos. Denunciavam o isolamento e a estagnação da arte, em movimentos compostos por músicos, poetas, pintores, pensadores e dramaturgos.

Os dadaístas já não tinham problemas em parodiar a arte tradicional e os valores da sociedade burguesa. Como observa o historiador Hans Belting, “ser dadaísta significava ver as coisas como elas são [...] as pessoas não têm nenhum caráter e que seu rosto é apenas uma imagem produzida pelo barbeiro” (BELTING, 2006, p. 47). Os dadaístas denunciavam a hipocrisia da arte atrelada ao estilo e a representação e supunham dar a ver a verdadeira arte pluralista e de resistência.

Em 1910, Marinetti publicava o manifesto³¹ futurista, onde convidava os artistas:

a cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e potência de uma bofetada (In: GLUSBERG, 2007, p. 13).

³⁰ Cabe destacar, que ao se falar em denegação, parte-se do princípio de que há um conhecimento da situação, mas, mesmo assim, recusa-se esta realidade. Não se trata de desconhecimento. “Eu sei, mas mesmo assim, faço de outra forma”.

³¹ Segundo o filósofo da arte Arthur Danto, os manifestos estão entre as principais obras artísticas da primeira metade do século XX e são eminentemente filosóficos.

Em diálogo com estas idéias, o artista Marcel Duchamp pode ser considerado o maior expoente deste movimento de crítica à arte tradicional. Suas obras foram a própria negação do moderno conceito de obra. Em oposição aos ideais de progresso modernistas, Duchamp dá ênfase à lógica do retardamento, da desconstrução e à reflexão sobre as imagens. Sua influência artística estava antes de tudo em suas atitudes e nos seus ideais. Seu interesse não era plástico, mas crítico e filosófico. Suas produções artísticas foram questionamentos aos valores vinculados à concepção de obra na época. Suas obras eram atos.

Em 1917, sem mencionar sua autoria, apresenta ao júri do “Armory Show”, a obra “Fonte” (Imagem 9), tendo sido recusada. Tratava-se do que se denominou, posteriormente, um *ready-made*: objeto de uso cotidiano, no caso um urinol, que foi deslocado para a galeria e tornou-se, com este gesto, obra de arte. O ato de Duchamp questionava a autoria e afirmava que é o sistema quem definia o que é arte, revelando que a arte é um instrumento de poder.

Passamos, então, da ênfase do conteúdo para a do continente. O artista nos faz olhar, refletindo que este olhar também produz a obra, anunciando o que posteriormente, a arte contemporânea, em geral, e mais especificamente, a arte conceitual terão por ênfase: a idéia e o ato artístico, que, em primeiro plano, deslocam o objeto estético do centro da criação.

Tal ato de Duchamp destaca a dimensão inerente ao *ato de criação* para além do objeto que é criado através desse mesmo ato. Ele mostra *o ato*. O ato do artista se situa além da imagem que se produz e, por isso, o *ready-made* exhibe este ato e nos faz ver o que não é visível no objeto, mas que esteve na origem de sua própria constituição. Sua concepção do *ready-made* vai de par com sua idéia de que o espectador participa do ato criador, que não se encerra na obra e vai além dela (JORGE, In: RIVERA, 2006, p. 72).

O psicanalista Marco Antônio Jorge analisa com precisão a força do ato de Duchamp. Seus *ready-mades* romperam com a lógica tradicional do objeto artístico e com isso, também deslocaram os papéis que se cristalizavam no campo. O *ready-made* colocava em primeiro plano a precariedade do objeto, a incompletude do ato de criação, o indispensável olhar crítico do espectador. A obra não era o fim, mas o centro de um percurso que se enfatizava, processo de criação, encontro e processo incessante de recriação. Até hoje, sua obra continua a nos interrogar.



Imagem 9: Marcel Duchamp, "Fonte", 1917, Ready-made: urinol de porcelana, 36 x 48 x 61 cm, Edição numerada.

O historiador Hans Belting (2006) e o filósofo da arte Arthur Danto (2006) são teóricos que analisam a intensidade desse movimento de crise que permeou o campo das artes nos anos 60 e 70. Suas teses, decorrentes de uma visão hegeliana, analisam o fim da história da arte. Sustentam que a história da arte foi uma invenção moderna: debruçou-se sobre um tempo passado, conferindo um sentido a ele, segundo as regras do presente, vislumbrando também um futuro, a partir de certos ideais. Situam as décadas de 1960 e 1970 como marcos de um fim, quando a transformação do objeto artístico não comporta mais uma determinada leitura da história da arte, baseada exclusivamente nos estilos formais. Belting e Danto afirmam com essas premissas, a incompletude do discurso histórico e corroboram com a premissa psicanalítica de que toda verdade é ficcional.

Mencionar o fim da história da arte pode parecer excessivo a um primeiro momento, mas, tão logo nos aproximamos das teses de Hans Belting e Arthur Danto, esta premissa se revela uma interessante possibilidade de leitura dos discursos históricos sobre a arte. No que tange à leitura psicanalítica, é apropriado refletirmos sobre a ficcionalidade da história e a verdade simbólica que confere à realidade. Além disso, é conveniente começarmos pelos fins, pois nos fazem analisar pontos de ruptura que possibilitam novas narrativas e nos remetem às escolhas possíveis em um determinado contexto histórico.

O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança de discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2006, p. 8).

É interessante observar que Belting parte da premissa da história da arte como trama discursiva inventada na modernidade. Tempo marcado pela oposição entre um modelo passado, vinculado à tradição, versus um modelo voltado para um futuro ideal. A modernidade, de um modo geral, reivindicava um caráter universal e, talvez, poderia acrescentar, que, justamente por isso, se vê compelida a “enquadrar” a arte já produzida até então, por meio de normativas e ideais. Era preciso demarcar a solidez das obras e a genialidade do artista em progressivo desenvolvimento histórico, mas, acima de tudo, era imprescindível criar chaves de leitura estilística que possibilitassem avaliar a arte enquanto realização cultural. “Somente o enquadramento instituía o nexu interno da imagem” (2006, p. 25).

Arthur Danto, simultaneamente a Hans Belting, publicou seu ensaio sobre o fim da arte. Danto acrescenta que, a partir dos anos 60 e 70, a arte pode ser definida apenas em termos filosóficos e, para ele, este seria o marco do fim da história da arte. Quando a arte se torna filosofia, chega a seu fim. Belting, ao contrário, entende que esta questão já acompanha a arte, há muito tempo. Desde que se começou a refletir sobre arte, há, como pano de fundo, o questionamento sobre a ficcionalidade que a constitui.

Na visão de Belting, ao se colocar em primeiro plano uma leitura das “artes” como algo que possa ter uma uniformidade, possível de ser lida pela história e pela crítica, enterra-se a multiplicidade e a reflexão decorrente das obras. Para o historiador, este seria o caminho que construiu um começo e determinou um fim da história da arte. Ainda assim, concorda com Danto, que seria possível falar em um

fim a partir dessa tendência “filosófica” da arte, se conceber esta análise dentro de uma história interna da arte, já que, de fora deste sistema, não se poderia falar sobre um fim (BELTING, 2006, p. 31). “[...] O fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então” (2006, p. 32).

Belting afirma que, no início do século XX, o “estilo” tornou-se a grande utopia, buscando vencer a realidade pelo estilo e com isso criar uma nova sociedade. O estilo era pensado como ponto de fuga no interior do pluralismo de temas e orientações artísticas. Hans Belting analisa que a realidade da obra, em contraste com a ficção de uma história dos estilos e idéias, foi ironizada por Marcel Duchamp. Os *ready-mades* eram objetos de uso, diferenciando-se das criações pessoais. O objeto criado não basta para transformá-lo em obra de arte, apenas sua posição simbólica, portadora de um conceito de arte, justifica o status de obra de arte. Nesse discernimento há menos ironia e antes um saber histórico.

Arthur Danto sustenta que o sucesso ontológico da obra de Duchamp está na suspensão do juízo de gosto que até então era um dos grandes organizadores da era do modernismo e da história da arte como um todo. Sua obra possibilitou diferenciar arte de estética, afirmando que esta não é uma propriedade essencial da arte. Enquanto a busca de “purificação” da arte conduzia-a gradativamente à exclusão da representação, dos assemelhados e das ilusões, a arte de Duchamp, na contracorrente destas premissas, demonstra que a pergunta fundamental deveria dirigir-se às relações entre arte e realidade.

Para Duchamp, a obra não deveria ser objeto de adoração, nem de uso, mas de invenção e criação, u’a máquina de significar. Ele buscava a reconciliação entre arte e vida, entre obra e espectador, uma arte socializada. Marcel Duchamp estava em busca da liberdade, que, segundo ele, era um estado de ânimo que tem na contradição seu fundamento (PAZ, 2008, p. 63). Entendia que o fim da atividade artística não é a obra, esta é caminho, o fim é a liberdade. “Sabedoria e liberdade, vazio e indiferença se resolvem em uma palavra chave: pureza” (2008, p. 64) Certamente, uma pureza oposta à idealizada pelo movimento em prol da autonomia da arte.

É interessante observar estes movimentos, obras e personalidades que criticaram a arte tradicional e anunciaram a chamada arte pós-histórica, todavia a distinção entre arte moderna e contemporânea só se fez clara em meados dos anos 1960 e 1970. Danto entende que este começo sem manifestos, sem slogans, sem muita consciência do que estava acontecendo é próprio da contemporaneidade e, neste ponto, revela sua grande diferença com a modernidade. O contemporâneo se define pela falta, pelo o que não está, a saber, a unidade estilística.

Imediatamente, somos tomados pela pergunta: será que a arte contemporânea não tem mais ideais? Talvez Marcel Duchamp tenha antevisto que os ideais são imateriais e iconoclastas, buscados por meio da arte, por meio da obra, mas sustentados num mais além, lá onde a liberdade sinaliza. A liberdade foi conquistada através da recusa dos grilhões de uma história formalista, o que, entretanto, não indica uma negação da história, mas a subversão de seus princípios.

Neste sentido, Danto agrupa o que usualmente se denomina arte contemporânea como arte pós-histórica. Assertiva que, minimamente, dá alguns sentidos ao que poderia ser apenas uma denominação temporal: arte contemporânea, a arte de agora. “Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido” (DANTO, 2006, p. 15).

Para aquele que se dispõe a ler as obras de arte é indispensável ferramentas conceituais que permitam ver para além das aparências, todavia há de suportar a incompletude que permeia a realidade. Não seria excessivo afirmar que, cotidianamente, estamos às voltas com as significações que permeiam a vida, mas, na medida em que o projeto moderno colocava a arte como campo autônomo, afastava-se da teia da vida, num fim em si mesmo. O enquadramento possibilita a determinação de lugares, prevê um observador passivo a contemplar, estabiliza, apazigua e dociliza a caótica vida. Belting acrescenta que esta atitude é um reflexo da forma como é experimentada a cultura: no enquadramento deste comportamento passivo.

Hoje, ao contrário, e esta seria uma das características desta transformação pós-histórica, não se assimila a cultura de forma contemplativa, mas de forma interativa, espetacular e através da reprodução de outras culturas. Neste ponto, podemos analisar a importância das produções artísticas nos anos '70, que reafirmaram e aprofundaram novas possibilidades da arte.

Nada mais parecido com a constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (...) e nada por subordinação (PIGNATARI, 2006, p. 157).

Tal como a tática de guerrilha, mencionada por Décio Pignatari, esta arte tem a circulação como constituinte da própria estrutura da obra, subverte os espaços instituídos de circulação e inaugura com precisão formal a lógica da rede. A estratégia da coordenação das ações é, sem dúvida alguma, uma ferramenta política fundamental na difusão das ideias e práticas, compondo as estruturas de rede de informações, tão em voga na contemporaneidade. Estas táticas desestabilizam o olhar, alterando relações de tempo e espaço, dando a ver o que não era esperado, causando estranhamentos, além disso, denunciam os mecanismos de coerção aos quais estamos inseridos.

Cabe analisar entretanto, se alguma ação humana poderia ser desenvolvida a margem de qualquer subordinação. Seria possível prescindir de nossos referenciais simbólicos, da contingência histórica ou estamos intimamente subordinados a eles? Esta arte nos mostra que podemos sim, ter estratégias de resistência ao que nos submete, mas, talvez seja excessivo afirmar que ela acontece fora de qualquer subordinação. É importante refletir que ela se efetiva em meio aos mecanismos institucionais que tendem a nos aprisionar e é este seu grande potencial: valer-se destas tensões e de seus fluxos para propor outras redes.

2.5 TRANSFORMAÇÕES DO OBJETO – AMPLIAÇÃO DO CAMPO: ABERTURAS UTÓPICAS

Acho que a arte se torna interessante quando ela traz um tipo de saber que pode ser partilhado, que pode ser continuado por outras pessoas, ou seja, ele é parte de um processo histórico que vai se ampliando e vai ampliando seu campo (MEIRELES, *apud* VERAS, 2009).

Cildo Meireles analisa a importância de um saber partilhado, continuado e ampliado. É esta amarragem com o saber do outro, com uma pré e pós-história, como diria Walter Benjamin o que possibilita a chamada ampliação do campo. A partir dos anos 1960, muitos são os artistas que incrementam suas críticas à tradicional concepção de objeto de arte. Ao transformar o objeto, transforma-se a recepção e as possibilidades de leitura das obras e, necessariamente, já se transformou o ato criativo.

Buscarei analisar que, para além desta transformação, também se verifica uma alteração da dimensão utópica que já se encontra na inspiração do artista, na base do ato criativo. Utopia que faz enlace, que acena àquele que se dispõe a olhar. Se o objeto já não se mostra mais como fetiche, imagem de progresso ideal e pura, altera-se a forma de enlace com a recepção. Com o incremento da crítica ao objeto de arte, a partir dos anos 60, transforma-se o objetivo da arte, o objeto alvo que acena para além do objeto obra. Esta, como é possível analisar, faz furo, revela o mal estar, já não pretende mais ser objeto puro, nega o ideal de progresso em mão única. Se a arte, nos anos 70, amplia sua dimensão política, incrementando soluções formais, ocupando espaços anteriormente impensáveis, é porque já havia o suporte de uma consistente reflexão sobre a condição do objeto de arte. É em relação ao saber já conquistado pelo campo, aos seus princípios, ou até mesmo, em contraposição a alguns deles que os artistas desenvolvem sua arte.

Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da *herança* que está inscrita na estrutura mesma do campo, como um *estado de coisas*, dissimulado por sua própria evidência, que delimita o pensável e o impensável e abre o espaço das perguntas e respostas possíveis (BOURDIEU, 1996, p. 274).

Ao abordar a arte dos anos 70, é preciso pensar em uma herança que possibilita a partilha do sensível em seu presente e a faz vislumbrar aberturas possíveis. A partir dos anos 60, o debate no meio artístico debruçava-se fortemente

sobre a problemática dos valores do campo da arte relacionada à crise de valores políticos. Era um tempo permeado pelo avanço imperialista (guerra do Vietnã, governos totalitários e ditatoriais) e por uma onda de protestos. Enquanto alguns artistas se preocupavam com a dimensão política de sua arte, outros entendiam que a arte não deveria preocupar-se com questões e problemas que não fossem intrínsecos a si mesma.

O que é indiscutível, porém, é que, embora na prática ainda houvesse pintura e escultura no espírito Modernista, no final dos anos 60 e início dos 70, a abstração Modernista foi virtualmente eclipsada como recurso prioritário para os artistas mais jovens e como tema de interesse crítico para novos autores, não só nos Estados Unidos como em todo vasto campo da arte moderna ocidental (WOOD *et alii.*, 1998, p. 196).

O distanciamento entre a arte e a complexidade da vida teve seu ápice no chamado modernismo, termo cunhado pelo crítico Clement Greenberg a fim de definir um movimento norteado por um ideal de pureza autoreferente no campo das artes. Entretanto, a partir dos anos 60, tornava-se insustentável a manutenção de um ideal de autonomia da arte, relacionado a uma utopia projetista e universalista³². Estes ideais tendiam a direcionar o campo da arte para a busca de um aprofundamento técnico e para sua autonomia, com relação aos demais campos de conhecimento. Esta suposta autonomia da arte tornava-se o principal alvo de críticas. Era preciso, ao contrário, aproximar a arte da vida política, questionando a discrepância do projeto moderno, situando-se na contracorrente do circuito capitalista, da cultura elitista, do uso indevido dos avanços tecnológicos e das ideologias totalitárias. Assim, a crise dos valores políticos sócio-culturais encontrava correspondência numa crise dos valores estéticos, dividindo as vanguardas artísticas desses tempos entre as mais e as menos engajadas politicamente, mas a crítica às instituições e às categorias artísticas era consensual entre a maioria dos jovens artistas.

A arte conceitual cresceu num espaço criado pela vanguarda, e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernismo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte. [...] a arte conceitual implicava “Reconsiderar o objet(iv)o da arte” – ou seja, implicava levantar questões com respeito aos *produtos* da atividade artística e ao *propósito* da arte em relação à mais ampla história da modernidade (WOOD, 2002, p. 28).

³² Poderíamos dizer que esta utopia universalista e projetista associava-se a uma ideologia de progresso que marcava o contexto sócio-cultural como um todo, a partir do fim da II Guerra Mundial.

A arte conceitual pode ser considerada o esteio de toda a arte contemporânea, focando sua poética em contraposição aos ideais modernos, na reconsideração do objet(iv)o da arte, como bem argumenta o historiador da arte Paul Wood. Tratava-se de deslocar o público, colocá-lo a pensar e, assim, a também ser agente de transformação. Incompleta, por natureza, efêmera, na maioria das vezes, a obra de arte conceitual é por definição múltipla e assume as mais variadas formas visuais, evitando as categorizações. Se há algo que a identifica é a valorização das idéias, a relação com a linguagem e a “desmaterialização” do objeto de arte. Na arte conceitual, ainda que pudesse haver materialidade nas operações artísticas, tratava-se de reconsiderar o objeto e objetivo da arte, indagando os fundamentos dos conceitos. A antiforma tornava-se palavra de ordem, qualquer coisa podia ser material da operação artística: pedaços de lixo, feltro, mel e até mesmo nenhuma “coisa”, exceto ações e ‘idéias’(WOOD, 2002, p. 30).

O primeiro a utilizar o termo arte conceito foi Henry Flynt, em 1961, em meio às atividades do grupo Fluxus, em Nova York, referindo-se a uma arte cujos materiais são os conceitos, a linguagem. O Fluxus rejeitava os valores das “artes eruditas” e o comércio que as envolvia. Resgatando ideais já manifestos pelo Dada, fomentavam um certo niilismo da arte, antiarte, arte na vida cotidiana, que se referia ao único e ao todo, singular e universal, possibilitando que qualquer um fizesse arte. George Maciunas, o grande idealizador do movimento, entendia que antiarte é vida, um espirro é antiarte. Os objetivos Fluxus eram sociais, não estéticos. Fluxus buscava reunir crítica e humor, um olhar ao comum e ao cotidiano que os afastava da arte tradicional.

[...] Purgar o mundo da doença burguesa, “intelectual”, cultura profissional e comercializada. Purgar o mundo da arte morta, da imitação, arte artificial, arte abstrata [...] Promover uma enchente e uma maré revolucionária, promover arte viva, anti-arte, promover realidade não artística a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais [...] Fundir as estruturas culturais, sociais e revolucionárias para chegar em uma frente unida e ação(MACIUNAS, Manifesto do grupo, 1963, In: HENDRICKS, 2002, p. 94).

O Manifesto Fluxus, elaborado por Maciunas, em 1963 (Imagem 10), foi construído a partir de colagens do dicionário, com os significados da palavra Fluxo, e com fragmentos textuais nos quais defende os princípios da antiarte Fluxus, que

idealiza mudanças. Maciunas criticava a arte como profissão porque acabava por realizar uma separação artificial entre o criador e o espectador, entre arte e vida. Entendia que se o homem começasse a perceber a arte na vida que o cerca, assim como a percebe no espaço destinado à arte, não haveria mais a necessidade de haver arte. A defesa da antiarte é estratégia revolucionária, que busca romper com os interesses burgueses e comerciais que capturam a arte.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*
 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.
flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to in

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Fluxus era um grupo heterogêneo, composto não exclusivamente por artistas, realizavam eventos, ambientes, *happenings*, objetos, carimbos, colagens, selos, arte correio, intervenções urbanas... que negavam o que vinha a ser o tradicional objeto de arte. Walter de Maria, Dick Higgins, Allan Kaprow, Nam June Paik, Joseph Beuys, Christo, Claes Oldenburg, Ken Friedman são alguns dos nomes que fizeram parte deste grupo. A obra Fluxus de Ben Vautier, de 1965, “Caixa de Fósforos Arte Total” (Imagem 11) parece instigar que se tratava, aparentemente, de um pequeno gesto, para a transformação total da arte. Fagulhas que tem a força de despertar. De um simples gesto, faz-se o fogo, que, enquanto mito, é um irredutível que não cansa de interrogar o simbólico. Mitos de origem que organizam o caótico Real. Se o fogo está entre os elementos de origem da vida, também, a arte conceitual está na origem da arte contemporânea. Mito de origem, suportado pela “queima” de ideais, transformações do objeto.

Os trabalhos do Fluxus tinham na sua base uma qualidade não-preciosa, reproduzível, freqüentemente humorística e provocante, muitas vezes, concreta, normalmente concisa que condizia com as idéias apresentadas nos vários manifestos do grupo. Outra qualidade do Fluxus era a idéia de licença, sugerida por Yoko Ono a Maciunas [...] A idéia de licença sugere que “qualquer um pode fazê-lo”- uma máxima da antiarte (HENDRICKS, 2002, p. 15).



Imagem 11: Ben Vautier, Caixa de Fósforos Arte Total, 1965.

Qualidade não preciosa, reproduzível, humorística, provocante, concreta, concisa, possível de ser realizada por qualquer um são características das obras³³ Fluxus. Características que também identificam boa parte dos objetos de arte conceitual. Fluxus, turbilhão, fagulhas de origem da arte contemporânea. Paulo Bruscky, em entrevista (Anexo B), analisa que Fluxus é um estado de espírito, nesse sentido, muitos artistas são Fluxus, ainda que não tenham tido proximidade direta com o coletivo. Paulo Bruscky teve maior proximidade com o grupo, realizando performance e arte correio³⁴, com artistas pertencentes ao Fluxus, nos anos 70.

Paul Wood ao analisar a arte conceitual, diz que ela é como o gato de Alice, de Lewis Carroll, “que aos poucos se dissolve, até que nada reste a não ser um sorriso”(2002, p. 6). Ao mesmo tempo, analisa que a arte conceitual pode ser pensada “como o eixo do qual o passado se transformou em presente”. A crítica e historiadora da arte, Lucy Lippard, ao buscar agrupar as práticas conceituais de 1966 a 1972, em seu livro “Six Years”, foi acusada por Mel Bochner, na revista “Artforum” de tecer reflexões confusas e arbitrarias. Já o crítico e historiador Charles Harrison entende a arte conceitual não como ruptura em relação ao modernismo, mas como “necessária reformulação dos fundamentos da independência crítica da arte” (2002, p. 7), em especial ao referir-se ao trabalho do grupo inglês Art & Language (Imagem 12), que tinha como objetivos principais investigar as implicações do objeto de arte, ampliando a estratégia iniciada por Duchamp da nomeação. Arte conceitual analítica que idealizava romper a barreira entre artista e crítica.

³³ No sentido mais generoso do termo, já analisado recentemente.

³⁴ No capítulo destinado à trajetória artística de Paulo Bruscky voltarei a esta análise.

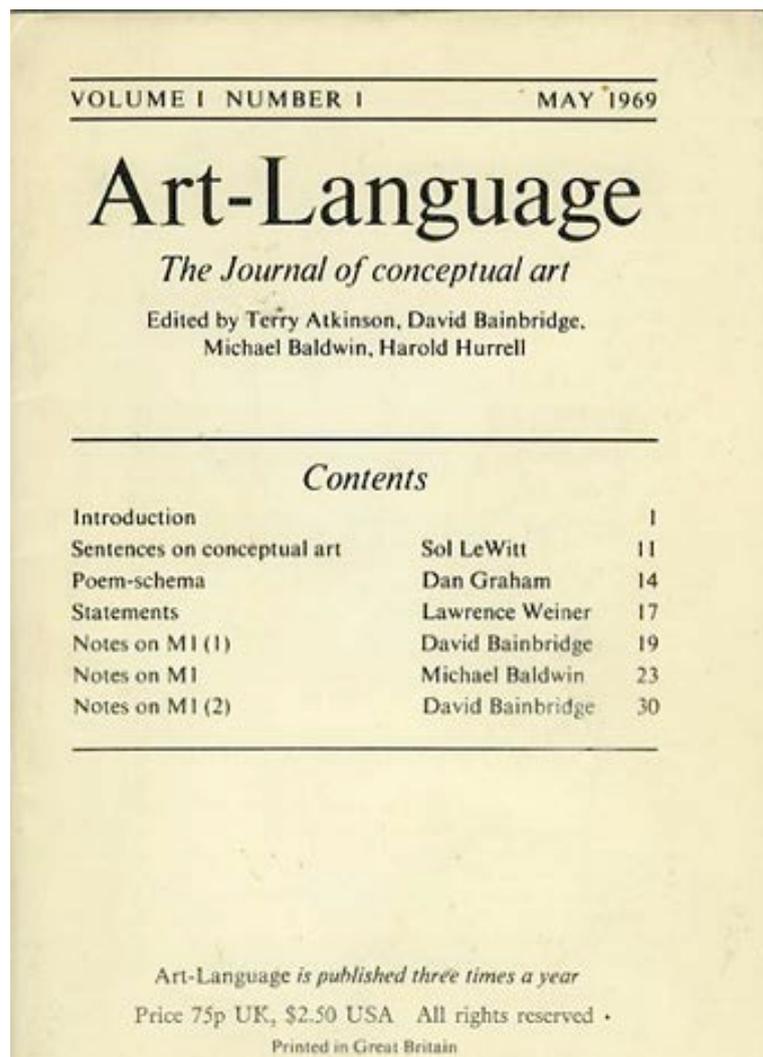


Imagem 12: Art-Language, Revista, volume 1, n. 1, Maio de 1969, publicado em Conventry/Inglaterra.

A compreensão de que as formas de sentido são sustentadas por formas de poder ganhou considerável substância e detalhamento com a teoria filosófica dos anos 60, sobretudo na obra de Michel Foucault. [...] Na opinião dos que estavam associados ao Art & Language, para que uma mudança significativa ocorresse na prática da arte, devia-se retomar a iniciativa no terreno da linguagem, no qual o poder cultural estava instalado e sobre o qual se sustentava (WOOD *et alii.*, 1998, p. 207).

Delimitar a arte conceitual, desta forma, é aprisionar a vertente crítica que ela buscou fomentar. Como bem analisa Paul Wood, os artistas conceituais, apoiados pelo pensamento filosófico crítico, rejeitavam as formas de sentido, que inevitavelmente são formas de poder. Formas de saber que buscam aprisionar os objetos para melhor compreendê-los. Entretanto, cabe analisar, que, se saber e poder andam sempre juntos, é preciso um saber que venha questionar o que se coloca como universal, rompendo sentidos, “esburacando” a uniformidade, que está a serviço de adestrar e alienar os sujeitos. Trata-se assim, de um saber

provisório, fragmentário e transformável. Não há saber neutro, já que todo saber é político. Nesse sentido, as estratégias fortalecidas pela arte conceitual de análise das implicações são o esteio de uma nova arte “[...] forçar a rede de informações institucional [...] é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder(FOUCAULT, 2006, p. 76).

Herança crítica conceitual, que percorre a arte contemporânea. Seria mais preciso falar em um conceitualismo, enquanto vertente teórica e metodológica da arte que expande a idéia de um movimento artístico delimitado. Conceitualismo que critica o tradicional objeto de arte e se permite experimentar, criando as mais variadas formas para expressar suas reflexões: arte postal, *performance*, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, intervenção urbana... Os artistas, ditos conceituais, em geral, criticaram este rótulo, que, como todas as totalizações, tendem a reduzir a leitura, banalizando a multiplicidade de suas poéticas.



Imagem 13: Hélio Oiticica, Parangolés, 1965.

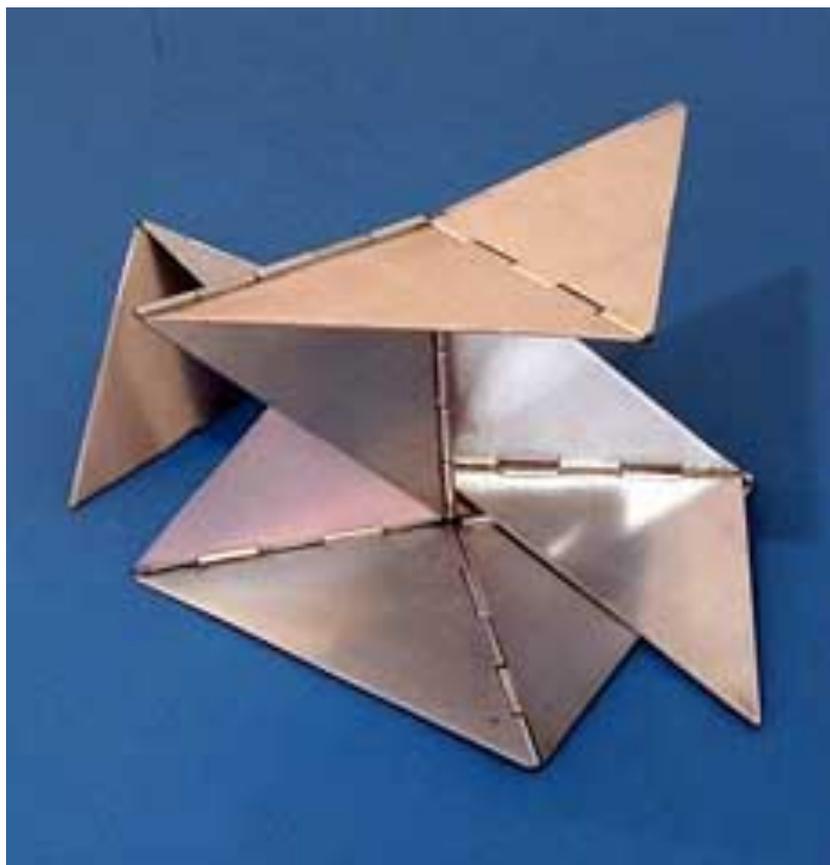


Imagem 14: Lygia Clark, Bicho, 1960.



Imagem 15: Lygia Pape, Caixa de Baratas, 1967. acrílico, baratas e espelho
35 x 27,5 x 7,5 cm.

No Brasil, o Neoconcretismo e o Pós-Neoconcretismo foram os principais movimentos de transição entre a estética tradicional e esta nova arte, bem como de fundação de uma liberdade brasileira de transgredir o princípio tradicional da coesão estilística. Ainda que em diálogo com o construtivismo internacional, divergiam ao aproximar os processos da arte aos demais processos produtivos sociais. Esses movimentos brasileiros, em meio ao ápice do projeto modernista sócio-cultural³⁵, direcionavam sua arte contra a representação naturalista e ilusória, aproximando-se da racionalidade. Buscavam trabalhar com valores abstratos e formas concretas.

Divergiam do movimento concretista que os antecedeu, em pontos fundamentais. Enquanto o movimento concretista³⁶ queria se aproximar das formas puras e universais; o movimento neoconcreto³⁷ é o agente da crise desses ideais, buscando transformar o observador/público em um participante. O Pós-Neoconcretismo pode ser exemplificado pelo Programa Parangolé de Antiarte Ambiental, de Hélio Oiticica (Imagem 13), pelos objetos relacionáveis e vestíveis, de Lygia Clark (Imagem 14)³⁸, assim como as proposições sensoriais de Lygia Pape (Imagem 15). Este movimento indiscutivelmente inaugura, na arte brasileira, o princípio da desmaterialização do objeto e uma transformação nos objetivos da arte.

Em 1960, Ferreira Gullar, o idealizador do Neoconcretismo, escreve seu texto: “Teoria do Não Objeto”, no qual analisa o que esta expressão designa. Um objeto que não é um antiobjeto, mas algo que sintetiza experiências sensoriais e mentais: pura aparência, transparente à percepção. Ao contrário dos objetos de uso cotidianos, o não objeto não se insere na condição de útil. Um objeto imóvel, que está aberto à ação do espectador, contemplá-lo não basta para revelar seu sentido. Objeto inconcluso, que pede ao público que se incorpore a ele, que o

³⁵ O Brasil estava às voltas com a industrialização e com a expansão do seu circuito artístico institucional. Época da construção de Brasília, da fundação de museus de arte moderna.

³⁶ Movimento organizado em São Paulo, inspirado pela ideologia do progresso em que buscavam o máximo de sintonia com os valores que consideravam positivos na sociedade industrial e a eliminação dos elementos subjetivos. O valor da obra encontrava-se na impessoalidade e na universalidade da forma (DUARTE, 1998).

³⁷ Em 1959, Ferreira Gullar divergindo do movimento concretista paulista, lança, com artistas do Rio de Janeiro, o manifesto Neoconcreto, afirmando a crítica ao positivismo (DUARTE, 1998).

³⁸ A obra “Bicho”, de Lygia Clark, trata-se de uma escultura composta por lâminas de alumínio, em planos que se articulam, através de dobradiças, solicitando o observador a participação.

enriqueça. “Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, In: PECCININI, 1978, p. 52).

Os artistas desse movimento entendiam que a obra não se limitava a ocupar um lugar no espaço objetivo, mas transcendia-o, ao fundar nele uma significação nova, onde noções objetivas de tempo, espaço, forma e estrutura não eram suficientes para dar conta da realidade da obra. Fundam, com isso, um novo espaço expressivo, ampliando o sentido de autoria, recepção e objeto de arte. (DUARTE, 1998)

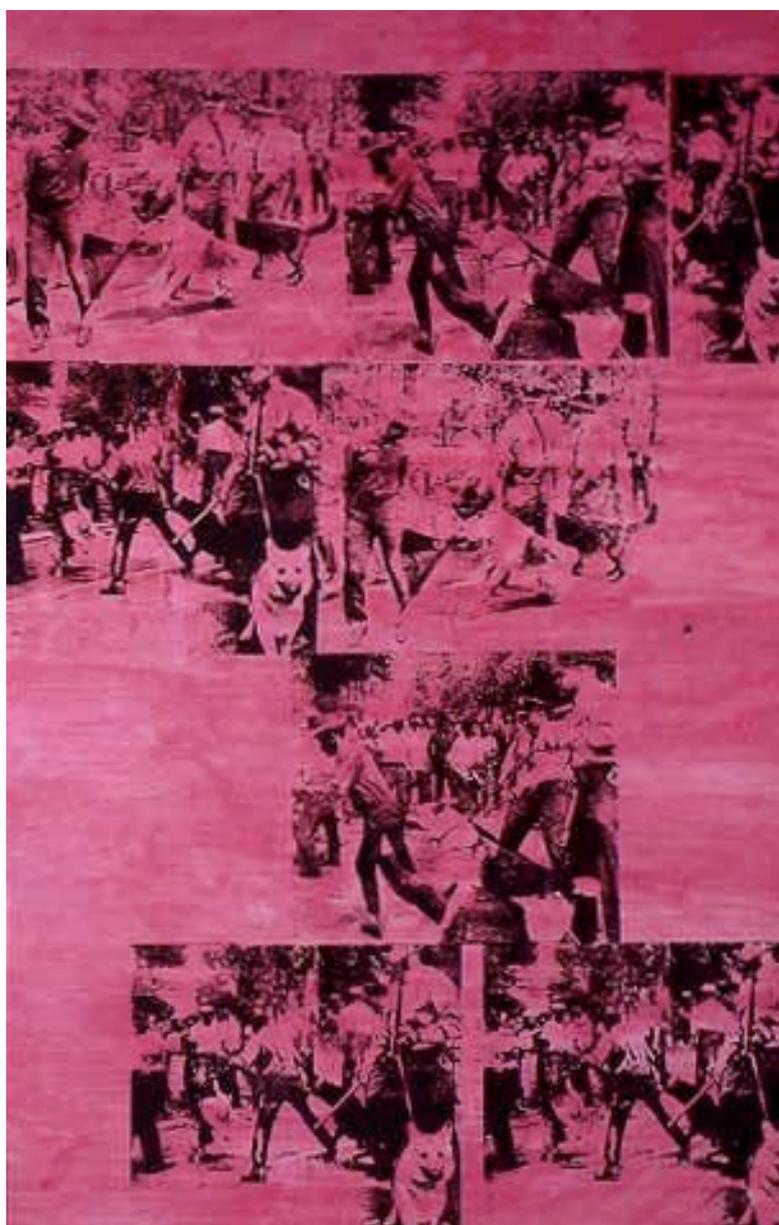


Imagem 16: Andy Warhol. Red Race Riot (Conflito Racial vermelho), 1963. Tinta serigráfica sobre tinta de polímero sintético sobre tela, 350 X 310 cm. Museu Ludwig, Colônia.

Também nesses tempos de transição à chamada arte contemporânea, está o movimento artístico chamado: Nova Figuração. Vinculado em sua estrutura aos princípios da *Pop Arte*³⁹, mas, diferentemente dessa, a Nova Figuração confere maior ênfase às questões sociais. A *Pop* aproximou-se à banalidade do cotidiano, em uma tarefa de relativa crítica às novas sociedades, valendo-se de seus sistemas e ícones publicitários. Diante da identificação do sujeito americano aos objetos de consumo, reduziu-se a figura a um estereótipo, tal como um produto. Valia-se da técnica da repetição, transmitindo nas entrelinhas a falência do novo, a perda do original (Imagem 16). O Objeto artístico passava a ser anônimo, comercial, buscando desconstruir o fetiche da obra.



Imagem 17: Antônio Dias, Projeto para Vôo de Ataque, 1964.

³⁹ Movimento eminentemente americano.



Imagem 18: Nelson Leirner, A-doração, 1966. Painel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular, com roleta em frente. 201 x 160 x 260 cm.

A Nova Figuração aproximou-se da *Pop* naquilo que ela incorporava da cultura de massa e dos ícones urbanos. Todavia, tem outro contexto à sua volta, estando em meio ao regime totalitário que imprimia forte censura e perseguições. Enquanto ainda perduravam produções reacionárias do ponto de vista estético no Brasil, este movimento, deflagrado a partir da mostra “Opinião 65”⁴⁰, no Rio de Janeiro, inaugura no campo da arte visual brasileira, a integração entre linguagem artística, crítica social e política. Antônio Dias (Imagem 17), Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Nelson Leirner (Imagem 18), entre outros, foram os principais protagonistas dessa arte.

O crime e a paixão na cultura da violência suburbana, assim como na cultura política da opressão, foram afinal os motivos de fundo da Nova Figuração, que não nos dá um comentário jornalístico como o da Pop americano, mas antes um pedaço bruto de vida (CANONGIA, 2005, p. 52).

Segundo o artista Pedro Escosteguy, o afastamento dos princípios tradicionais não significava minimizar as peculiaridades da arte, mas descobrir novos meios de comunicação visual, que denunciassem os mecanismos opressores da liberdade do homem e, conseqüentemente, de criação. Esta busca

⁴⁰ Esta exposição tornou-se um dos marcos históricos da arte brasileira, desencadeando uma acirrada polêmica no meio artístico da época. Hélio Oiticica, fez duras críticas à abordagem museológica que apresentou os objetos sob uma perspectiva de contemplação pura. Interveio no *vernissage*, acompanhado de sambistas da Escola da Mangueira, na proposição dos Parangolés (capas que estavam expostas na mostra).

por novos meios foi levada a fundo no campo da arte brasileira.

A Nova Objetividade Brasileira, conceituação de Hélio Oiticica, também foi título da exposição organizada por Oiticica, no MAM-RJ, em 1967. Não pretendia constituir um grupo artístico, mas reunir diferentes tendências. É organizada em reação à “Opinião 65”. Acompanhando a exposição, apresentou-se o manifesto de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Lygia Clark, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Frederico Moraes, entre outros, denominado: Declaração dos Princípios Básicos de Vanguarda. A Nova Objetividade buscava ir à contracorrente dos ideais modernos. Almejava ser pós-moderna, arte de situação, arte no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas. Sair do plano puramente artístico e aproximar-se do plano cultural. Para Hélio Oiticica esta era a tendência específica da vanguarda brasileira que buscava a “criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar “objetos” (OITICICA, In: FERREIRA, 2006, p. 147).

Abaixo, o 7º Princípio Básico da Vanguarda, formulado em Janeiro de 1967:

O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade (In: FERREIRA, 2006, p. 149).

Eram necessários novos objetos, que tivessem a força de convocar o público, ampliar a sensorialidade. Tratava-se de negar o mercado de arte, que condicionava a criação. O objeto precisava estar aberto às novas ordens lingüísticas e estruturais. Era preciso uma arte de ação cultural, com materiais precários, temática crítica e que convocasse a participação do público. Objeto de arte que deveria desencadear a ação social. O texto de Hélio Oiticica: “Situação da Vanguarda no Brasil”, escrito em 1966, é exemplar desta nova atitude artística.

O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova “fundação do objeto”, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma “arte ambiental” (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de anti-arte). Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a patenteação em situações-limite, são características fundamentais da nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido... (OITICICA, In: PECCININI, 1978, p. 70).

Os Bólides de Hélio Oiticica são identificados por ele nesta categoria do OBJETO (Imagem 19). Obra que não se faz objeto, substituindo o quadro ou a escultura. Tratam-se de novas estruturas que não representam soluções formais, que sirvam de suporte para representação. Bólides são etapas estruturais que culminam nos Parangolés e Projetos Ambientais como Éden. Bólides são caixas, ou melhor, ovos, como idealizava Oiticica, que contém o princípio de novos projetos. “Os Bólides de Oiticica [...] dão à arte uma outra função, qual seja, a de reeducar o homem e seus sentidos. Recriando ou reinventando a natureza” (MORAIS, In: PECCININI, 1978, p. 189).



Imagem 19: Hélio Oiticica, Bólide Ninhos Éden, 1969. 300X400X500cm.

Os novos objetos de arte aos quais se refere Hélio Oiticica são fruto de contestações aos ideais projetistas da arte, manifestos no ideal de pureza e progresso. Novos objetos que implicam em novos posicionamentos. É nesse sentido que vislumbro novos ideais utópicos. Transformação do objeto, ampliação do campo que conduzem a aberturas utópicas que não prevêm imagens ideais. O objeto, como bem analisa Oiticica, é uma condição que escapa à materialidade, seu alvo está para além. Objetos conceituais, que questionam sua implicação e com isso todo o campo ao qual se referem. Objetos que não almejam a contemplação, mas a participação. Críticos e impuros valem-se da precariedade do

cotidiano para reaproximarem-se da vida e convocar aquele que os olha, a também ser agente de transformação.

Nesse contexto, já não existem mais movimentos que dêem conta de delimitar uma uniformidade de poéticas. A partir dos anos '60 e '70, os artistas, como em uma rede, aproximam-se por alguns aspectos, mas se afastam por outros. A nova trama que sustenta o campo das artes é ampla, é movente. Entretanto, não é qualquer coisa, um tudo vale. Como será possível analisar, por mais diversas que sejam suas poéticas, há fios condutores: identificação com o campo das artes, ainda que questionando seus princípios tradicionais; preocupação política com a condição do objeto e dos objetivos da arte.

Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo Grup de Treball realizam suas operações artísticas a partir destas novas lógicas de significação na arte. Seus objetos recusam os ideais modernistas de pureza e autonomia, bem como, questionam a obra de arte como mercadoria a ser consumida, apresentando uma arte que tenciona esses valores. Se falo em operações artísticas é justamente porque se ampliou a ação do artista que busca transmitir uma metáfora do contexto histórico pelos mais variados meios, a fim de instigar o outro a compor uma nova realidade.

Estes artistas ingressam, de diferentes formas, com precisão conceitual, na lógica da rede e no poder da informação, mencionados por Anne Cauquelin, fato intensificado por estarem em meio aos contextos opressores que restringiam a liberdade de expressão e união. As redes de Bruscky perpassam a arte correio e suas intervenções urbanas. Cildo tece suas malhas com as diversas Inserções e Instalações que requerem interação e o Grup de Treball as constrói através de sua inerente coletividade, mas também, através das trocas dentro do campo das artes e com outros coletivos críticos ao regime ditatorial, que também se organizavam em busca da liberdade.

Estes artistas têm em comum o fato de articularem suas poéticas em contraposição aos princípios tradicionais da arte, em contraposição àqueles que se omitiram frente ao terror. Era preciso valer-se da trajetória de transformação do campo iniciada por Marcel Duchamp para poder levar a arte ainda mais longe,

transcendendo espaços e papéis instituídos. Não se trata, entretanto de continuísmos, tampouco de novos ícones de adoração. Manifestam, sim, uma trama discursiva que os atravessa, sem atrelarem-se a um movimento específico do campo. Se são conceituais, cada qual a seu modo. Tratam-se de operações artísticas diversas, complexas e singulares, que se vinculam ao contexto histórico e que, de um modo geral, requerem a interação do outro. Cada operação exigia uma tática e estratégia específica. Com esta abordagem, os lugares tradicionais do artista e do público também se abalam, reforçando a condição política inerente a todos os sujeitos.

Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo Grup de Treball, de diferentes formas, nos convocam a olhar, a estranhar e a questionar o que vemos. Suas produções tencionam a concepção de espectador, tornando-se mais preciso falar na recepção da obra uma vez que instigam àquele que está em contato com a obra a refletir, participar e experimentar. Convidam aquele que olha a compor a operação artística. Sensibilidade política, partilha do sensível em um tempo quando o medo fazia calar.

Suas obras são fruto desses tempos de ampliação e transformações do campo da arte e revelam a força da arte em transpor o instituído. Fazem crítica e colocam em crise os limites da censura imposta pelos sistemas totalitaristas que regiam o Brasil e a Espanha, nessa época. São revolucionários ao buscarem a expansão do olhar e da interlocução através de uma arte inserida na vida cotidiana. Subversivos ao valerem-se dos pontos cegos do sistema, ainda que de extrema circulação e visibilidade. Estratégias significantes, atos simbólicos, por sua crítica ao instituído, às ideologias e pelas aberturas a novos significados e ações que possibilitaram.

Traço uma distinção entre duas correntes do pensamento utópico: a tradição projetista e a tradição iconoclasta. Os utopistas projetistas mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto ... de longe o maior grupo dos utopistas – apresentam instruções precisas ...Pior, esses planos frequentemente revelam mais uma vontade de dominação do que de liberdade, eles prescrevem o modo como homens e mulheres deveriam agir, viver e falar livremente, como se eles não fossem capazes de descobrir isso por si mesmos. Volto-me, então, aos utopistas iconoclastas, aqueles que sonharam uma sociedade superior, mas que se recusaram a apresentar suas medidas precisas. No sentido original e por razões originais, eles eram iconoclastas, eram contestadores e destruidores de imagens (JACOBY, 2007, p. 16).

Ao longo desta análise, buscarei destacar um Utopismo iconoclasta, que permeia, de forma extremamente específica, seus atos de criação e se manifesta em suas obras. Operações artísticas e utopias, que não dizem respeito a normas fixas, nem a um ideal completo, mas sim, a um conjunto de saberes, estratégias e contextos atrelados, possibilitam a constituição da obra. A exposição ou o momento do acontecimento da obra, todavia, não indica o acabamento da mesma, já que todos os elementos de composição, vinculados às inferências da recepção continuam a operar. Suas obras rompem com a ideia de obra de arte como figura estável, distante da vida cotidiana, completa em sua forma. Suas poéticas persistem na desmistificação da obra, dos espaços institucionais e dos processos de criação mesmo que com nuances singulares.

Utopismo iconoclasta que idealizava a liberdade. Ideal evanescente, que, como será possível observar, se manifesta para além do objeto e não comporta delimitações. Liberdade de expressão, de união, de olhar que não é panfletária, mas que se apresenta àqueles que se dispõem a se sentirem interrogados por suas obras. Princípio de liberdade que, atualmente, foi capturado pelo discurso econômico, enquanto liberdade do ter. Entretanto, o que, precisamente, cada um desses artistas nos mostra é um desejo de liberdade do ser que se constrói em meio às malhas contextuais e do campo das artes. Trama, que necessariamente, é composta pelo passado, presente e ideais de futuro. Liberdade almejada por um coletivo, pelas redes que cada um desses artistas pode compor. Coletivo heterogêneo uma vez que não vislumbra homogeneidades. Como, precisamente, analisa o sociólogo Zigmunt Bauman: “A liberdade individual só pode ser produto do trabalho coletivo” (2000, p. 15).

3. CILDO MEIRELES E O SEQUESTRO DO PÚBLICO

3.1 CILDO MEIRELES: Do $-\infty$, ao $+\infty$.

Eu não me considero brasileiro, ou isso ou aquilo, eu me considero artista plástico e acho que a arte é um território de liberdade. Uma das maiores obrigações do artista é manter a arte como território livre porque isso é a garantia de compreensão do que passou e de criação de condições para que outras coisas venham (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 189).

Cildo Meireles transita e deixa marcas de forma exemplar neste território de liberdade. Sua arte é densa, múltipla e envolvente, apresentando, muitas vezes, de forma condensada em uma mesma obra, questões singulares da cultura brasileira e questões universais do homem. Ele busca ir do $-\infty$, ao $+\infty$. (2009, p. 120) Entende⁴¹ que trabalha para o público e não para o mercado. Cildo, ao falar sobre sua trajetória artística, costuma contar histórias, lembranças singulares que têm a força de resgatar a história e de sublinhar a indispensável dimensão política humana, enquanto agente de transformação da polis, do coletivo.

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1948, local onde, atualmente, reside e trabalha. Cildo é filho de um indigenista, seu pai trabalhou no Serviço de Proteção aos Índios. Fato que, inevitavelmente, aproximou-lhe deste povo, de seus costumes, ou, mais precisamente, motivou-o a olhar às raízes do Brasil. Moraram em Goiânia, Brasília, Belém, Curitiba, Petrópolis, Planaltina, Rio de Janeiro e São Luiz do Maranhão. Entretanto, o artista costuma enfatizar que “não existe problemática do índio, independentemente do homem brasileiro, do homem rural, do operário.” ([1977], SCOVINO, 2009, p. 49). Cildo aborda esse múltiplo universo cultural de forma crítica e instiga a uma reflexão sobre o presente, criando “condições para que outras coisas venham.”

Não posso abdicar da liberdade de experimentar novos materiais, procedimentos, questões. Prefiro sempre o risco de começar do zero ao realizar um novo trabalho. É certo que sempre somos influenciados pelo que fizemos antes, assim como, em certa medida, pelo que outros artistas que admiramos já fizeram ou ainda fazem. Somos todos um pouco como o caracol, carregando nossa casa, nosso universo (SCOVINO, 2009, p. 230)

Declaradamente, avesso à concepção de estilo, Cildo explora várias linguagens em sua arte, buscando a melhor forma para cada idéia. Inicia sua

⁴¹ Os relatos sobre posicionamentos do artista são fruto de pesquisa das inúmeras entrevistas que o artista vem concedendo ao longo de sua trajetória de trabalho, inclusive pela entrevista concedida a mim, presente no Anexo A. Além disso, resgatei reflexões suas, a partir de alguns textos que escreve. Os depoimentos dos anos 70, serão devidamente indicados.

carreira artística nos anos '60, pela via do desenho⁴² (Imagem 1) e toda sua produção tridimensional, tais como as instalações e os objetos, ou até mesmo as inserções artísticas, podem ser considerados como extensão do desenho, já que é ele, em geral, o estopim de seu trabalho. Suas obras, tendem a capturar o sujeito, pela elegância formal que exibem e pelas reflexões que interpelam, conferindo a Cildo grande reconhecimento tanto no território nacional, quanto no exterior.

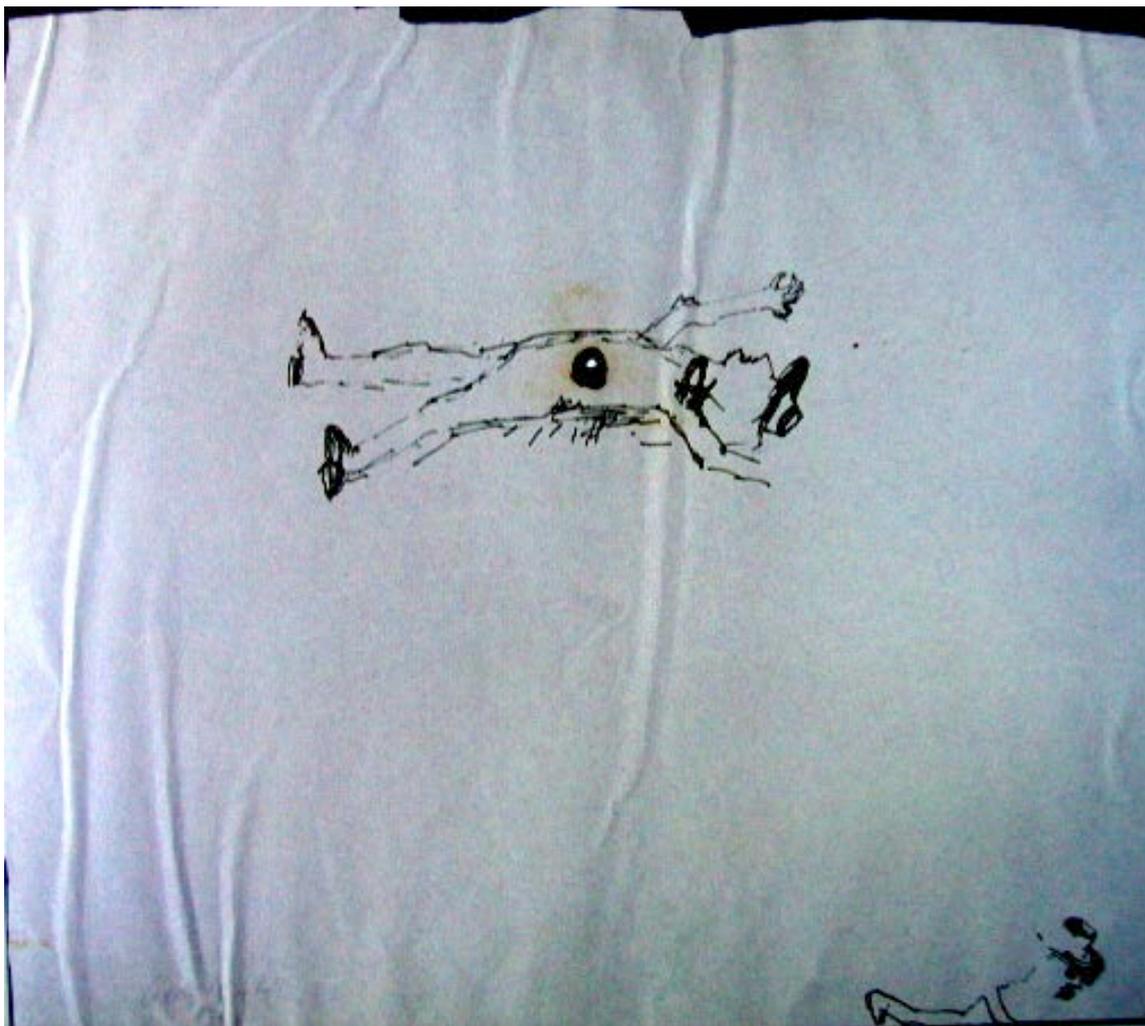


Imagem 1: Cildo Meireles, Perseguição e Assassinato – 1º Estudo, 1967. Nanquim sobre papel, 56 x 71. Coleção Cildo Meireles.

Sua arte, ainda que muitas vezes, atrelada pelos críticos à arte conceitual, transborda esses limites. O artista entende, que o grande mérito da arte conceitual foi a democratização que esta arte possibilitou, onde qualquer coisa tem a

⁴² Cildo relembra que ganhou de seu pai um livro sobre Goya. Posteriormente, influenciado por uma exposição de arte africana, começa a trabalhar com o desenho, sistematicamente. Desde 1963, passa a frequentar o Ateliê Livre da Fundação Cultural, coordenado por Felix Barrenechea.

capacidade de se tornar arte e a figura do artista-gênio não se sustenta. Cildo trabalha com conceitos e suportes que condensam matéria e símbolo. Entretanto, não recusa a sensorialidade da obra, que em sua concepção tem que sequestrar o espectador, tirá-lo, ainda que por uma pequena fração de tempo, de onde ele está.

O problema em relação à chamada arte conceitual é sua aspiração à ausência sensorial. Para mim, essa assepsia extrema e dolorosa acaba por cegar de vez. Seria como uma espécie de sanduíche de areia ou sanduíche de algodão: possui um alto grau de desolação. A arte conceitual introduzia a questão do tempo ali onde o tempo não deveria existir. Diferente do cinema, da música, da literatura, o objeto de arte permite uma adesão ou uma repulsa imediata. Penso, portanto, que a gente não deveria abdicar dessa habitualidade histórica do objeto de arte: sua instantaneidade (MEIRELES, 2001, p.21).

A obra de Cildo é exemplar deste tempo de ampliação do campo das artes. Seu trabalho expande os tradicionais espaços da pintura e da escultura, não se acomoda a definições estilísticas, sequer volta-se apenas às questões formais. Cildo aproxima a arte da vida, da história e, conseqüentemente, da política. Resgata o passado, realizando uma releitura crítica, não como simples observador, mas como agente da história, convidando aquele que vê a participar também. A vida, enquanto temática, torna-se matéria prima de sua obra.

Nos anos 70, momento inicial de sua trajetória artística, sobrepõem-se as questões sócio-político-econômicas. A ditadura, segundo Cildo “atropelava a sociedade brasileira” (Anexo A). Em nome da segurança nacional e do combate à subversão comunista, institucionalizou-se a censura, a repressão e o terror. (HABERT, 2006). Desagregavam movimentos sociais, proibiam greves, intervinham em sindicatos, fechavam eventos, restringiam a liberdade de expressão. O ano de 1968 foi marcado por contestações sociais em várias partes do mundo, revigorando movimentos de resistência às ditaduras. No Brasil, instituiu-se, o Ato Institucional n. 5, que conferia poderes ilimitados aos militares, tais como o fechamento do congresso, suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, até a pena de morte, a prisão perpétua e o banimento político. Não haviam mais territórios de liberdade, era preciso abrir brechas.

É claro que toda arte é política, sempre política. Mas ela se torna política às vezes (ou sobretudo) por causa das circunstâncias. [...] O trabalho da nossa geração tornou-se político, à revelia das vontades (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 71).

Em entrevista que realizei com o artista, Cildo Meireles relata sobre alguns fatos vinculados à ditadura que marcaram seu percurso como artista. Em 1965, a Universidade de Brasília foi fechada por ser foco de resistência ao Golpe Militar, demitiram 230 professores. Tal fato dissuadiu o artista de cursar a faculdade de cinema, em especial na área de cinema de animação, que lhe interessava. Menciona que era o melhor curso do Brasil. Frequentou, então, a Escola de Belas Artes, a partir de 1968, apenas dois meses, por insatisfação com o curso e pela repressão que literalmente batia à porta da Universidade, localizada na Cinelândia, no Rio de Janeiro, onde, tradicionalmente,, ocorriam as manifestações políticas.

Bom, em 68, no dia 23 de Março, houve o assassinado do Edson Nunes. E a Escola de Belas Artes estava no lugar, que sempre foi, tradicionalmente, o centro de manifestação política no Rio, que é a Cinelândia. A partir desse assassinato, das manifestações, ficou praticamente impossível você assistir aula, porque tinha que negociar, as bombas de gás lacrimogêneo, jogar de volta, para entrar, a porta era na Araújo Porto Alegre, na lateral do Museu de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, em frente para a Cinelândia. Começou a ficar realmente impossível. Eu senti que o curso, por si mesmo, seria muito lento em relação ao que eu estava querendo, e o próprio momento político também. Achei que seria improdutivo continuar (MEIRELES, Anexo A)

Em Maio de 1968, ocorre a já famosa revolução operário-estudantil nas ruas de Paris. No Brasil, ocorre a passeata dos cem mil, em protesto à ditadura, da qual Cildo participou. Sublinha, entretanto, que participou como cidadão, não como artista. Em 1969, foi um dos artistas selecionados, na área de escultura, para participar da Mostra: “Pré Bienal de Paris”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. De lá sairia a representação brasileira, mas a Mostra foi fechada antes mesmo de sua inauguração. Cildo Meireles apresentaria três dos seus: “Espaços Virtuais”, alguns “Volumes Virtuais” e na categoria “etc.”: “Arte Física: caixas de Brasília/Clareira” (Imagem 2), que não são considerados pelo artista como trabalhos eminentemente políticos, por privilegiarem questões de ordem mais abstratas, formais, auto-referentes. Outros trabalhos desta Mostra tinham essa conotação política mais aguçada. Independente disso, todos os artistas foram indiciados. Os trabalhos foram expostos, meses depois, no Salão da Bússola, no mesmo local. Esta intervenção ditatorial gerou o boicote internacional à Bienal de São Paulo, por dez anos, liderado pelo artista americano Gordon Matta-Clark⁴³.

⁴³ Esta informação foi extraída da Entrevista com Cildo Meireles, presente no Anexo A.

Os acontecimentos no interior da sociedade brasileira me conduziram para uma produção que era uma resposta ao que se passava, principalmente quando em 1969 o MAM foi fechado pela polícia (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 90).

Cabe destacar que foi no processo de realização da obra: “Arte Física: caixas de Brasília/Clareira”, que Cildo Meireles percebe que a Torre de TV de Brasília, inaugurada em 1967, com 224 metros, servia como um panóptico de vigilância da cidade de Brasília. A obra consistia na demarcação de um espaço, por estacas e cordas; posteriormente, o artista arrancava toda a vegetação desta área, amontoava-a e incinerava. Cildo, então, recolhia as cinzas do fogo e na clareira formada, enterrava uma caixa contendo alguns dos restos desta ação, colocando-os também em outras duas caixas. Estas foram expostas, juntamente com o registro da ação e um mapa de onde foi realizada. Gostaria de tê-la realizado no Lago Sul, mas sua ação foi por duas vezes interrompida pela polícia. Logo que Cildo começava a fazer o fogo, eles chegavam, levando o artista a realizá-la no Lago Norte. Sem dúvida esta obra já apresenta alguns dos elementos que permeiam a poética de Cildo Meireles: o fogo e a demarcação de espaços. Além disso, instiga o artista a refletir sobre a problemática da censura e da desilusão dos ideais. Brasília, projeto da social democracia brasileira, tinha um belo ideal utópico em sua origem, lugar de encontros e coletivos, tornava-se, naquele momento, perfeita para um regime autoritário e vigilante. Espaço de confraternização converte-se em espaço de perseguição.



Imagem 2: Cildo Meireles, Arte Física: caixas de Brasília/Clareira, 1969. Seqüência de fotografias e mapas, três caixas de terra, fotografias 60 x 90 cm, mapa 60 x 80 cm, cada caixa 30 x 30 x 30cm.

3.2 FOGO E MITO:

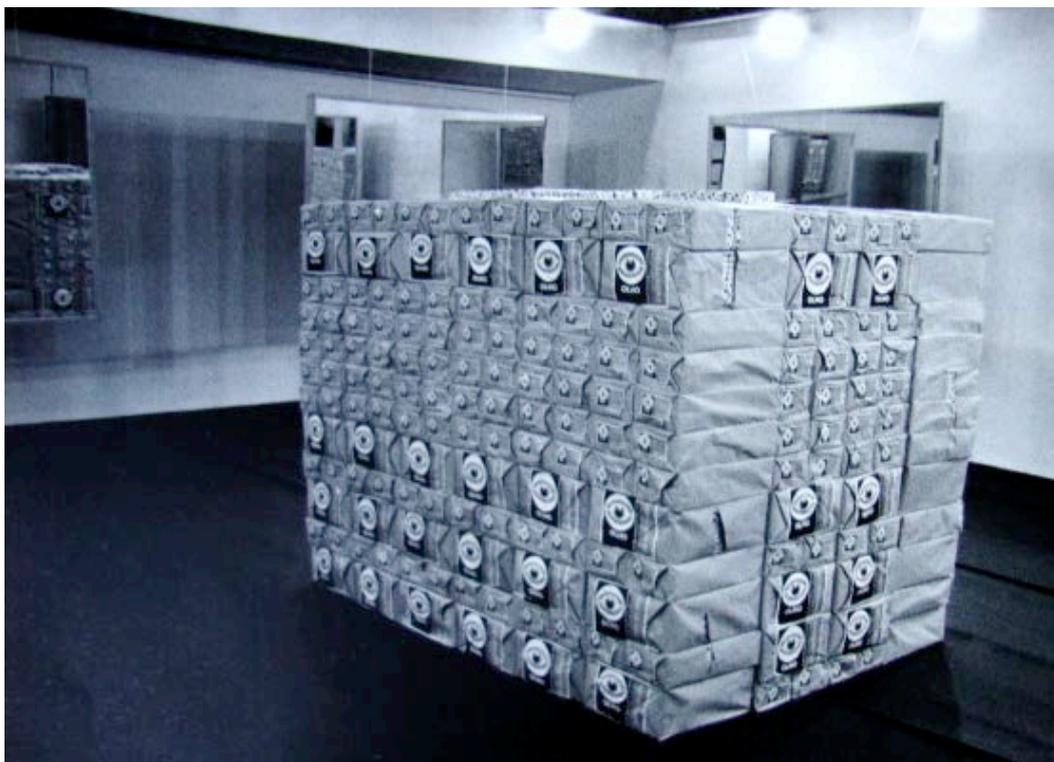


Imagem 3: Cildo Meireles, O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979. 126.000 caixas de Fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 8 bem aventuranças do Sermão da Montanha (Mateus V, 3-10), 5 atores, duração de 24 horas. Dimensão aprox.: 64m2.



Imagem 3.1: Cildo Meireles, O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979.



Imagem 3.2: Cildo Meireles, O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979.



Imagem 3.3: Cildo Meireles, O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1979.

Este contexto desperta em Cildo a necessidade de produzir obras mais críticas, políticas. A autoridade era um inimigo comum, aproximando ideologias de resistência. Sua arte se vê na iminência de fazer um comentário a isso. A arte precisava posicionar-se, sua função era a de interferir no processo social, instigar novos comportamentos. Não se tratava, contudo, de uma arte panfletária, diretamente engajada. As obras de Cildo, nem sempre são compreendidas pelo artista como política, esta é uma decorrência delas, possivelmente por seu posicionamento ético, que está na origem de seus atos de criação. Como já sublinhei anteriormente, a arte de Cildo não abdica da forma, sendo ao mesmo tempo crítica e política.

Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas. O companheiro mais constante da gente tem sido o medo de vários tons e sabores, este medo que se cristaliza no Esquadrão da Morte, por exemplo. Hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão (MEIRELES, 1979, In: SCOVINO, 2009, p. 75).

Neste depoimento, Cildo refere-se, em especial à sua obra: “O Sermão da Montanha: Fiat Lux” (Imagens 3 a 3.3), projetado em 1973 e exposto em 1979, no Centro Cultural Cândido Menezes, no Rio de Janeiro. Tratava-se de um grande bloco, composto por 126.000 caixas de fósforo da marca Fiat Lux, que tinham como logotipo o desenho de um olho. Cercado por atores, disfarçados de seguranças com óculos escuros que tinham por função, com atitudes intimidadoras, proteger o bloco eminentemente explosivo. A sala, com cerca de 60m² era rodeada por 8 espelhos e por frases retiradas do Sermão da Montanha: capítulo 5, versículos 3 -12 do Evangelho de São Mateus. O chão, forrado por lixas, através de uma interferência sonora, amplificava o som dos passos no chão, conferindo maior tensão ao espaço. Exposição fugaz que durou apenas 24 horas.

Felizes os pobres de espírito, porque é deles o reino dos Céus; felizes os mansos, porque herdarão a terra; felizes os aflitos, porque serão consolados; felizes os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados; [...] felizes os que promovem a paz, porque serão chamados de filhos de Deus; felizes os que são perseguidos, por causa da justiça, porque é deles o reino dos céus (Evangelho de São Mateus. Sermão da Montanha)

Cildo resgata as tranquilizadoras frases do Evangelho, tão presentes no imaginário popular, contrastando-as com a “bomba”, que havia ao centro da sala de exposição. Os espelhos, a logo-marca das caixas de fósforo: OLHO⁴⁴, que se repetiam por etiquetarem os fardos de fósforos no bloco central jogavam com a condição especular, de ser visto, olhando, de ser questionado, por aquilo que se olha. “Sua omissão, volta a você como repressão”. Frente a uma explosão possível, o que se faz? O ato de Cildo parece questionar a um só tempo a força da repressão, mas também, o campo das artes, que tendia a produzir obras para serem apenas contempladas. O som das lixas e os seguranças⁴⁵ embaralham posições e insinua que o espectador pode ser o agente da explosão. Fiat Lux, expressão em latim, faça-se a luz, que, segundo a Bíblia (Gênesis 1-3), foi utilizada por Deus na criação do mundo.

“O Sermão da Montanha: Fiat Lux, una de las obras más brillantes, audaces y perspicaces de la época, y de épocas posteriores, que se hayan hecho en cualquier país (BRETT, In: MEIRELES, 2009, p. 87).

Esta obra surge de uma situação cotidiana vivida pelo artista ao se deparar com uma venda no interior da Bahia que não tinha quase nada, a não ser fósforos e querosene. Cildo Meireles se deu conta de que o ato de comprar uma caixa de fósforo não era visto como subversivo, nem perigoso. Joga então com isso, criando uma obra composta por 126 mil caixas. “Era a criação de uma situação de perigo através de um procedimento legal. Portanto, você não está cometendo nenhum crime, mas exercendo um direito de consumidor” (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 269).

“A união faz a força”. Esta era a frase contida no convite da exposição, na qual Cildo, valeu-se de uma das imagens da sua obra: “Estojo de Geometria” (Imagem 4), na qual prende 400 lâminas de barbear com dois parafusos, formando um bloco. Esta ação relativiza a mensagem de que a união faz a força, pelo contrário, a união pode anestesiá-lo. Isso se tornava claro, em alusão ao fascismo, ou mesmo, à ditadura que assolava o Brasil, nessa época. União cega pelo poder.

⁴⁴ Atualmente, a logo marca deste fósforo não é mais o desenho de um olho.

⁴⁵ Os homens de óculos escuros fazem uma menção aos agentes à paisana que controlavam a tudo e a todos na época ditatorial. Na imagem 1, um suposto agente também aparece no canto do desenho realizado pelo artista.

Entretanto, parece que Cildo não deixa clara esta questão. Há uma condição paradoxal das coisas e dos conceitos em sua trajetória artística, suas escolhas são precisas e extremamente significantes. Enquanto as lâminas são fortes em sua individualidade e fracas, “alienadas”, em sua união; os frágeis palitos de fósforo, individualmente não oferecem maior risco, mas quanto maior for o seu número, maior o seu potencial de explosão. Parece que o artista deixa esta pergunta: qual união faz a força?



Imagem 4: Cildo Meireles, Estojo de Geometria (neutralização por Oposição e/ou Adição), 1977-79. Caixa de madeira, dois cutelos, dois pregos, 400 lâminas de barbear, c. 50 x 30 x 5 cm.

Fazia parte do projeto também a observação do público nestas 24 horas de exposição. Onde está o espectador? Cildo parece colocá-los como temerosos cúmplices ou rebeldes em potencial. As frases bíblicas também desacomodam, pois trazem o universo da fé e da alienação para dentro da galeria. Se, por um lado o sermão bíblico consola àqueles que lutam por justiça, também acomoda o sujeito

em uma situação passiva, que repousa na esperança de que um Outro venha lhe salvar, universo da crença alienada. O artista desloca estas questões religiosas para o campo da arte, questionando-o metaforicamente com este gesto. Possivelmente para enfatizar a crença, que já se encontrava neste espaço, atreladas ao culto das obras, dos gênios. O artista, através de seu ato, desestabilizava o tranqüilo e seguro espaço das artes. Trazia a insegurança, o medo. O olhar deixava de ser passivo. O *ready-made*⁴⁶ de Cildo, se afirmava pelo múltiplo. Potencializava-se pela ação do público no espaço da arte, que deixava de ser apenas *voyeur*. Pessoas em circuito, no entorno de um eminentemente explosivo núcleo. “Catraca Russa”, onde se joga com a sorte. OLHO, no bloco, no espelho, no olho do outro; Grande olho por fora da obra, que tudo vê. Possivelmente uma alusão ao vigiar da ditadura e à alienação a imagem do espelho, que supõe-se ver claramente, característica tão presente nos campos de saberes. Faça-se a luz! Era preciso despertar, criar um novo mundo.

“Num sentido amplo, todo o meu trabalho é uma reflexão sobre duas premissas básicas, como disse, justiça social e liberdade” (MEIRELES, 1977, In: SCOVINO, 2009, p.50).

Se o fogo possível na obra: “Sermão da Montanha: Fiat Lux” era aquele vinculado ao universo industrial, na obra: “Cruzeiro do Sul”, de 1970, Cildo trabalha com a mitologia de origem do fogo, para o povo indígena. A obra: “Cruzeiro do Sul” (Imagens 5 a 5.2) remete a um ponto de referência na imensidão da constelação, região mítica ao sul das Américas, inexistente nos mapas oficiais. Trata-se de um pequeno cubo de madeira, sendo uma secção de pinho e outra de carvalho, dimensões: 9 x 9 x 9 mm, disposto em uma sala com área mínima de 200 m². Ponto ínfimo na imensidão, compacto, mas, simbolicamente, imenso. Não somente por se referir a uma constelação estrelar⁴⁷ que atesta a imensidão do universo e indica o sul do globo terrestre, mas pelo material que o compõe: estas diferentes

⁴⁶ Em referência ao gesto do artista Marcel Duchamp, no início do século XX. A ser analisado com maior detalhamento ao longo deste capítulo e nos demais.

⁴⁷ Esta constelação foi identificada por João Emeneslau na chegada às novas terras portuguesas. Mestre João, como era chamado, acompanhou a expedição de Pedro Álvares Cabral, em 1500. Na chegada, realizou estudos para determinação da latitude das novas terras. (<http://www.zenite.nu/>) Cruzeiro do Sul é uma constelação que predominantemente consegue ser vista ao sul da linha do equador (<http://www.observatorio.ufmg.br/pas29.htm>).

madeiras, quando postas em atrito, produzem o fogo. Saber indígena, sublinhado por Cildo Meireles, através de seu ato.



Imagem 5: Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-70), cubo de madeira, sendo uma secção de pinho e outra de carvalho. 9 x 9 x 9 mm.

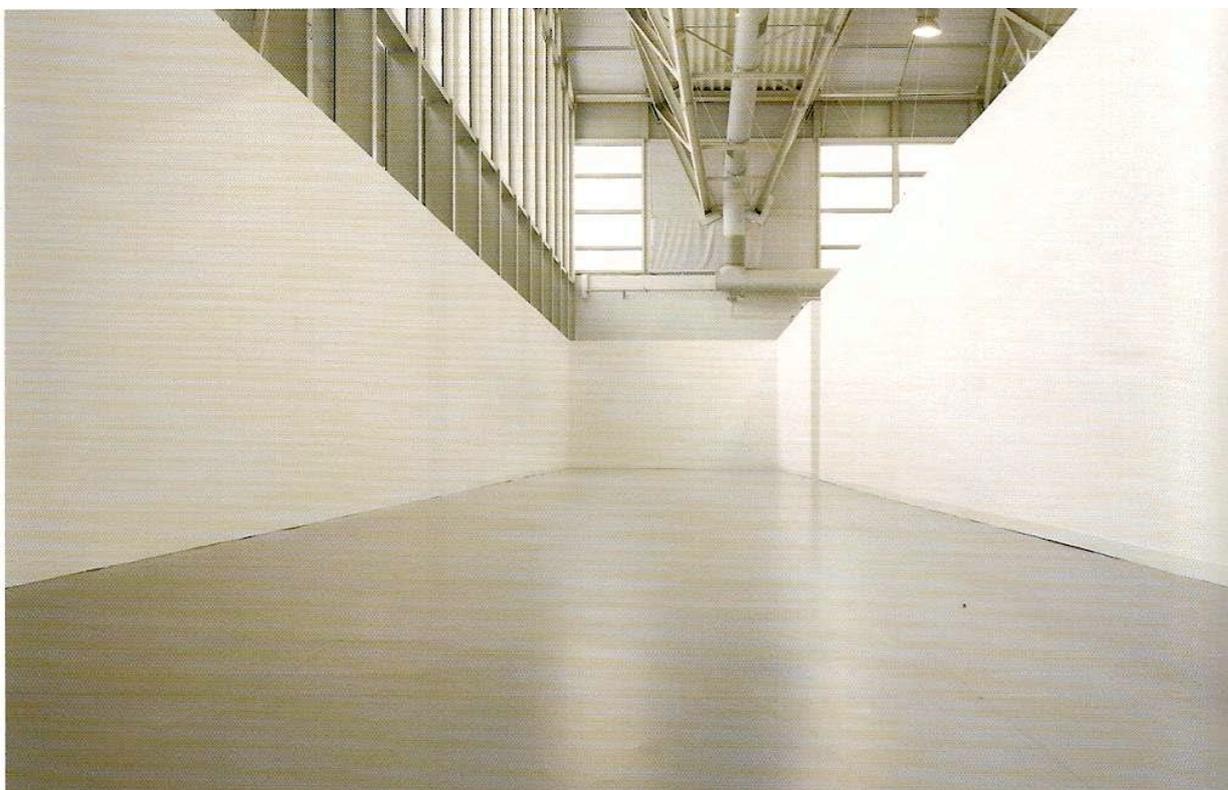


Imagem 5.1: Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-70).



Imagem 5.2: Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-70.

Soube de uma lenda vinda dos índios Tupis, que consideravam como árvores sagradas o pinheiro e o carvalho. Uma vez em contato, essas madeiras evocariam a manifestação da divindade maior, que era Tupã. Fiquei fascinado com a idéia de que haveria um Deus que quando você realmente batesse na porta, ele imediatamente respondia. [...] Mas você tem uma cosmogonia aplicada a essa história que é uma divindade, e, ao mesmo tempo, um fenômeno quase que mágico, ou seja, essa transformação de energia cinética em energia térmica (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 243).

A mitologia de origem do fogo reforça esse ideal de Cildo Meireles: tratar algo muito singular, o imaginário sagrado dos índios Tupis que toca o universal, a necessidade de dar sentido ao natural, no caso ao fogo. Jacques Lacan, no seu seminário sobre: “A Relação de Objeto”, nos orienta a refletir sobre a função dos mitos que direcionam-se a essa necessidade humana de integrar algo irredutível, ao sistema simbólico. As imagens do mito possibilitam um certo esgotamento das trocas simbólicas, permitem o jogo de trocas significantes, o qual é vital para o sujeito. O mito tem um caráter inesgotável de desdobramentos ficcionais. Torna possível a construção de uma origem mítica e, assim, simbólica do universo natural.

Os mitos, tais como se apresentam em sua ficção, visam sempre mais ou menos, não à origem individual do homem, à gênese de suas relações nutrizas fundamentais, à invenção dos grandes recursos humanos, ao fogo, à agricultura, à domesticação dos animais. Encontramos aí também constantemente questionada, a relação do homem com uma força secreta, maléfica ou benéfica, mas essencialmente caracterizada pelo que tem de sagrado. Essa potência sagrada [...] faz o homem capaz de introduzir na natureza aquilo que une o próximo e o distante como o homem e o universo (LACAN, 1995, p. 260).

“Cruzeiro do Sul” era mínimo, mas, de máximo significado simbólico. Um cubo que dialoga com a concepção espaço-experiência do Minimalismo⁴⁸, mas tem a força de transcendê-la, em especial, no que se refere à sua concepção tautológica⁴⁹. O cubo de Cildo não desejava ser apenas um cubo. Pequeno cubo, que poderia produzir fogo e que remetia à formação e imensidão do universo. Pequeno ponto em um grande cubo branco, possivelmente como metáfora de uma cultura esquecida. A arte de Cildo Meireles nasce em meio ao despertar da arte contemporânea. Questiona, com esta operação artística, não apenas a relação entre a forma e o valor simbólico da obra de arte, mas também convoca o espectador a observar e a estranhar sua relação com o espaço.

Inegavelmente, somos remetidos ao cubo do artista italiano Piero Manzoni, o qual Cildo Meireles refere como um dos artistas que mais admira. Meireles analisa que Manzoni chega ao limite da escultura, quando inverte a base do mundo. “Socle Du Monde” (Base do Mundo) (Imagem 6) desestabiliza o olhar e o corpo, colocando o mundo de cabeça para baixo, referido e apoiado à base que o artista cria. O magistral ato de Manzoni, parece enfatizar que a arte está no mundo, sua obra é apenas suporte, máquina de despertar o olhar.

⁴⁸ O movimento Minimalista questionou de maneira radical a relação da arte moderna com o mundo, apresentando, como contraponto, objetos que se colocavam no limiar entre arte e não arte. Rompem com a concepção tradicional de escultura, concebendo a necessidade dos objetos vincularem-se ao espaço onde se inserem. Através da simplicidade da forma, que não significavam simplicidade da vivência artística, apresentam-se como barreiras que desviavam a atenção do visitante para o entorno. Este trabalho tridimensional visava à abertura, expansibilidade, acessibilidade, repetibilidade e equanimidade. Sua aparência não era o que mais importava, chegando a frustrar o olhar do observador que espera efeitos complexos e relações composicionais. Para o crítico Michael Fried, aluno de Greenberg, tratava-se de “meros objetos”, cujos efeitos dependem de condições teatrais. “O estilo enxuto Minimalista serviu como prelúdio para vários tipos de trabalho antiformal em três dimensões, bem como para performance, instalação e extensão no “campo expandido” das paisagens, propostas e objetos imaginários”. (WOOD *et al.*, 1998, p. 197) Cabe mencionar alguns dos escultores deste movimento: Carl Andre, Donald Judd e Robert Morris.

⁴⁹ A concepção tautológica entende que o que se vê, é o que se vê e mais nada. Pensamento que vai na contracorrente da psicanálise.

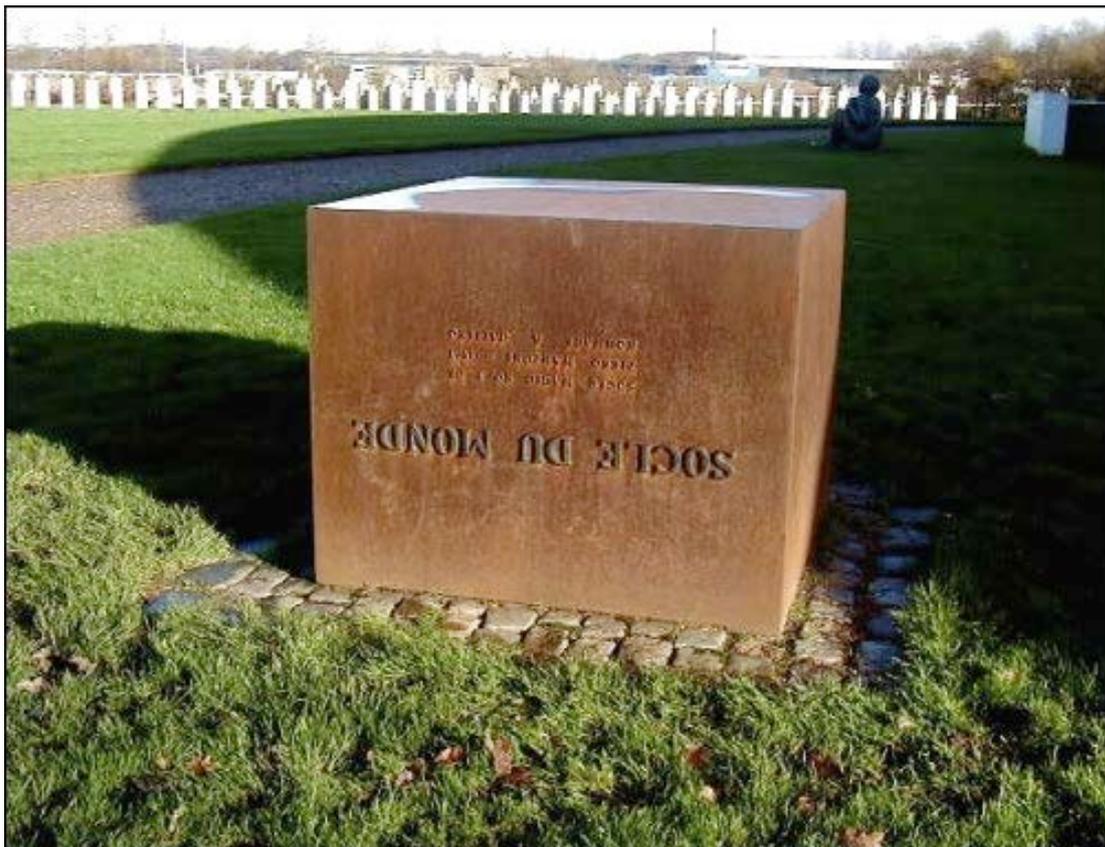


Imagem 6: Piero Manzoni, Socle du Monde, 1961.

O fogo, não mais enquanto metáfora, estava presente no ato mais radical do artista em protesto à ditadura: a obra: “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (Imagem 7). Foi realizada durante o vernissage da Mostra “Do Corpo à Terra”, que inaugurava o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, durante as comemorações da semana da Inconfidência Mineira, em 1970. Evento organizado pelo artista e crítico Frederico Moraes⁵⁰, com patrocínio do Estado de Minas Gerais. Durante o *vernissage* da exposição, Cildo Meireles foi a um terreno baldio, localizado ao lado do Palácio das Artes e fixou uma estaca de 2,5m sobre um pano branco, amarrou dez galinhas vivas e um termômetro clínico a este poste, colocou gasolina sobre elas e ateou fogo. Depois da ação, subiu novamente ao evento e ficou assistindo a queima. Luiz Alphonsus fotografou toda a ação. No dia seguinte, voltou ao local e enrolou os restos da queima em um lençol.

Os relatos do artista indicam que nem todos que estavam lá, viram esta ação, revelando que isso não era o mais importante e sim, o que resta deste ato,

⁵⁰ Frederico Moraes mantinha uma série de intervenções chamadas: *Arte Guerrilha*, da qual o evento *Do Corpo à Terra* participava.

que se potencializa enquanto registro simbólico, estratégia de linguagem. Enquanto observava a queima sozinho, um rapaz aproxima-se de Cildo e lhe pergunta, se ele havia feito tal trabalho ao que responde, afirmativamente. Tratava-se do presidente da seção de Minas Gerais da Sociedade Protetora dos Animais que cumprimenta Cildo pelo ato. O artista enfatiza que sentiu-se aliviado, pois temia a crítica vinculada à imolação das galinhas como um desentendimento da dimensão metafórica de seu trabalho.

O trabalho perguntava: não é uma hipocrisia você perguntar sobre a queima de galinhas, quando você está esquartejando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esquartejado pelo poder? [...] Aquilo representava o símbolo da hipocrisia que reinava no Brasil (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 245).



Imagem 7: Cildo Meireles, Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970. Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo. Documentação fotográfica de performance: abril de 1970.

Tiradentes é símbolo da história de liberdade do Brasil. Joaquim José da Silva Xavier era dentista e, por isso, seu apelido. Excelente comunicador, tornou-se líder dos Inconfidentes Mineiros, grupo que idealizava a independência, que resistia à submissão imposta pela corte Portuguesa. Em 1792, após ser delatado, foi condenado à forca, seu corpo foi arrastado até ser destroçado. Após sua morte, expuseram partes do seu corpo, em postes ao longo da estrada que ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro, sua casa foi queimada e seus bens confiscados. Mártir, hipocritamente utilizado pelos militares, que se mostravam como representantes máximos do autoritarismo e da, conseqüente, ausência de independência do povo brasileiro.

Cildo, através de seu ato, fazia uma inversão de análise. Sua homenagem idealizava resgatar uma memória subjacente a esta data festiva, dando visibilidade à crueldade exercida pelos detentores do poder. Naquele tempo, a prática de matar e esquarterar os opositores era comum, tal como em 1792 havia sido feito com Tiradentes. O artista analisa que a matéria-prima desta obra é a morte, como forma de sublinhar o valor da vida. Radicalização da arte, em um tempo em que era imprescindível criar estratégias de despertar.

Do Corpo à Terra foram propostas conceituais realizadas durante três dias no parque e nas ruas da cidade. Os artistas não apresentaram obras, mas realizaram várias ações: Cildo Meirelles queimou galinhas vivas, em homenagem ao sacrifício de Tiradentes; Dilton Araújo cercou o Parque Municipal com uma corda; Lotus Lobo plantou sementes; Luis Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou vários jornais velhos; Luciano Gusmão fez um mapeamento do Parque, dividindo as áreas livres das áreas de repressão; Barrio jogou trouxas de carne e osso no Ribeirão Arrudas; Lee Jaffe executou a proposta de Oiticica, desenhando uma trilha de açúcar na Serra do Curral e eu fiz apropriações fotográficas de vários locais da cidade. Do Corpo à Terra foi a última e mais radical manifestação coletiva da vanguarda brasileira (MORAIS, In: RIBEIRO, 1997, p. 147).

A Mostra “Do Corpo à Terra”, idealizada por Frederico Moraes, levou a Belo Horizonte, de trem, com tudo pago, jovens artistas preocupados com a situação política do Brasil. Moraes escreveu em seu Manifesto: Do Corpo à Terra, publicado no Estado de Minas, que a arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade⁵¹.

⁵¹ A arte como exercício experimental da liberdade é uma expressão que foi concebida originalmente pelo crítico Mário Pedrosa e introduzida por ele em um artigo sobre Hélio Oiticica, de

Cabe destacar a obra apresentada pelo artista luso-brasileiro Artur Barrio, na mesma Mostra: “Troxas Ensanguentadas” (Imagem 8). Nelas Barrio colocou ossos, sangue, carne putrefata, barro, espuma de borracha, cordas, faca, jogando-as no “rio/esgoto”: Ribeirão Arrudas, que corria abertamente atrás do local da Mostra. O artista registrou a ação através de fotos, filme e em cadernos de anotações em que se refere a “SUORCHEIROSENSAÇÃO”. As trouxas ensanguentadas atraíram a atenção do público, levando-as a serem apreendidas pela policia⁵².



Imagem 8: Artur Barrio, Troxas Ensanguentadas, 1970.

Liberdade buscada a “duras penas”, de forma visceral para alguns artistas, como Cildo e Barrio, possivelmente, idealizando causar impacto sensorial, tal como o medo cotidiano e a violência aos quais todos eram submetidos. Assegurados pelo campo da arte, pela ousadia de Frederico Morais, que agrupou esses críticos artistas, dando-lhes liberdade e condições para que pudessem criar, puderam transmitir mensagens neste tom. As “Troxas Ensanguentadas” indicavam a construção de um novo corpo, através do agrupamento dos restos. Podiam ser

1966. Frederico Morais a cita no manifesto da exposição "Do Corpo à Terra". (<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/f02.swf>)

⁵² As “Troxas Ensanguentadas”, de Barrio já haviam sido realizadas anteriormente, no Rio de Janeiro, de forma anônima, não se sabia que eram obra de um artista.

remetidas tanto aos corpos mutilados pelo poder ditatorial, quanto ao despedaçado corpo de Tiradentes. “Totem-Monumento ao Preso Político” revela a adoração à figura de origem da liberdade brasileira, lembrando o assassinato e esquartejamento ligados a ela. Brutalidade, tabu e, conseqüente, adoração alienada ao totem; monumento de homenagem a todos presos políticos. Cildo, recentemente, refletindo sobre a obra: “Tiradentes”, analisa que ela só poderia ter existido daquela forma, com aquele material. “Uma relação escancarada, profundamente dolorida com o tema” (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 198)

No imaginário brasileiro, Tiradentes representa uma visão arquetípica do corpo esquartejado pela violência política, e é assim que Cildo Meireles o tratou. Como a obra de Gericault e de Pedro Américo (Imagem 9), o Tiradentes de Cildo evoca a obra máxima de Goya (Imagens 10 e 10.1), a série de gravuras *Desastres da Guerra* (c. 1810-15). Elas representam, numa amplificação do horror, os corpos mutilados daqueles que, muitas vezes injustificadamente, foram executados como traidores. O Tiradentes... de Cildo faz repercutir essa apresentação hiperbólica da chacina do inocente (HERKENHOFF, In: MEIRELES, 1999, p. 65).

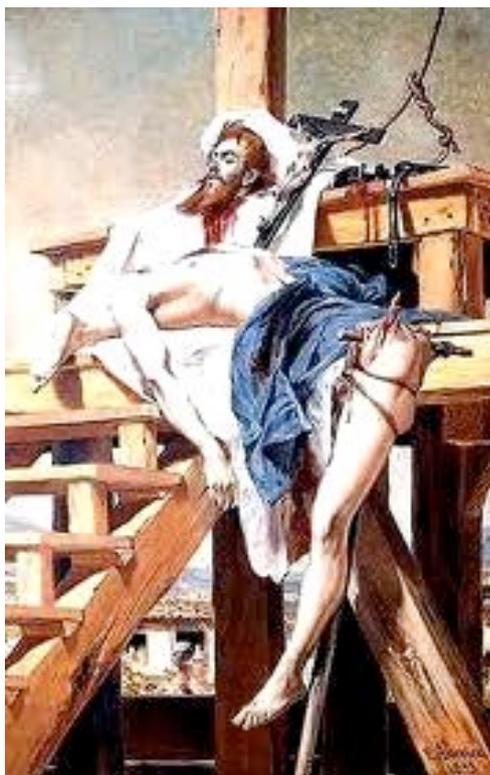


Imagem 9: Pedro Américo, Tiradentes Esquartejado, 1893.

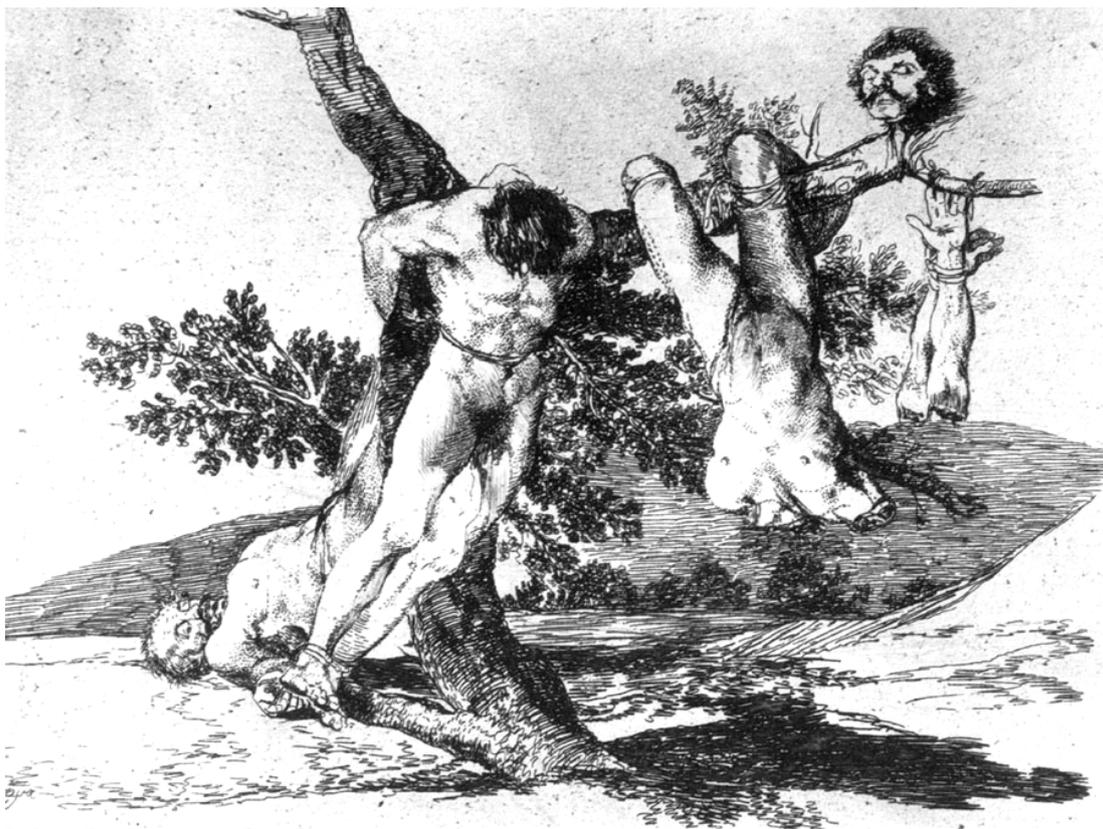


Imagem 10: Francisco de Goya, Os Desastres da Guerra, (1810-1815).



Imagem 10.1: Francisco de Goya, Os Desastres da Guerra, (1810-1815).

3.3 CLAREIRA

Não que eu não goste de metáforas: quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis (1970, In: MEIRELES, 1999, p. 106).

A frase acima é integrante do brilhante texto “Cruzeiro do Sul”⁵³ de Cildo Meireles, produzido para o catálogo da Mostra “Information”, no Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA. Convidado pelo curador Kynaston L. McShine que havia visto o trabalho: “Arte Física: caixas de Brasília/clareira”, de Cildo no Salão da Bússola⁵⁴, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. “Information” buscava trazer um panorama da arte conceitual, formada por cem artistas, representantes de todos os continentes. Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Guilherme Vaz foram os brasileiros escolhidos.

Cildo envia o texto: “Cruzeiro do Sul”⁵⁵ para o catálogo e dois dos seus projetos de “Inserções em Circuitos Ideológicos”: Coca-Cola e Cédula. Buscava, de um modo geral, um trabalho que enfatizasse três pontos: a “dolorosa realidade político-social-econômica brasileira” enquanto decorrência da política, cultura e ideologia norte-americana, sem negar os aspectos formais da linguagem e do campo da arte (MEIRELES, 1999, p. 108).

O texto parte de uma recusa, recusa de uma carreira e de um rótulo: “artista brasileiro” para poder falar sobre uma região fora dos mapas, linha divisória ficcional. Cildo Meireles lembrava e informava o leitor sobre um fato histórico que marcava a cultura de um território. Referia-se à linha de Tordesilhas. Decorrente de um tratado entre Portugal e Espanha, no ano de 1494, esta linha situada por um meridiano, 370 léguas à oeste do arquipélago de Cabo Verde demarcava as terras descobertas e a serem descobertas por estes dois reinos, com vistas à “manutenção da paz”. Exploração colonial, deliberação sobre um território alheio. Portugal já era dono de boa parte do que hoje chamamos de Brasil, antes mesmo de o “descobrir”!

⁵³ O texto está na íntegra, logo a seguir.

⁵⁴ Neste Salão, Cildo recebeu o primeiro prêmio, uma passagem Rio – Paris - Nova York, mais dois mil dólares, levando-o a viver por dois anos em Nova York.

⁵⁵ Ainda que este texto tenha o mesmo nome da obra já apresentada anteriormente, o artista enfatiza que são dois trabalhos autônomos que guardam relações.

Cildo Meireles queria falar sobre o que não era visto, o que não era lembrado, não iria discorrer sobre o já conhecido, mas sobre o lado selvagem. O artista cria um conto literário como obra de arte, com um teor extremamente político e utópico. Cildo fala sobre uma terra livre, onde a dança, o corpo se comunica com o mundo, onde não há mentiras, não há raciocínios esterilizados, sequer especializações ou estilos. Antecipa, em tom profético, que haverá uma inversão desta condição e, assim, um domínio da selva cobrindo suas terras desinfetadas.

Cruzeiro do Sul 1970

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade.

Ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e se chama Cruzeiro do Sul.

Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje.

Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros.

Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças.

Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão crescer vermes e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais.

Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os hippies e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *wather-works*, *conceptual works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama de gato.

No seu ventre ela traz ainda o acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não tem um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas: quero algum dia que cada trabalho seja visto

não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a História deste oeste estejam ouvindo lendas e fábulas e alegorias fantásticas. Porque o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz (MEIRELES, In: HERKENHOFF, 1999, p. 106)⁵⁶.

Neste texto, Cildo parece antecipar uma questão muito pungente em seu trabalho, a dimensão do gueto. Para o artista, as relações de poder se organizam em torno da comunicação e da informação. O gueto é aquela parcela da população excluída por algum motivo que pode ser econômico, de etnia, ideológico. A outra parte da população, temerosa com a ameaça do gueto (que, paradoxalmente, foi instituído por sua ação), tranca-se, fecha-se em seu próprio saber. Essa situação gera, posteriormente, uma inversão, já que os dominados, adquirem conhecimento sobre a sua realidade e sobre a realidade dos dominantes. Então, eles passam a circular livremente e os dominadores ficam trancados em seus lares. É interessante analisar, que o artista parece direcionar sua arte a esta tarefa: a de comunicar, criar estratégias de dizer, resgatar a história dos excluídos e sublinhar a ideologia dominante. Cildo parece querer instrumentalizar os guetos, fazer visibilidades. A arte tinha uma função social, ela tinha meios de ser mais consciente e de transmitir esta consciência.

Ao iniciar seu texto dizendo que não visa falar sobre uma carreira e uma nacionalidade, já indica que é em relação a isso sua análise. Ao negar-se falar sobre uma carreira, há uma concepção supostamente idealizada por trás, da qual Cildo não compactua. Ele é parte do gueto. A habitualidade e o “artesanato cerebral” eram os novos inimigos do campo das artes, parecia que muitos artistas não tinham entendido a assertiva de Marcel Duchamp, de liberar a arte do domínio das mãos. Cildo Meireles criticava aqueles que passavam agora a fazer arte puramente reflexiva, mantendo a auto-referência ao campo, direcionada à elite de entendedores. Em meio a uma grande exposição panorâmica da arte conceitual mundial, o artista, sutilmente, criticava a excessiva reflexão proposta pelas obras conceituais, bem como a iniciativa de homogeneizar práticas, criar estilos. Tratava-se de um comodismo de análise. Cildo mostrava sua recusa às práticas

⁵⁶ Uma tradução do original em português foi publicada no catálogo *Information*, The Museum of Modern Art, Nova York, em 1970. Formatação conforme o Catálogo: “Cildo Meireles”, 1999.

esterilizadas em seus universos. Morram os que não se deixam mais afetar pela vida, os omissos.

O artista rejeita também ser identificado por sua nacionalidade. Pobreza de leitura da obra, a serviço das normativas e enquadramentos. Cildo Meireles não está ali como brasileiro, mas como alguém que valoriza estas terras longínquas e selvagens. Artista que faz visível histórias, lendas, fábulas e alegorias apagadas. Cildo quer denunciar a ideologia e a dominação estrangeira, que delibera (ainda hoje!) sobre um povo, fazendo-se presente antes mesmo da ficcional “descoberta” do Brasil no ano de 1500. A arte de Cildo almeja conquistas reais e visíveis.

As “Inserções em Circuitos Ideológicos” compõem de forma genial com este texto. São três obras que se complementam. O “Projeto Coca-Cola” (Imagens 11 a 11.2), surgiu com um comentário de um amigo de Cildo, sobre a impossibilidade de se tirar uma azeitona de uma garrafa retornável. O artista percebe que este é um ótimo circuito para transmissão de informações críticas. Uma rede sem censura, apoiada na lógica capitalista cuja ideologia ela busca questionar. Tal como as garrafas dos naufragos, a obra passa a estar em trânsito, perde-se assim o lugar do gênio criador, pois a proposta é que cada um, que por ventura venha a deparar-se com esta garrafa, coloque-se como transmissor de uma nova mensagem crítica. “O trabalho tem que ser por si mesmo, uma demonstração da possibilidade de sua recriação”(MEIRELES, [1978], In: SCOVINO, 2009, p. 67). Perde-se a concepção de propriedade da obra, pois o seu maior valor é a circulação e seu recriar⁵⁷.

Os refrigerantes Coca-Cola não saem do circuito fabril para invadir o campo da arte, como ocorre na arte pop. Distendem-se desmaterializadas sem sair do circuito do qual fazem parte e desvinculam a arte dos suportes físicos dos objetos, já que sua materialidade é a própria ação de se inserir num circuito já estabelecido. Potencializam as ações individuais, embora anulem a dimensão autoral (MAIA, 2009, p. 104).

⁵⁷ Cildo menciona que nunca vendeu suas inserções.



Imagem 11: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Garrafas de Coca-Cola, texto impresso, alt: 18 cm.



Imagem 11.1: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Garrafas de Coca-Cola, texto impresso, alt: 18 cm.

Cildo menciona que suas *Inserções* são inspiradas nos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Objetos do cotidiano, deslocados para o campo das artes que ganham o status de arte pelo reconhecimento do campo, da autoria do artista. Estes objetos não se tornam obra no sentido tradicional do termo, são anti-obras, signos de interrogação. Como analisa Octávio Paz (2008, p. 23): “O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos”.

A interferência de Duchamp no sistema de arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção nesta esfera hoje – uma vez que o que se faz tende a estar mais próximo da cultura do que da arte – é necessariamente uma intervenção política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política fundamenta a cultura (MEIRELES,[1975], In HERKENHOFF, 1999, p. 113).

“Inserções em circuitos Ideológicos” queriam ir além. Os *ready-mades* corriam o risco de se tornarem fetiches, uma vez vinculados à autoria do artista. Se eles mostraram a anestesia de um campo, agora, era preciso agir sobre ela. Cildo Meireles queria aproximar a arte da cultura, da política. Valendo-se dos circuitos industriais que, em geral, são alienantes por transmitirem uma ideologia atrelada ao produto, as inserções querem ampliar a consciência. Em um só gesto idealizavam denunciar a ideologia e usar esses circuitos como suporte para as inserções artísticas, valer-se deles para fazer política, posicionando-se criticamente no coletivo. “[...] a utopia dele é que um indivíduo com a sua insignificância possa, de alguma maneira, interferir, é como se tivesse um urubu na turbina do avião”. (MEIRELES, Anexo A) O ato de Cildo idealizava dar voz ao cidadão anônimo em uma grande rede, grito de um corpo social.



Imagem 11.2: Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970. Garrafas de Coca-Cola, texto impresso, alt: 18 cm. Texto transferido sobre cristal, cada uma, altura 25 cm, diâmetro 6 cm.

Dai, o mérito de Marcel Duchamp recolocando as artes plásticas não mais no plano da discussão tecnológica, mas no plano da discussão filosófica, mesmo porque acredito que a função da arte é a de interferir no processo social da comunidade (MEIRELES, [1976], In SCOVINO, 2009, p.39)

A noção de público norteia este ato de Cildo Meireles. Mercado consumidor transformado em coletivo político. Com isso, criticava o próprio campo que, também, vinha transformando a concepção de público, em mercado consumidor das obras fetiches, pequena parcela do público que tinha poder aquisitivo, elite. A arte vinha se direcionando para a venda e não para uma interpretação/crítica da cultura, não como máquina de fazer ver. Tratava-se de uma recusa à alienação a um campo de saber, à lógica capitalista, à dominação estrangeira que, desde o

tratado de Tordesilhas, alienava um povo aos seus interesses. “*Yankees go Home!*”⁵⁸ (Imagem 12)



Imagem 12: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, 1976. Tinta sobre cédula.

As “*Inserções em Circuito Ideológicos: Projeto Cédula*” (Imagens 12 a 12.2) completavam a tríade enviada à “*Information*”. Cildo Meireles analisa que O “*Projeto Coca-Cola*” é uma metáfora do “*Projeto Cédula*” que é mais amplo e abrangente (MEIRELES, 1999, p. 109). Resgatadas das correntes já existentes (santos, promessas), somavam-se às questões desenvolvidas nas garrafas retornáveis, à reflexão sobre o valor do dinheiro. Mais do que inserções, Cildo queria enfatizar a concepção de circuito. O dinheiro deflagra a diferença de acesso a ele, a limitação da circulação. Intervenção na base que associa valor simbólico à valor de compra, valor ideológico. “*Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação*”⁵⁹. Só o fato de ler estas instruções ilumina a dimensão do circuito e a possibilidade de transgressão tanto da censura ditatorial quanto do valor da obra de arte. A arte saía de seu espaço sagrado e passava a circular.

O mercado provoca (...) uma censura em dois níveis: primeiro, por lidar apenas com aqueles produtos que lhe davam lucro e, em segundo, ao induzir uma relação artificial entre determinado trabalho e o valor que adquire, [o que] afasta a arte da maioria das pessoas (MEIRELES, [1979], In: PECORELLI, 1979, p. 58).

⁵⁸ Era uma das frases inseridas nas garrafas e nas cédulas.

⁵⁹ Eram as instruções iniciais para se seguir as correntes.



Imagem 12.1: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula, 1976. Tinta sobre cédula.



Imagem 12.2: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula, 1976. Tinta sobre cédula.

Hélio Oiticica, nessa mesma exposição apresentou sua obra: “Ninhos” (Imagem 13), uma obra ambiental que criava espaços em multiplicação, ninhos atrelados entre si, em alusão à dimensão de comunidade. Cabe destacar que a arte de Oiticica, certamente, teve grande influência sobre a trajetória artística de Cildo Meireles. Multisensorialidade, vivência coletiva, apropriação de objetos triviais do cotidiano, proximidade com elementos da cultura brasileira, relação estreita com o público que se transforma em agente da obra, olhar político, são características que marcam essa identificação.



Imagem 13: Hélio Oiticica, Ninhos, 1970.

As Inserções são a negação da autoria, do copyright. Não são obras de arte, mas uma proposta de ação e participação. Tampouco uma forma de arte multiplicada – qualquer nome que se dê a isso: múltiplo, edição, tiragem, etc.(MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, 220).

Cildo Meireles continuou valendo-se das Inserções ao longo dos anos '70, através dela era possível trocar informações, questionar o regime opressor e propor a participação. Em 1975, carimbou cédulas de dinheiro (Imagem 14) com a incômoda pergunta: “Quem matou Herzog?”. Vladimir Herzog era jornalista, diretor de jornalismo da TV Cultura, foi intimado a prestar depoimento no DOI-CODI por vincular-se ao Partido Comunista Brasileiro. Neste depoimento, foi torturado e posteriormente, encontrado enforcado em sua cela, sob a justificativa de suicídio.

Foi o 38° suicida desde o golpe militar de 1964, o 18° por enforcamento. A reação ao assassinato de Herzog, que mobilizou a igreja, setores do governo, jornalistas universitários e artistas, deu início a um movimento

que ultrapassou a linha a partir do qual o medo reprime a revolta (MORAIS, In: MEIRELES, 2005).

Cildo Meireles realizou além das cédulas, uma série de desenhos a pastel e lápis de cor⁶⁰ em protesto à morte de Herzog. Cildo buscava diferentes linguagens para mostrar sua indignação. Herzog, Tiradentes, entre tantos outros brasileiros anônimos que deram suas vidas em busca da liberdade, deixavam a certeza de que suas causas não morriam com eles. Ao marcar seu nome nas cédulas e a pergunta sobre a autoria de um crime, Cildo evidenciava um posicionamento ético e político, magistralmente crítico, possibilitado pelas linguagens da arte. Transmissão simbólica de uma luta contra aquilo que buscava calar. Liberdade em ato, não apenas discursiva. “A arte deve insistir em projetar um mundo onde não existam ditadores” (MEIRELES, [1975], In: SCOVINO, 2009, p. 28).

Essa obra, inegavelmente, pode ser remetida a uma lembrança de infância que Cildo Meireles associa à sua obra: “Desvio para o Vermelho”. Esta lembrança, ainda que não relacionada a esta *Inserção*, revela um modo de olhar do artista: crítico e atento à dimensão da liberdade, fortemente influenciado por seu pai. Conta que tinha cerca de 5 anos, estava em Goiânia, com seu pai, quando este emocionado lhe pega pela mão e lhe mostra uma frase escrita em vermelho, em um prédio: “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa”.

Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos “ludovicos”. O cara fez um artigo contra, e o mataram. Então os colegas, com o sangue dele, pintaram essa frase. A prefeitura apagou, então eles pintaram com tinta vermelha. Fiquei muito impressionado (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 139).

⁶⁰ Infelizmente, ainda que Frederico Morais fale sobre estes desenhos em seu texto de apresentação no catálogo de desenhos de Cildo Meireles, suas imagens não se fazem presentes.



Imagem 14: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto cédula, 1975.



Imagem 15: Cildo Meireles, Zero Cruzeiro, 1974-78. Lito offset sobre papel. 6,5 x 15,5 cm. Edições ilimitadas.

No decorrer dos anos 70, Cildo Meireles segue explorando as diversas possibilidades de trabalho artístico com as cédulas. Em 1974, propõe colocar em

circulação as notas e moedas de Zero Cruzeiro (Imagens 15 e 15.1). Cildo temia que este trabalho pudesse ser associado a uma crítica à inflação, desta forma, cria também as notas de Zero Dólar (Imagem 16), revelando que suas questões estavam no valor do dinheiro em si, enquanto moeda de giro da economia e de toda a ideologia estatal que o suporta. “Uma utopia financeira, o fim do dinheiro”⁶¹. Total contra-senso, dinheiro que não tem valor real, tampouco valor de uso. Obra que está no entre-lugares, entre realidade e ficção.

A quantidade de valor facial no dinheiro de Cildo Meireles – Zero – tem, assim, poder liberatório para dar circulação à voz silenciosa desses guetos. É hipoteticamente o mundo econômico sem diferenças (HERKENHOFF, 1999, p.44).



Imagem 15.1: Cildo Meireles, Zero Cruzeiro, 1974-78. Lito offset sobre papel. 6,5 x 15,5 cm. Edições ilimitadas.

⁶¹ No filme: Cildo, transmite-se esta mensagem.



Imagem 16: Cildo Meireles, Zero Dólar, 1978-84. Lito offset sobre papel. 6,5 x 15,5 cm. Edições ilimitadas.

A ênfase estava no valor simbólico, no valor de troca, questões fundamentais no campo das artes que já haviam sido lançadas pelo artista em 1969, com sua obra: “Árvore do Dinheiro” (Imagem 17), que, segundo Cildo, é a obra que antecipa as demais que se debruçam sobre a questão do dinheiro. Era formada por cem notas de um cruzeiro que valiam vinte vezes mais: dois mil cruzeiros. Tratava-se de deflagrar a diferença entre valores: soma de dinheiro, valor da aura da obra, valor de mercado. Dinheiro que dá em árvore, natureza x cultura, alienação ao poder ilusório de tudo ter.

Acrescia-se a isso o fato de que as notas, ao invés de estamparem o referendo de uma figura legitimada pelo Estado, davam a ver a figura de um índio e de um louco. Dois personagens extremamente excluídos em nossa sociedade eram os responsáveis por conferir valor às notas e às moedas de Cildo. Sua escolha por estes sujeitos revela seu olhar sobre os pontos de exclusão social,

sobre aqueles que destoam da ordem, da norma, dos “bons costumes”. Zero não é o mesmo que nada, faz furo, questiona o entorno, o valor que se dá ao dinheiro. Sobreposição do ter ao ser.



Imagem 17: Cildo Meireles, *Árvore do Dinheiro*, 1969. 100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por dois elásticos cruzados, colocadas sobre plinto tradicional para escultura. Dimensões variáveis.

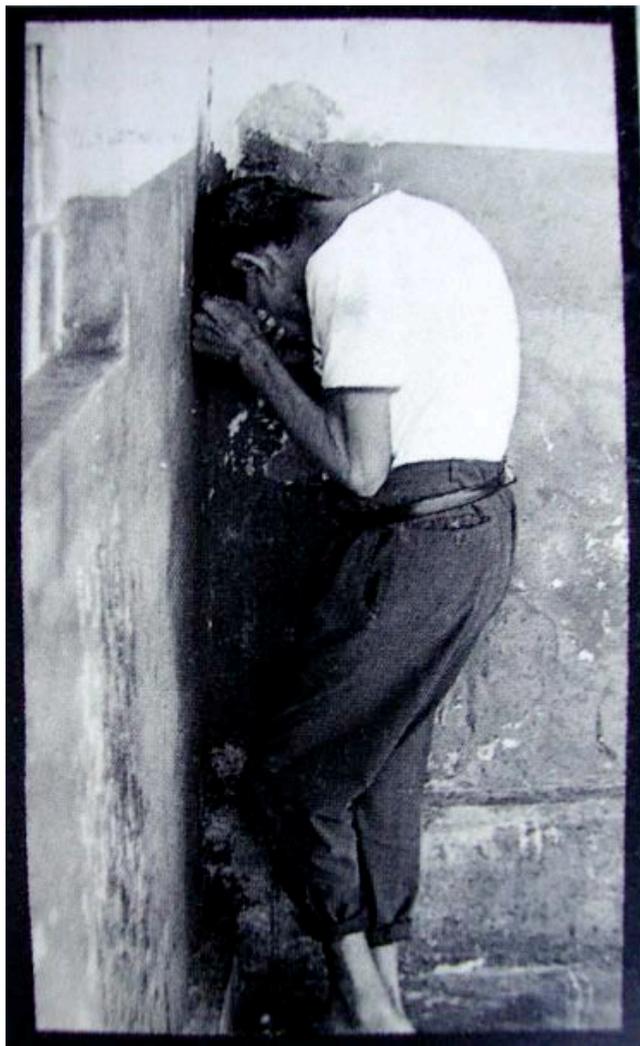


Imagem 18: Cildo Meireles e Max Jorge Campos Meireles⁶². Registro Fotográfico no Manicômio de Goiás. 1974.

Cildo teve proximidade com esses dois personagens que estampam suas notas. O louco (Imagem 18) vivia em um manicômio na cidade de Goiás, o qual o artista vinha frequentando com o objetivo de realizar algum trabalho ali. “Eu queria fazer uma série de entrevistas naquele lugar e registros fotográficos”(MEIRELES, 2009, p. 254). Após entrevistas com alguns usuários, realizou os registros fotográficos e lhe chamou atenção aquele sujeito que estava sempre ao longe, com a cabeça baixa, de lado, nunca fotografado diretamente. Perguntou, então, à diretora do manicômio, quem era aquele homem, do qual ela nunca havia falado em suas conversas. Ela lhe conta que este homem havia chegado há 17 anos, foi para o pátio e ali costumava ficar, de costas para um canto da parede. Cildo o escolhe para conferir valor a suas notas de Zero.

⁶² Irmão do artista.

Uma emocionante história que revela a sensibilidade do artista, os seus gestos analíticos e seus atos de criação inspirados na miséria humana, condição daquele homem e de muitos outros, brasileiros ou não, que são abandonados, quase como dejetos sociais. Daquele sequer se falava, até no manicômio ele era um excluído. O gesto de Cildo o resgata do anonimato e sacode o público frente a essa problemática social.



Imagem 19: Cildo Meireles e Max Jorge Campos Meireles. Registro Fotográfico Índios Kraôs. 1974.

Zé Nem era o nome do índio, que também referendava suas notas. Um remanescente dos índios Kraôs (Imagem 19), que viviam em uma região chamada Bico de Papagaio, situada entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão. Cildo Meireles aproximou-se da problemática desse povo através de um dossiê deixado por seu pai. Neste, relatavam-se dois massacres a esses índios, promovidos por fazendeiros da região. O primeiro, por meio de um avião, que sobrevoou a região onde viviam, lançando roupas infectadas pelos bacilos de koch e vírus da gripe, letais à população. Dos quatro mil índios restaram apenas quatrocentos. Aproximadamente, duzentos enlouqueceram após perderem praticamente tudo. Capitão Balbino, um cacique sobrevivente, buscou reagrupá-los, refazer um laço social, mas foi surpreendido por um segundo massacre. Desta vez, chegaram fuzilando os sobreviventes. Os Kraôs não tinham a cultura de guerra, eram coletores, entretanto suas terras eram muito ricas e isto despertava a cobiça. O pai

de Cildo Meireles, quando descobriu as chacinas, transformou esse inquérito administrativo em policial e pela primeira vez na história jurídica do país, alguém foi condenado por matar índios. É claro que se tratava de um testa de ferro, os mandantes saíram impunes. O episódio fez com que o pai do artista também sofresse perseguições.

Cildo, buscando aproximar-se ainda mais dessa história, vai ao interior de Goiás, ao encontro de algum remanescente desses índios. Segundo o artista, sempre havia algum, perambulando pelas ruas, bêbado. Entrevista Zé Nem, índio que era criança na época dos massacres e na ocasião, cego, vendendo bilhetes de loteria. Desse trabalho com os índios Kraôs, resultam as cédulas de Zero e também seu projeto sonoro “Sal sem Carne”, de 1975 (Imagens 20 e 20.1). “Não se trata de estetizar a miséria, mas de dar voz a uma multidão de indivíduos (MEIRELES, *apud* SCOVINO, 2009, p. 224).

“Sal sem Carne” é um disco que condensa oito canais de áudio. Quatro deles vinculados aos invasores brancos e quatro relacionados à cultura local indígena. Cildo Meireles mistura falas da Romaria do Divino Padre Eterno, de entrevistas que Cildo realiza com os romeiros, perguntando se a pessoa era um índio ou se sabia o que era um índio. Na maioria das respostas, Cildo escuta que o diferencial entre índios e brancos é que os índios comem carne sem sal. Cildo Meireles em um gesto extremamente analítico, resgata este significante e o inverte: “sal sem carne” é o nome que dá a obra, que também denomina por: pesquisa. Condensado cultural, auditivo, histórico, uma “pitada” que faz a diferença; gesto singular do artista, que idealizava dar a ver a pressão do gueto, conseqüentemente, sua possível força de transformação.



Imagem 20: Cildo Meireles, Sal sem Carne, 1975. LP de 33 rotações, fotografias da capa de Max Jorge Campos Meireles e Cildo Meireles, editado pela Galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, produzido por Cildo Meireles, 30 x 30 cm.

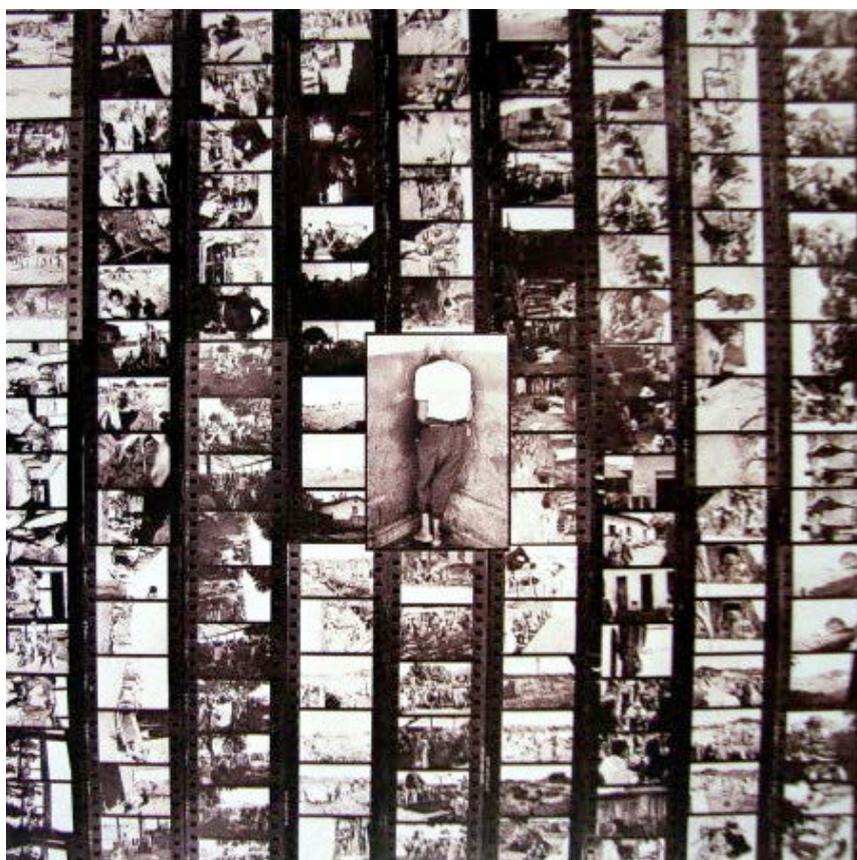


Imagem 20.1: Cildo Meireles, Sal sem Carne, Capa do disco, 1975. LP de 33 rotações, fotografias da capa de Max Jorge Campos Meireles e Cildo Meireles, editado pela Galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, produzido por Cildo Meireles, 30 x 30 cm.



Imagem 21: Cildo Meireles, Mebs/Caraxia, 1970. Disco de 33 rotações, gravado com um oscilador de freqüência 15 x 15 cm. Capa de Disco.

A música como suporte de sua arte já havia sido utilizada alguns anos antes, no disco “MEBS/CARAXIA” (Imagem 21), de 1970. Cildo Meireles estava interessado por questões de topologia, gráficos sonoros. Organiza, então, este disco, a partir de frequências sendo alteradas. MEBS em referência à fita de Moebius. O outro lado por tratar-se de uma espiral, remeteu o artista às palavras caracol e galáxia, que também comportam estruturas espiraladas, criando, desta forma, o neologismo Caraxia. Encontro de diferentes, impossibilidades de demarcações, como bem nos indica a fita de Moebius e a espiral que remete a um movimento em círculo, que, paradoxalmente, está sempre diferindo. O Cigarro, na capa, coloca-se como enigma. Se no desenho (Imagem 1) deixa uma marca que podia significar o tiro “à queima roupa”, neste caso parece tratar-se de uma interferência humana neste universo ou o fogo de origem? Uma nebulosa.

“Sal sem Carne” foi idealizado em Nova York, ainda que o disco só tenha sido realizado em sua volta ao Brasil. “Inserções em Circuitos Antropológicos”, projeto em que os trabalhos com Zero se inserem, também foram idealizados pelo artista, quando vivia em Nova York. “Token” (Imagem 22), que na língua inglesa significa: símbolo, sinal, ficha, passe, testemunho, prova, penhor; é o nome deste trabalho de Inserções. Tratavam-se de fichas para máquinas automáticas, telefones ou transporte público, realizadas e postas em circulação pelo artista. Como as demais Inserções, buscavam interferir nos circuitos pré-existentes, valendo-se deles, para transmitir questionamentos.

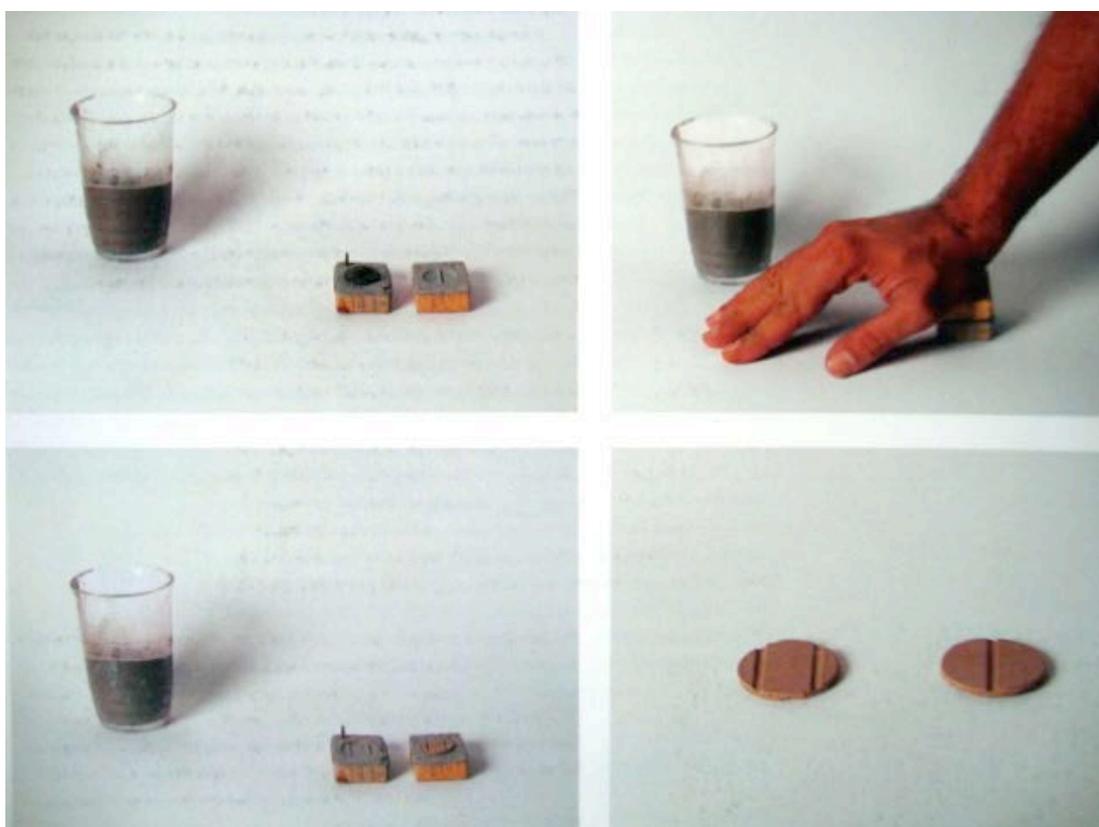


Imagem 22: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Antropológicos: Token, 1971. Fichas de metal para máquinas automáticas, telefones ou transporte público, caixas de Fósforos vazias, barro, dimensões variáveis.

Cildo idealizava que seus trabalhos gerassem respostas palpáveis na cultura e este trabalho jogava com isso: a possibilidade de “viver em estado de graça”. Estes Tokens possibilitavam ao público jogar com o sistema capitalista, valer-se de seus mecanismos de controle e enriquecimento, para driblá-lo: consciência x anestesia. Percebendo que as máquinas validavam as fichas por sua dimensão, Cildo passa a produzir fichas semelhantes, com materiais disponíveis

em abundância nos lixos: linóleo⁶³ e tocos de madeira. “Toda a série das Inserções em Circuitos Antropológicos também consistia em instruções para a pessoa repetir aquele procedimento” (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 249).

As inserções em Jornais (Imagem 23) também foram realizadas por Cildo Meireles, em 1970, mas este circuito era o menos interessante para o artista, por sofrer ação da censura. Cildo, a partir de seu projeto: “Clareira”, anunciava: “Áreas – Extensas, selvagens e longínquas... Cartas para Cildo Meireles;” ou apenas: “Área n.º 1 Cildo Meireles 70”, na seção de Classificados, do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro. Não se tratavam de vendas ou aluguéis, referiam-se simplesmente a espaços. Por uma leitura da trajetória de Cildo, posso associá-las ao oeste de Tordesilhas, região tão bem descrita em seu texto “Cruzeiro do Sul”. Cildo refere que indicam a região do Amazonas. Entretanto, parecem deixar um território aberto à imaginação de quem lê os anúncios. Clareiras que abrem espaços, brechas na leitura automática dos jornais, para posterior ocupação.

Área n.º 1
Gildo Meireles 70
SERVIÇOS - PROFISSIONAIS - DIVERSOS

Azulejos decorados
Preços a partir de NCr\$ 35,00. Executa-se qualquer desenho. Entrega em 10 dias. Atelier Luiza Prado, Super Shopping Center Copacabana, Rua Figueiredo Magalhães, 598 G, 139 ou Rua Siqueira Campos, 143 Grupo 139 — Térreo, Tel.: 235-3640. Horário 9 às 12 e 15 às 18 horas.

ENSINO E ARTES
AULAS de Química, Física, Biologia e Ciências. 2a. época e vestibulares. Alibon, 237-9139.
AULAS — Matemática — Descritiva — Física — NCr\$ 10,00. Eduardo — 245-3260.
CURSO DE FÉRIAS por dia ou mês. Funciona na Escola da Dinda, R. Paissandu, 148, tel.: 225-1461.
CANTO — Dição p/ crianças — Imposição vocal, piano, iniciação musical, curso de férias. 236-7237. Vânia Hart.

COLEGIOS, CURSOS E PROFESSORES
AUTO Escola Atlântica, Ap. Dirigir em Voix a/mar. Aulas incl. em dom. ap. domicílio Copacabana, 405 s/913 Tel.: 235-7128.
ATELIER — Grafiteiros aprovados na 2a. época de qualquer matéria do ginásio ou colégio. Professores registrados e especializados. Av. Copacabana, 1072 — 1003, 256-7867 e 256-3465.

Detetive Jayme
Confidencial Serviço de Investigações em geral. Longa prática e ampla referências. Av. Rio Branco n.º 10422, T. 245-3141. Celso.
A. DETETIVE FERNANDES — Investigações particulares ultra-sigilosas. R. Boto Leste n.º 10422, T. 245-3141. Celso.
A. DETETIVE GONZALEZ — Investigações particulares, sigilo absoluto. Casas ultra-confidenciais. — Tel. 242-3711.
DATILOGRAFA — A combinar

Edital de Citação
O Dr. Ernesto Jencarelli, Juiz 1.ª Vara de Órãos e Sucessões. Pelo presente, indo por mim devidamente subscrito pelo Esc. faço saber, aos que o presente e dõle conhecimento tiverem, que trinta (30) dias, CITO e CHAMO Cartório do 1.º Of.º, que funcion. Manoel, 29 — 5.º andar, os 11 Julio Cesar, representando seu o de Azevedo e José Calvel de Aze to, filho de João Aveller Magalhães no prazo de 30 (trinta) dias, a publicação do presente edital, a dizerem sobre as 1.5% declaraçõ cálculos, e demia, digo, e demia, cesso, sob as penas da lei, no p rônio de fideicomisso, a requisi tório Pinto de Aveller Fernandes se processo em apenso aos de bens deixados pelo Dr. Raul Fer falecimento, também de fiduciários nandes. E, para que chegue a

Imagem 23: Cildo Meireles, Inserções em Jornais, 1970. Inserido na coluna “Diversos” da seção Classificados, Jornal do Brasil, RJ, 3/6/1970.

⁶³ O linóleo é uma espécie de tecido impermeável, feito de juta e untado com óleo de linhaça e cortiça em pó, usado no revestimento de pavimentos.

Inevitável alusão às necessárias brechas, em meio ao esquadramento do espaço pelo poder ditatorial, ou melhor, por todos os sistemas que buscam dominar os espaços, passando por cima das singularidades que ali habitam. Cildo Meireles questiona esta prática. Como já se torna possível analisar, o artista preocupa-se com as questões do território e do espaço. Não se trata da concepção de um país, o que reduziria esta dimensão ampla para a estreita divisão política (de domínio) do espaço. Ao resgatar o saber dos índios, a figura do louco, do mártir, bem como a participação de quem sentir-se tocado por suas instruções e instalações, busca a liberdade de um povo que constrói seus espaços de forma ativa e envolvente. Para Cildo, o espaço não é apenas onde se está, mas onde a vida acontece, onde há participação. Assim, carrega o ideal utópico de uma obra voltada para a dimensão de público, alguém que vive e manipula o espaço e que através da arte pode deflagrar novos comportamentos. Não há observador passivo, mas um sujeito em meio ao processo de reflexão, que vive e experiencia.

3. 4 SEQUESTRO DO PÚBLICO:

[...] o ato simbólico começa por gerar e produzir seu próprio contexto, no mesmo momento em que surge e em que se afasta dele, aliviando-o com vistas a seus próprios projetos de transformação. Todo o paradoxo daquilo que aqui chamamos de subtexto pode ser assim resumido: a obra [...], como se fosse pela primeira vez, provoca aquela situação a que também é, ao mesmo tempo, uma reação (JAMESON, 1992, p. 74).

A análise do crítico norte-americano Fredric Jameson nos ajuda a refletir sobre esta via de mão dupla tão bem elaborada pelo artista. Obras que são reflexo de um contexto histórico, de uma bagagem cultural e, ao mesmo tempo, instauradoras de novas realidades. Elas nos fazem refletir sobre sua presença e seu contexto, bem como a duvidar se esta base cultural já se encontrava ali, antes de sua instauração. Os circuitos de circulação de informações, mercadorias e valores já eram vistos como campo possível de trocas de informações críticas, antes das Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles? Certamente, não por meio de uma poética, com este ato, que instaura um despertar, no sentido de olhar e atuar em uma rede simbólica. Trata-se de um ideal utópico para além da materialidade do objeto, que tornava possível compartilhar e construir um coletivo. Ideal de liberdade que faz laço cultural.

“A ética sustenta a liberdade estética de inventar o saber. A dimensão estética da verdade é “clarão” e não “clareza” (FRANÇA, 1997, p. 160).

A crítica que Cildo Meireles faz, tanto ao espaço de contemplação das artes quanto ao contexto opressor, é um ato simbólico, no qual sua obra singular consegue tocar, transcender ao universo coletivo, a partir das contradições reais da vida que coloca em jogo. Sua arte busca aproximar-se da cultura, de seus mitos e crenças, criticar suas injustiças, seus pontos de exclusão, no intuito de instigar um novo saber, uma nova forma de sentir e de se posicionar frente a isso. Ideal de justiça e liberdade como costuma enfatizar. É exatamente nesses aspectos que sua arte é política, nessa abertura do ser, enquanto agente do/no social. Tal postura me parece uma constante, uma estrutura ética em defesa da justiça e da liberdade, que permeia todos os seus trabalhos artísticos e seu discurso, em maior ou menor grau. Os trabalhos dos anos '70, em especial, pela injunção promovida por uma atmosfera de medo e terror, colocam esta postura ética em primeiro plano. Mesmo nessa década, Cildo produz outros trabalhos em que privilegia questões mais sensoriais que, ainda assim, não me parecem se afastar muito desta dimensão política.

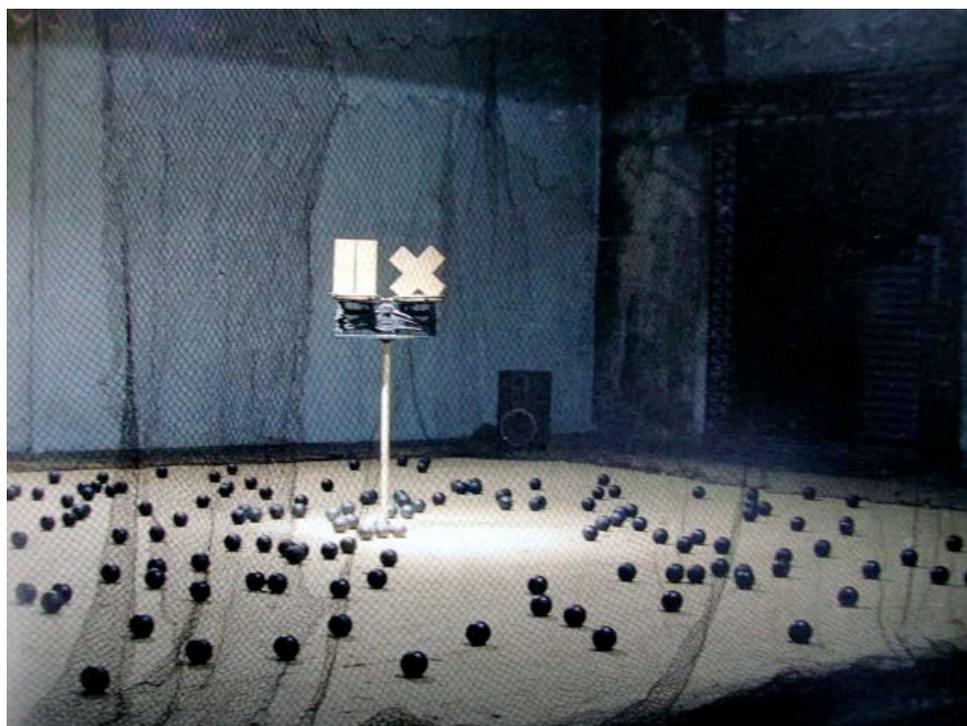


Imagem 24: Cildo Meireles, Eureka/Blindhotland, 1975. Duas peças de madeira idênticas, uma cruz de madeira, balança, 201 bolas de borracha preta, cujo peso varia entre 500 e 1.500 gramas, dimensões variáveis.



Imagem 24.1: Cildo Meireles, Eureka/Blindhotland, 1975. Duas peças de madeira idênticas, uma cruz de madeira, balança, 201 bolas de borracha preta, cujo peso varia entre 500 e 1.500 gramas, dimensões variáveis.

O trabalho: “Eureka/blindhotland” (Imagens 24 a 24.3), de 1975, montado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não faz uma referência direta ao contexto sócio-político-cultural, dando ênfase à dimensão sensorial da percepção. Cildo Meireles cria uma instalação, um espaço, onde o espectador é convidado a adentrar e vivenciar. Uma tenda de 36m², escura e porosa, feita com uma rede de pescar, demarca o espaço da obra. Dentro, 201 esferas de borracha, com diferentes pesos (entre 500g e 1.500g), ainda que com a mesma aparência; também uma balança que coloca em igualdade de medidas, coisas que aparentemente não seriam iguais. Além delas, encontram-se três peças de madeira, dois retângulos e uma cruz. Ao fundo, um som que reproduz de diversas maneiras, as bolas caindo: diferentes pesos, caindo de uma mesma altura, mesmo peso, caindo de alturas diferentes, mesmo peso e mesma altura, caindo a partir de

distancias diferentes do microfone... Seu título indica o direcionamento do artista: Eureka, em referência à Arquimedes, que descobre a relação matemática entre densidade, massa e volume, mas também, ao fazer artístico, que, segundo Cildo, tem sua essência nessas questões; *Blind*, que significa cego ou cegar; *hot*, quente; *land*, terra. *Cegaterraquente* poderia ser uma metáfora do Brasil?

“Me interessa redefinir o espaço sem fazê-lo através da visão; redefinir através do contato muscular e da percepção corporal” (MEIRELES, *apud* MAIA, 2009, p.60).

Um trabalho que desfaz o domínio do visual sobre os outros sentidos e o que se vê, é enganador. Um trabalho que se faz político pela crítica que institui ao campo e ao predomínio do visual na arte. Cildo Meireles expande a concepção de objeto de arte, critica o fetiche e assepsia da obra, busca explorar as diversas linguagens nesse território de liberdade, que é a arte. Revela o engano que comporta a imagem e a importância dos outros sentidos, no caso, o toque e a escuta.



Imagem 24.2: Cildo Meireles. De Eureka/Blindhotland, 1975. Fotomontagens em preto e branco, 8,5 x 10 cm cada. Imagens para Inserção em jornais. No mesmo dia, cada imagem deve ser inserida em diferentes diários do Rio de Janeiro.



Imagem 24.3: Cildo Meireles. De Eureka/Blindhotland, 1975. Fotomontagens em preto e branco, 8,5 x 10 cm cada. Imagens para Inserção em jornais. No mesmo dia, cada imagem deve ser inserida em diferentes diários do Rio de Janeiro.

Cabe destacar, que associado à esta exposição, Cildo Meireles realiza algumas inserções em jornais (Imagens 24.2 e 24.3). Tratavam-se de fotomontagens onde aparecia uma das bolas da exposição e ao seu lado, a foto do louco, que já aparecera em suas notas de “Zero Cruzeiro” e no disco “Sal sem Carne”. Estas fotos deveriam ser inseridas na época da exposição em diferentes jornais da cidade do Rio de Janeiro. “Eureka!”⁶⁴ Com este gesto, possivelmente o artista sugere uma nova chave de leitura da obra. Algo que está fora do espaço expositivo, inserido nas notícias e anúncios cotidianos, mas que confere um outro sentido à obra. As diferentes bolas seriam uma metáfora da multiplicidade de forças do gueto? Manifestação do ser do objeto, que segundo Cildo, parte de uma reflexão sobre a aparência, mas de uma maneira diferente. Seria a forma que o

⁶⁴ Exclamou Arquimedes ao encontrar a fórmula. Em português significa: Encontrei!

objeto nos permite chegar até ele, não necessariamente vinculado à visão. Terceira margem do rio⁶⁵, não está nem em um lado, nem em outro.

Este é o significado da arte. Ela se transmite com o mesmo relâmpago que, no artista, deu origem à obra. É o que eu chamo de seqüestro do espectador pelo objeto de arte. Um seqüestro relâmpago. O espectador repete a experiência do artista. Experiência que ele levou, talvez, muito tempo para transformar em arte. Enfim, a arte é mesmo algo inefável (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 229).

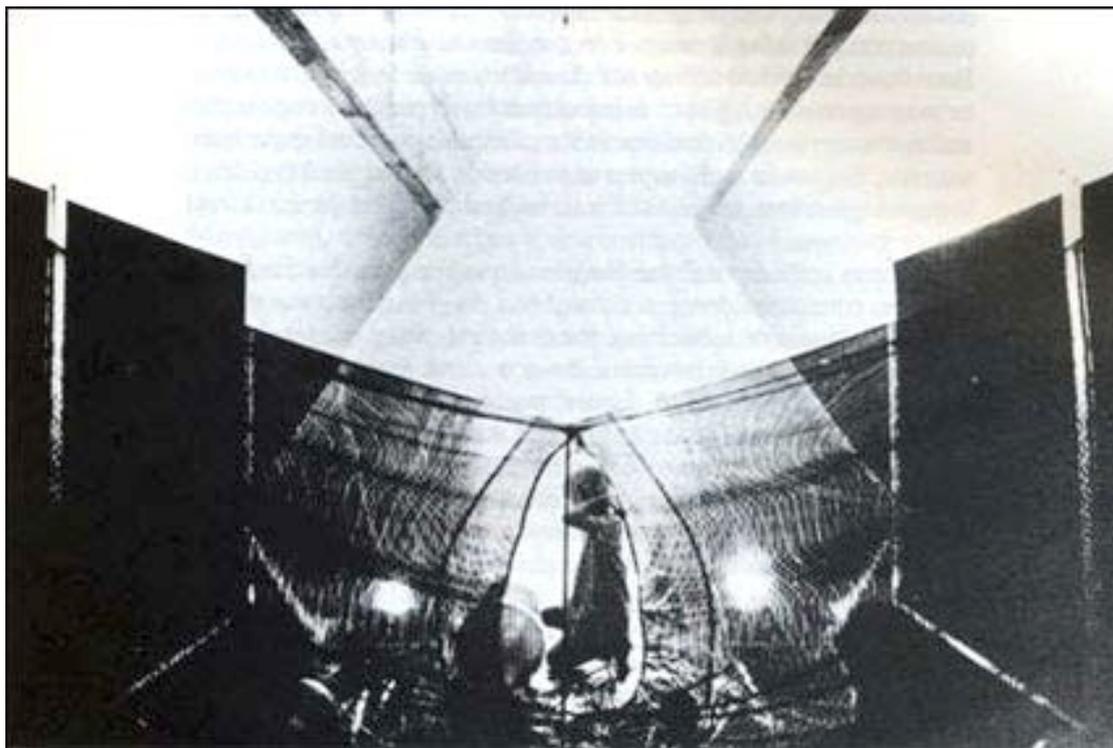


Imagem 25: Lygia Clark, A Casa é o Corpo: Labirinto, 1968.

Cildo Meireles buscava aproximar-se deste ser do objeto, deste indescritível, criando, para tanto, novas ordens estruturais que pudessem transmitir este ideal ao público. Ideal inicialmente almejado por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que são referenciais na obra de Cildo Meireles. Tratava-se de superar os tradicionais suportes da arte (pintura, escultura, etc.), trazer a participação do público para o centro da criação, desconstruir o ideal de objeto de arte a ser puramente contemplado. A vanguarda brasileira vinha numa tendência crescente de expansão da concepção do objeto de arte, acentuavam-se as implicações

⁶⁵ Em referência ao conto de Guimarães Rosa, “chamado “A Terceira Margem do Rio”, uma coisa que não está aqui, nem do outro lado; é uma terceira coisa. É a história de um homem que viaja em uma canoa, mas nunca chega a outra margem e fica no meio do rio” (MEIRELES, 2009, p.112).

sociais da arte, explorando as relações multissensoriais da operação artística. *Eureka/Blindhotland*, certamente, resgata as experiências sensoriais de Lygia Clark, como forma de expansão da concepção de corpo e aproximação da arte à vida. Sua obra: “A Casa é o Corpo: Labirinto” (Imagem 25), de 1968, é citada por Cildo como uma de suas influências artísticas.

Cildo Meireles instiga o público a questionar o que vê. Esta é a raiz de uma postura política: questionar-se frente à realidade, frente ao que é olhado. Colocar em dúvida a imagem é abrir uma cadeia de associações possíveis. O artista torna o público coautor da obra, já que esta adquire todo seu valor, quando está sendo experimentada. Afirma, com isso, que é preciso sair de uma posição passiva. É a tomada de consciência, também abordada pelo artista em suas *Inserções*.

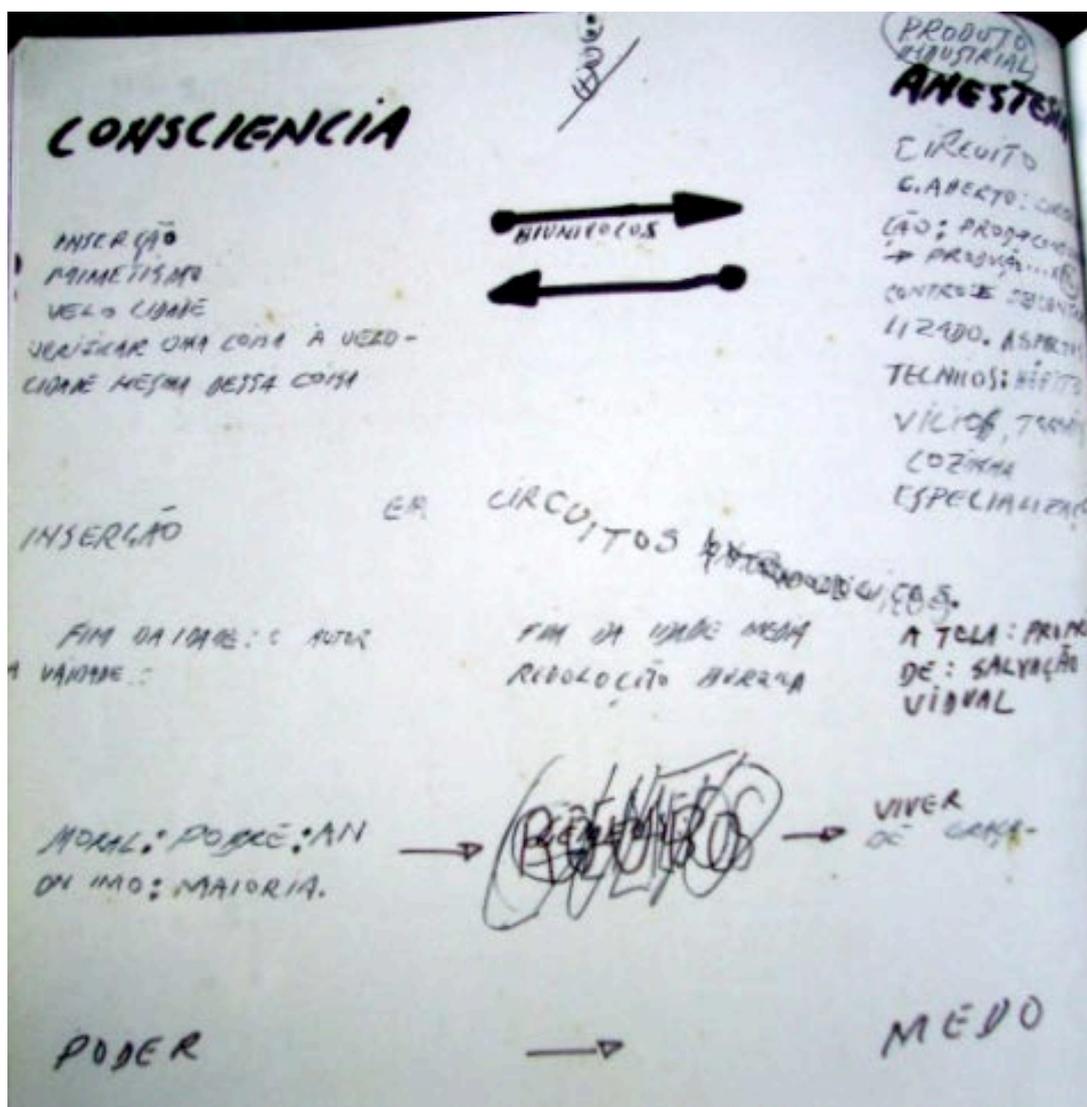


Imagem 26: Cildo Meireles, Anotações, 1970.

É preciso, entretanto, refletir sobre esta análise tão enfatizada pelo artista de uma tomada de consciência e processo de anestesia (Imagem 26). Entendo que há muitos elementos de sua obra que fazem laço com o público, justamente pelos aspectos inconscientes. Estes podem relacionar-se tanto à força metafórica de suas obras, enlaçando-nos pela via de uma alienação ao simbólico, da qual todos compartilhamos, quanto à instantaneidade do laço imaginário, efeito surpresa que suas imagens carregam: seqüestro do público, do outro.

Pequeno outro, segundo a psicanálise, igual na diferença. Semelhantes porque ambos são múltiplos. Semelhantes por sua alienação à língua. Mas, imediatamente, nos perguntaríamos se, esta inexorável diferença constituinte dos sujeitos não impediria o laço com o outro? Como o artista conseguiria, de forma tão acertada, tocar o mais singular e o universal em um só gesto? O laço que Cildo Meireles faz com o público está para além do objeto (obra), ainda que possa ser por sua imagem a primeira captura. É no mais-além que as obras de arte tem o seu diferencial de transmissão, revelando que a relação intersubjetiva não é dual. É encontro e desencontro entre dois, que carregam consigo todo um universo simbólico.

A consciência idealizada por Cildo Meireles, coloca ao seu lado, como nos revelam suas anotações, o tempo, poder da maioria anônima, inserção, mimetismo. É preciso lembrar que para isso, ele não abdica da forma, da visualidade, da densidade dos materiais, que são, na sua maioria, matéria e símbolo. Efeito surpresa, que se desdobra tanto da relação ver e ser visto quanto das contradições inerentes aos símbolos. Este é o diferencial da arte de Cildo Meireles em relação aos princípios da arte conceitual. Se ele faz arte com objetos do cotidiano, vincula informações, provoca reflexões, é sem abdicar da sedução e de sua instantaneidade.

Seu seqüestro, entretanto, não se afirma pelo fetiche do objeto. Suas obras não nos apresentam imagens ideais, haja vista “Eureka/Blindhotland”, “O Sermão da Montanha: Fiat Lux”, “Tiradentes”, “Inserções”..., obras que capturam o público pelo estranhamento inquietante despertado. Estranheza familiar que se faz presente tanto pela temática quanto pelos materiais. A arte de Cildo Meireles é densa, não se deixa capturar, ela escapa, é uma nebulosa.

Mas em relação ao objeto propriamente dito, eu sempre procurei alta definição e baixa tecnologia, em outras palavras [...] não deixar muita margem para especulações exotéricas, fugir, deixar a coisa mais definida possível, de maneira que, por exemplo, também force a pessoa que está se debruçando sobre o trabalho a realmente expandir (MEIRELES, Anexo A)

Cildo Meireles idealiza direcionar a expansão subjetiva produzida por seus objetos e parece mostrar-se muito eficiente neste ideal; entretanto, justamente pela densidade de suas obras, lança-se um algo-mais, algo que escapa, que abre, que se perde: poder simbólico de condensação e deslocamento. Elevado coeficiente artístico, que, como diria Duchamp (1975, p. 73) em seu texto sobre: “O Ato Criador”, vem da diferença entre intenção e realização. Entre elas, analisa, há uma cadeia de reações subjetivas que escapam ao plano da consciência. Esta característica, este potencial de abertura subjetiva, que se faz presente do ato de criação à recepção da obra, lhe confere valor. No plano estético e, acrescentaria, no que tange ao humano, há um desconhecimento constituinte.

Aspectos inconscientes que movem suas escolhas, aspectos inconscientes que movem o olhar do público sobre suas obras. Suas lembranças revelam a multiplicidade do seu olhar, às questões da terra, dos povos, dos excluídos, dos anônimos, olhar questionador à diversidade de uma região, que se denomina Brasil. Sujeito anônimo que é metáfora de um coletivo. - ∞ ao + ∞ , fita de Moebius, que lança o paradoxo do dentro e fora, singular – coletivo. Aspectos inconscientes singulares, que se fazem presente nas lembranças de infância, neologismos, ideais, criando um universo de origem ficcional para a construção do artista: Cildo Meireles que é múltiplo. Aspectos inconscientes singulares, presente em todos, artista e público, que movem a olhar e a despertar.

Isto quer dizer que criamos a partir deste vazio deslumbrante, sempre a ser descoberto, e os produtos criados determinam, enquanto causa do desejo, outras produções que enlaçam os sujeitos. O Isso mostra o inconsciente como saber sempre a decifrar e determinante dos atos desejantes (FRANÇA, 1997, p. 142).

Os objetos de arte estão permeados de desejos, desejos de criação e recriação, objetos que enlaçam sujeitos pelos seus desejos, pelos ideais que estes objetos põem em jogo. Tratam-se de ficções compartilhadas, saberes a decifrar. A realidade é permeada de ficções, construções simbólicas compartilhadas. Segundo Jacques Lacan, em seu seminário sobre: “A Ética da Psicanálise”, a realidade não

é o oposto da ficção. A ficção não é enganadora, nem ilusória, pelo contrário, compõe toda a verdade, ainda que esta seja sempre relativa à singularidade. O prazer para Freud está ao lado da ficção e é este o eixo ordenador da constituição subjetiva, ou melhor, dos princípios que orientam nossas escolhas. “O fictício, efetivamente, não é por essência o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico” (LACAN, 1997, p. 22).

As ficções estão no ato de criação, na montagem da cena, na resposta singular, no arranjo da questão, no direcionamento do olhar. Cildo Meireles tende a denunciar a farsa do objeto completo e os jogos de poder aos quais estamos cúmplices, buscando apresentar os paradoxos da realidade pelo viés da arte. Arte próxima da vida política, recusando-se a uma interlocução restrita ao campo, ampliando, desta forma, sua linguagem artística, valendo-se de fatos da vida, suportados por materiais do cotidiano.

É por uma captura imaginária inicial, característica imprescindível nas artes visuais, conforme afirma Cildo Meireles, que o artista pode fazer o laço simbólico com este outro. Imagens condensadas, intimamente atreladas à rede simbólica e ao Real que as constitui. A imagem tende a parecer-nos completa, sem faltas, imagem do espelho, do corpo como inteiro, por isso ela encanta e captura o sujeito. É o simbólico que faz furo na imagem, significantes que estruturam como captamos o Real.

Ao capturar o sujeito seja pelo belo ou pelas metáforas que propõe, Cildo afirma a condição de sujeito desejante deste público, que ao sentir-se fragmentado pelo que vê, move-se em direção a outras associações: progresso na ordem do significante. Seus atos rompem com as certezas, ao mesmo tempo que condensam de forma exemplar muitas questões, são envoltos por uma nebulosa, uma incógnita. Obras densas que nos levam a muitas associações, elas têm a força de sacudir os sujeitos de suas cômodas posições. Obras que têm a força de encantar (velar) e mostrar (desvelar).

Freud, no seu texto sobre “A Interpretação dos Sonhos” (1900-1901), instiga à reflexão sobre esse estranho que nos habita e sobre sua força na formação dos sonhos. Ele busca percorrer o traçado da construção da imagem, que,

paradoxalmente, parte do pensamento e, *a posteriori* o condiciona. O pensamento, como observa Freud, se transforma em imagens visuais e em fala. O sonho, por sua vez, tem o poder de refundir, de condensar seu conteúdo de representações em imagens sensoriais. Estas imagens, quando lidas, não expõem um sentido único e correto, elas abrem ao sujeito uma gama de novas metáforas, produzindo, desta forma, inúmeros deslocamentos e inscrevendo singularidades.

As formulações de Freud nos levam a relacionar a formação dos sonhos com a construção das imagens na arte. Ele observa que são os desejos inconscientes que reforçam os desejos conscientes quando instigados por estes. Isso, tal como ocorre nos sintomas, leva a uma formação de compromisso entre Inconsciente e Consciente.

[...] a referência do psiquismo ao desejo tem por função o acesso a representantes simbólicos, os quais mediam uma satisfação mais direta. Com isso, os homens constroem enormes desvios na relação com sua satisfação. E é desses desvios que se faz a cultura (COSTA, 2006, p. 17).

O princípio da equivalência na psicanálise, que Freud nos apresenta no texto sobre O Estranho, diz respeito ao enigma das semelhanças. Enquanto o movimento desejante nos orienta na busca do objeto perdido, na medida em que nunca o encontramos, vamos nos aproximando de seus representantes simbólicos. Estes, por sua vez, como analisa a psicanalista Ana Costa, nos levam à construção de desvios, os quais denominamos cultura. As obras de arte são alguns destes representantes simbólicos dos objetos de desejo. Imagens dialéticas, sintomas de um tempo, vinculam-se às formações de compromisso entre desejos inconscientes e intenções expressas.

Poderia falar em imagens dialéticas, como diria Walter Benjamin, capazes de lembrar, sem imitar, “capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). Segundo Benjamin as imagens dialéticas são as imagens autênticas e é através da língua que se torna possível aproximar-se delas, o que reforça a importância da leitura crítica das obras de arte e da teoria.

Este “algo-mais” que está para além das obras, mencionado anteriormente, é decorrência das imagens críticas, pelo que elas interrogam e instigam. As

imagens são recortes vivos da história, são estilhaços de um tempo, que continuam a cortar outras épocas, fraturando nossas certezas e ampliando nossa capacidade de refletir sobre o mundo. O lugar paradoxal da estética para a psicanálise, que para além do encontro com o belo, é o lugar da inquietante estranheza, lugar que suscita a angústia, “lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 227) e assim nos interroga.



Imagem 27: Cildo Meireles, Introdução a uma Nova Crítica, 1970, Cadeira de madeira, pregos, rede preta e armação de ferro. 160 x 50 x 50 cm.

Cildo Meireles tende a rejeitar os ideais de completude em sua arte, buscando apresentar imagens que critiquem seu presente e despertem novas reflexões. Sua utopia iconoclasta de liberdade e justiça indica neste sentido, que não há imagens ideais, sequer leitura das obras que dêem conta da totalidade de seus significados. A obra “Introdução a uma Nova Crítica” (Imagem 27), exposta na Mostra: “Agnus Dei”, na Petite Galerie, Rio de Janeiro, em 1970, apresenta introspecções, aberturas e desconfortos, que permeiam o campo das artes. Trata-se de uma espécie de tenda, construída com um leve tecido negro, sob a qual se encontra uma cadeira cravejada de pregos em seu assento. Se nos mostra um espaço onde adentrar, este não se apresenta, contudo, como um ambiente acolhedor. A nova crítica que Meireles busca introduzir, tanto ao contexto sócio-político-social quanto ao campo das artes, é avessa às totalizações, é um campo tenso, no qual não há posição confortável e estável.

Se existe a necessidade de uma determinada forma, não é porque nela está guardado o conhecimento, mas sim porque foi nela, nesta específica forma, que este saber foi engendrado (KON, In: SOUSA, 2001, p. 46).

Saber engendrado que parte da memória do artista e idealiza transmitir-se para a memória do outro. Cildo Meireles refere que o melhor lugar para uma obra de arte é a memória. Lá as forças de condensação e deslocamento inconscientes já trataram de reagrupar lembranças, vinculando os traços deixados pela obra em um outro agrupamento singular. Símbolo que resta do processo, metonímia, que se encontra da criação à recepção, em que a figura representa a coisa, em que a parte remete ao todo. Metonímia é a introdução da imagem em um processo simbólico. Neste sentido, reforça-se o caráter iconoclasta e utópico, pois o que resta da experiência é um ideal, o mais-além transmitido pela obra. Não há prescrições, apenas fagulhas.

“Talvez a memória sempre desempenhe um papel importantíssimo em meu trabalho. É um ponto de partida e um catalisador, tem uma função de deflagração” (MEIRELES, 2001, p. 19).

4. PAULO BRUSKY E A RECRIAÇÃO

4.1 PAULO BRUSCKY: EXPERIMENTANDO NOVAS FORMAS E ESPAÇOS:

“Subverter sempre só tem sentido se não parecer palavra de ordem, se permitir recreação, que é o mesmo que recriação” (BRUSCKY, *apud* FREIRE, 2006, p. 66).

Criar outras formas de arte, criar outras formas de ver a vida, dar uma outra versão àquilo que parece estável, são alguns dos lemas de criação de Paulo Bruscky. Se nos anos 70, momento inicial de sua trajetória artística⁶⁶, a insubordinação ao sistema ditatorial e às regras do campo das artes era algo imprescindível, até hoje, esta subversão ao instituído é uma característica que marca as obras de Bruscky. Provocador, iconoclasta, sintético, irônico, articulador, precursor são alguns dos adjetivos conferidos a esse artista brasileiro, nascido na cidade de Recife, em 21 de março de 1949.

Paulo é filho de Eufemius Bruscky, fotógrafo russo, que desembarcou no Brasil com sua trupe circense e de Graziela Bruscky, nascida em Fernando de Noronha, eleita a primeira vereadora (suplente) em Pernambuco, no ano de 1963. Antes da instauração da ditadura, sua casa costumava estar em festa, devido aos inúmeros tripulantes estrangeiros dos navios, que aportavam em Recife e freqüentavam o restaurante de comida russa de seu pai. Paulo Bruscky, desde pequeno, auxiliava seu pai na produção de retratos com uma Polaroid e, além disso, sempre gostou muito de desenhar. “Eu sempre desenhei, nos meus cadernos. A professora falava e eu desenhava, inclusive ela. Fiz uma exposição no corredor da escola” (BRUSCKY, 2009, p. 10).

Bruscky é um artista que faz sua arte de forma independente do mercado e, por muito tempo, foi incompreendido, posicionando-se de forma marginal ao sistema. Apenas recentemente, suas obras começaram a ter maior visibilidade e ele passou a ter retorno financeiro com sua arte. Fez jornalismo, trabalhou no sistema de saúde por muitos anos, o que lhe dava sustento. Bruscky sempre teve muita liberdade em seu processo criativo. Sua preocupação imediata não era expor

⁶⁶ Paulo Bruscky publica seus primeiros desenhos em 1966.

suas obras, mas realizá-las. “Sempre fui muito livre, nunca me submeti a nenhum tipo de censura, nem estética, nem repressora, sofri, mas lutei contra isso [...] é fundamental que se produza” (BRUSCKY, 2009, p. 25).

Partindo da premissa psicanalítica que o passado não é algo fixo, mas reconstruído a partir do hoje, “lógica do conhecimento histórico cuja metáfora absoluta é a da “relação entre o sonho e o despertar” (BRAZIL, *apud* FRANÇA, 1997, p. XIV), reforço a importância de resgatar a obra de Bruscky e analisar seus efeitos para a arte contemporânea brasileira e para o laço cultural. O recorte dos anos 70, certamente é um limitador, mas, ao mesmo tempo, me possibilita dar ênfase tanto às estratégias de resistência ao regime opressor quanto às estratégias de crítica às regras do campo das artes. Paulo Bruscky é exemplar da arte que se incrementa nesse período, uma arte múltipla, mas, acima de tudo, crítica, política e utópica.

A produção artística de Bruscky neste período é intensa: intervenções urbanas, performances, poesia visual, filmes, fotografias, inserções em jornais, livros de artista, escultura no gelo, carimbos, arte correio, fax arte...⁶⁷ Ele é um artista que preza pelo experimentalismo, está sempre buscando novos meios de dar forma às suas idéias. Bruscky refere em entrevista (Anexo B), que a arte é uma forma de ver e percebo que sua obra busca constantemente refletir sobre isso. Ele cria a partir de elementos do cotidiano, dá a ver a beleza e a poesia da vida nas coisas mais precárias. Vale-se do humor e do inusitado para se posicionar de forma crítica frente àquilo que busca “enquadrar a vida”, seja às imposições do Estado ou dos cânones da arte.

No meu ponto de vista, o que interliga sua obra é a poesia. Seu olhar tem a capacidade de enxergar o extraordinário no cotidiano. Faz parte de um posicionamento de vida, que dá liberdade a ele em procurar a beleza em vários formatos (TEJO, IN: Diário de Pernambuco, 10/07/2009).

⁶⁷ Não realizarei uma análise de todas as obras produzidas por Paulo Bruscky nos anos 70, tampouco as analisarei em uma rígida ordem cronológica. Busco fazer um recorte significativo em boa parte das obras já apresentadas em outras publicações e recentes exposições sobre o artista.

Começo pelo viés poético de seu percurso, a partir das obras: “Poema Processo”, de 1970 (Imagens 1 e 2). Elas dialogam entre si, valendo-se do poema como meio para a denúncia social. Nelas, o artista joga com as palavras morte, natal, mortal, norte, anuncia, zero, gente, fome... e com símbolos da matemática, que ao invés de dividirem números, dividem palavras, criam novos significados e deixam como resto: 00000. Composição entre palavra, letra, número, símbolo, figura; imagens texto, que se mostram como enigma. Em uma, a boca nos diz que há fome, morte, nesta injusta divisão, na outra, um ponto de interrogação, morte, nota, zero: anuncia... Paulo Bruscky. Mostram-se como um tabuleiro, onde é permitido àquele que vê, jogar com as palavras/imagens.

Possivelmente uma das intenções de Bruscky era dar a ver a situação por que muitos brasileiros passavam naquela época. O regime ditatorial iniciado em 1964, fortalecia-se nesse período e, com ele, a expansão econômica do país. O chamado “milagre brasileiro” dava-se às custas da desigualdade social e da dívida externa, “mais da metade dos assalariados recebiam menos de um salário mínimo” (HABERT, 2006, p. 12). O país batia recordes mundiais nos níveis de subnutrição, acidentes de trabalho e mortalidade infantil.

Vinculadas ao homônimo Movimento: Poema Processo, indicam alguns traços deixados na trajetória criativa de Bruscky. Tratava-se de um Movimento iniciado em 1967, decorrente da poesia concreta⁶⁸, encabeçado pelos poetas Álvaro de Sá, Neide Sá, Moacyr Cirne e Wladimir Dias-Pino que idealizava romper com o domínio da informação. Tornava possível a realização de várias versões ou seja, o artista/poeta ao receber um poema, tinha a liberdade de interferir nele e dar a sua versão. Como bem sublinha Bruscky (Anexo B), com isso se perde o domínio da obra. Poderia até mesmo dizer que permite assim, a ampliação do espaço da arte e estremece as concepções, até então bem demarcadas, de autoria e recepção.

⁶⁸A poesia concreta foi um importante movimento brasileiro reconhecido internacionalmente. Cabe destacar seus expoentes: Augusto e Haroldo de Campos, bem como Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo. Buscavam a abolição do verso tradicional e o uso preferencial de substantivos e verbos, a fim de uma linguagem mais sintética, dinâmica, tal qual a sociedade industrial. Valorização da palavra solta e do poema como objeto visual.

Este potencial de movimento que o poema tem, vem ao encontro desta arte livre. A recusa à obra, como objeto de contemplação, associada à labilidade que o poema confere, consegue expor uma obra que pede a interação daquele que vê, uma obra que pode ser lida de muitas formas, tendo em vista que um poema jamais é claro. Processo que se transforma a cada encontro com o outro.

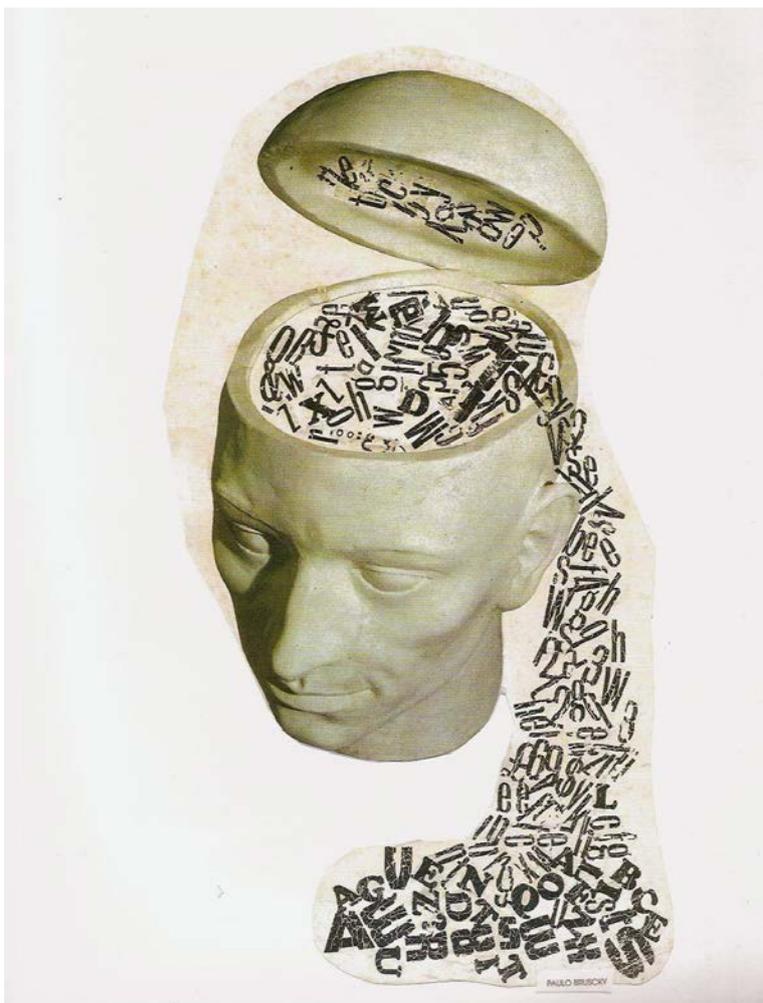


Imagem 3: Paulo Bruscky, Poema Visual, 1976.

Várias são as obras de Bruscky que partem desses ideais de transformação dos limites do campo das artes pela via poética. A linguagem sintética, as frases de efeito significante, o trabalho com a letra, com os duplos sentidos, bem como os carimbos dizem dessa influência do campo poético. Na obra: “Poema Visual”, de 1976 (Imagem 3) o artista cria uma imagem, na qual abre a cabeça de uma estátua (Provavelmente feita de mármore branco ou gesso e que, inevitavelmente, remete aos cânones clássicos da arte), fazendo transbordar a multiplicidade de letras e números que a habitariam. Seu gesto enfatiza a radicalidade da letra, aberta aos

encontros singulares. Sua obra critica a imagem perfeita atrelada ao ideal da arte, revelando que há um campo muito maior a ser explorado pelo artista visual. Caberia ao artista “abrir as cabeças”?

Em 1977, Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa propõem uma homenagem ao dia da poesia: “Viva a poesia viva!” (Imagens 4 e 4.1), em que convocam a todos, a qualquer um que se identifique com a causa, a participar dessa homenagem. Um “acontecimento”, como chamaram a intervenção urbana, em que através do corpo se idealizava experimentar um viver a poesia. Na carta convite (Anexo C) afirmam que a poesia tem padecido nos cursos universitários e suplementos literários e convidam o receptor a participar também, a viver a poesia viva no meio da rua, seja no grito do camelô ou na súplica teatral do pedinte. Tal como nos *parangolés* de Hélio Oiticica, os participantes vestiram roupas e fizeram parte da obra. P O E S I A V I V A, em que cada um deu vida a uma letra e juntos expõem/useram uma mensagem. A poesia não podia calar-se, a vida ainda tinha a poesia viva. “Na época da ditadura militar, ninguém podia ser feliz. Era uma ode ao horror, à tristeza” (BRUSCKY, In: TEJO, 2009, p. 22).



Imagem 4: Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa, Poesia Viva, 1977.



Imagem 4.1: Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa, Poesia Viva, 1977.

4.3 COTIDIARTE:

Em 1970, Paulo Bruscky organiza juntamente com Daniel Santiago⁶⁹ a exposição: “Exponáutica & Expogente” (Imagens 5, 5.1 e 5.2). Tratava-se de uma intervenção urbana, a primeira de Bruscky. Exposição na praia, no mar e nos arrecifes de Boa Viagem (Recife/PE), na qual se expunha as pessoas e os objetos que ali se encontravam. Em paralelo, na Galeria da Empatur, uma exposição de desenhos e carimbos de Bruscky. O ato criativo é uma proposição, mas o que vem depois não se sabe: descompasso entre intenção e realização. Os artistas, através de seu ato, direcionam nosso olhar, sublinham que o ato criativo está suportado pela vida, intimamente imbricado com ela e com seus acasos.

A vida como obra é uma das inversões tão recorrente em sua arte: expectadores, bichos, objetos que circulam e fazem parte do local delimitado pelos artistas, tornaram-se obra naquele período de tempo. A arte não estava confinada nos museus, ela estava no cotidiano. A obra está delimitada por um tempo, espaço e vinculada ao sistema das artes: artistas que propunham uma exposição de arte; entretanto, tratava-se de uma obra aberta, um *happening*, que destacava a importância do acaso e a necessidade de se olhar para o cotidiano, para a vida, trazer alegria e esperança em um tempo permeado pelo medo. Sem dúvida, uma forma de ver a vida que estes artistas buscam compartilhar.

Este ato tenciona os limites do campo da arte ao levar a arte para as ruas, ao borrar os limites do objeto de arte. A obra, enquanto acontecimento, existiu; enquanto registro, permanece, mas, desta forma, é por princípio sempre faltosa, momento irrecuperável. A autoria está na iniciativa dos artistas, mas também em cada um daqueles que fez parte do acontecimento. Sua beleza está nesse gesto, está na vida que circula, nos sujeitos e na natureza. Paulo Bruscky e Daniel Santiago fazem um recorte na realidade, uma leitura da vida. Sua arte não é para ser contemplada, mas para ser vivida, para gerar reflexões e despertar.

Obra que não tem seu valor no fetiche do objeto, mas na força crítica e reflexiva do processo de criação. O ato de Paulo Bruscky e Daniel Santiago revela

⁶⁹ O artista pernambucano Daniel Santiago foi um grande parceiro de Bruscky, muitos de seus trabalhos, em especial nessa década dos anos 70, são realizados pela equipe Bruscky & Santiago, como se chamavam.

com precisão sua postura crítica às regras e ideais da arte de outrora. Tratava-se de avaliar quais eram as principais funções da arte, o que necessariamente também implica em outro ideal. A liberdade tão proclamada por algumas vozes do campo que dificulta a leitura das obras, certamente, tem um eixo organizador. É pacífica a análise de que não cabe mais à crítica, sequer à história da arte encontrar uma ligação meramente estilística à produção artística contemporânea. Entretanto, ao refletir sobre estas criações, que se voltam de forma exemplar sobre o conceito de arte, produzida por Paulo Bruscky, nos anos 70, vislumbro um fio condutor na leitura destas obras, que se debruça em um ideal utópico.



Imagem 5: Paulo Bruscky, Exponáutica/Expogente, 1970.

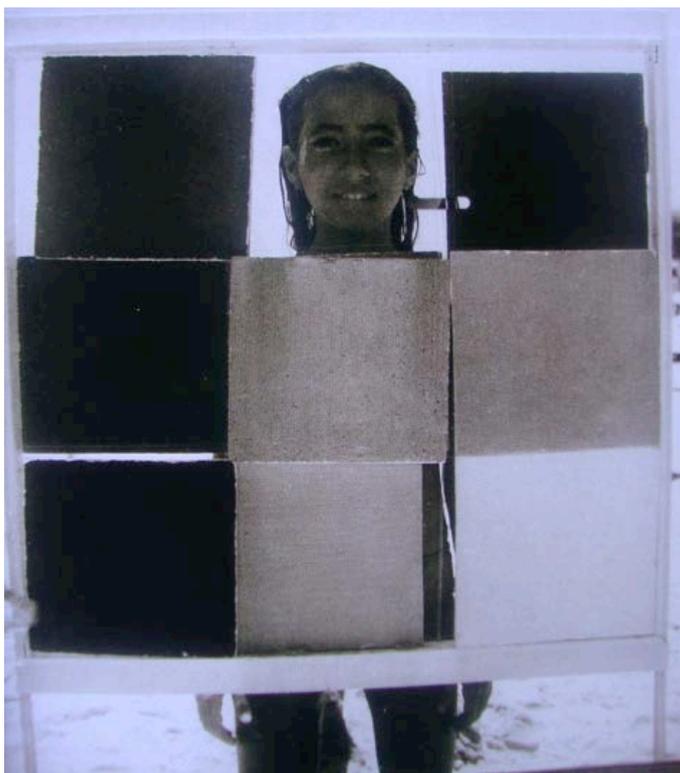


Imagem 5.1: Paulo Bruscky, Exponáutica/Expogente, 1970.



Imagem 5.2: Paulo Bruscky, Exponáutica/Expogente, 1970.

Na intervenção urbana em Recife: “Artexpocorponte”, de 1972 (Imagem 6), Paulo Bruscky também leva a letra viva para as ruas, vale-se da geografia da cidade como metáfora dos hiatos de comunicação existentes. Posicionados, nas duas principais pontes da cidade, Boa Vista e Duarte Coelho, paralelas uma à outra, os participantes trocam mensagens. Bruscky convoca a participação e dá a ver que a arte pode agrupar e possibilitar trocas. O vão entre as pontes marca a distância entre aquilo que se emite e o que é possível de ser acolhido. Inexorável in-comunicação da linguagem, mas ainda assim, reforça a necessidade de dizer e de trocar, superando as dificuldades da distância e da censura, que impunham limites ao agrupar e ao dizer. Fator que certamente acompanha a arte correio, tão bem experimentada por Bruscky. “Na ditadura, havia um silêncio muito grande na rua, não era permitido dizer, não era permitido aglomeração” (BRUSCKY, Anexo B)

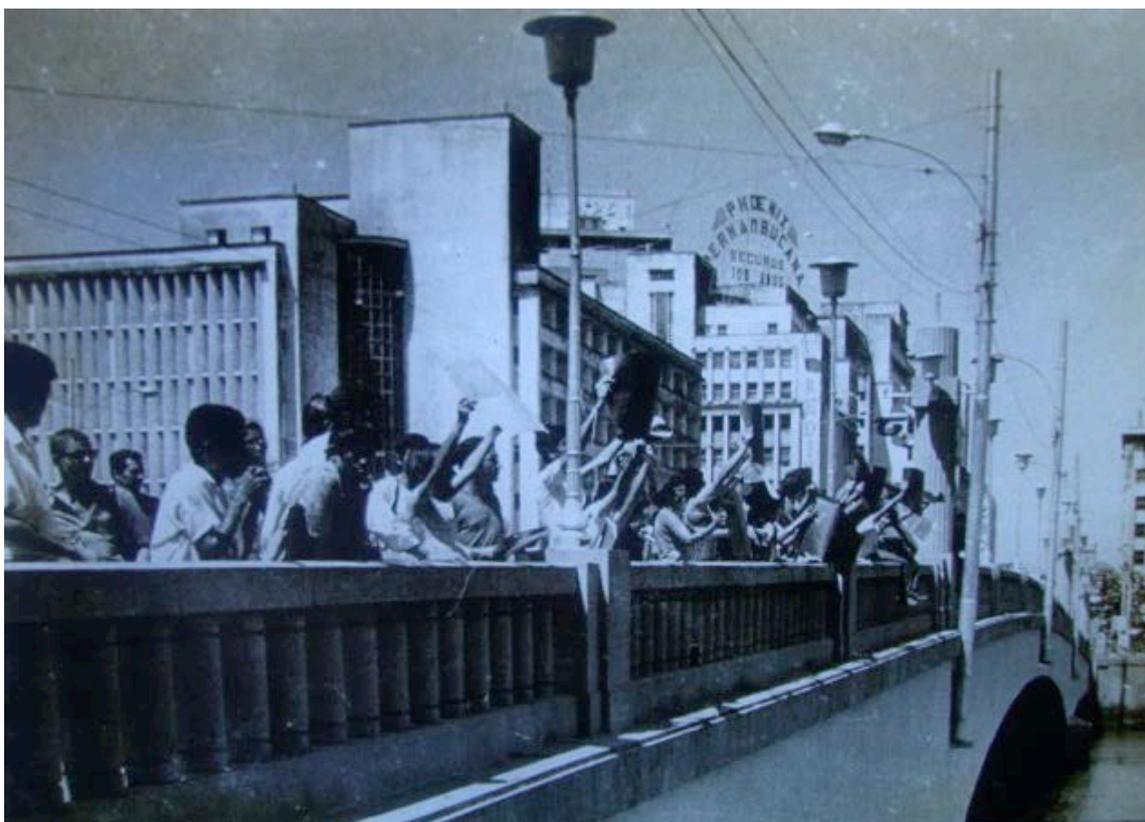


Imagem 6: Paulo Bruscky, Artexpocorponte, 1972.

Nos anos 70, muitas são as intervenções que Bruscky organiza na cidade, tendo como foco a morte. Em “Arte Cemiterial”, de 1971 (Imagens 7 e 7.1) o artista organiza o seu enterro/enterro da exposição. O convite foi organizado a partir de um santinho de oração, onde “A família Bruscky convida para o enterro da

exposição de seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo Paulo Bruscky”. No ano seguinte, também nas pontes da cidade, Bruscky apresenta “Enterro Aquático I”. A multidão talvez não tenha visto ou entendido a palavra gravada na tampa do caixão: ARTE. Em 1973, Bruscky realiza o “Enterro Aquático II”, desta vez utilizando um caixão infantil, também em alusão à “morte da arte”.

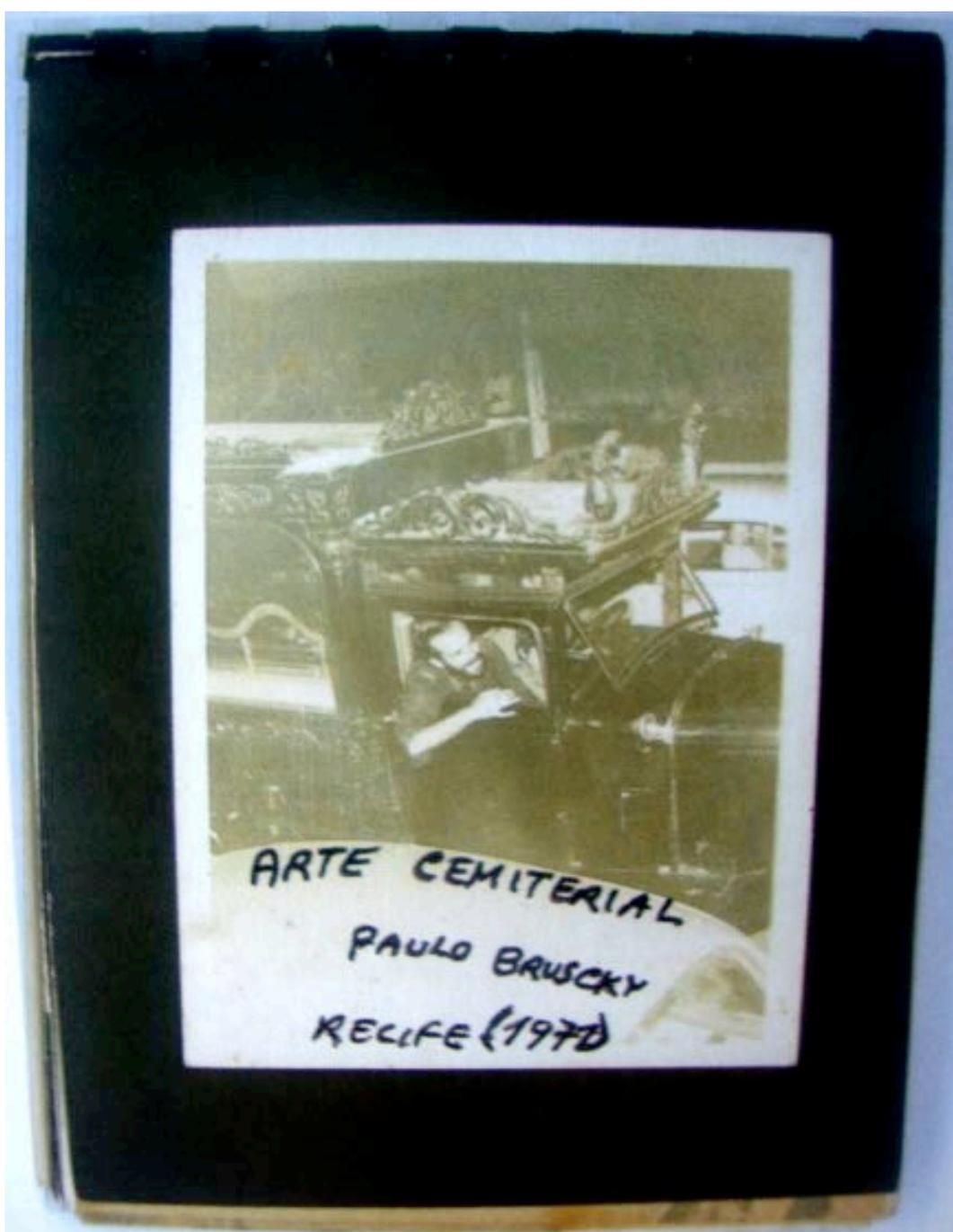


Imagem 7: Paulo Bruscky, Arte Cemiterial, 1970.



Imagem 7.1: Paulo Bruscky, Convite Arte Cemiterial, 1970.

Bruscky vale-se da ambivalência, pois ainda que enfatize tratar-se da morte da exposição e da arte, em um contexto impregnado pelas mortes silenciosas e veladas, expor caixões circulando pelas ruas ou fluindo no rio da cidade eram gestos de ousadia e de denúncia social. A arte de outrora, destinada a contemplação, “enclausurada” em si mesma, precisava morrer, cabia a arte de agora uma outra função social. A morte, representada na ficção apresentada pelo artista, possibilita a idealização de outras vidas.

COTIDIARTE é um carimbo, uma expressão, ou melhor, um neologismo criado e muito utilizado por Paulo Bruscky nos anos 70. Ele expressa com precisão um dos ideais da sua arte: essa íntima relação com o cotidiano, com a vida comum, uma arte de todo o dia. A intervenção urbana: “Arte/Pare” (Imagens 8 a 8.2), de 1973, registrada em vídeo, propõe a reinauguração da Ponte da Boa Vista, 340 anos após a inauguração, que datava de 1633. Bruscky coloca uma fita na ponte tanto no caminho dos carros quanto no passeio de pedestres. Interessante observar que, na trajetória dos pedestres, muitas pessoas não pararam. Parecem

não se dar conta, não se questionam sobre aquela estranha faixa vermelha esticada. Passavam por baixo, por cima, mas, por um bom tempo, não interferem no obstáculo no meio do caminho. Os carros param por algum tempo, causando certo congestionamento, até que alguém desata a fita e voltam a passar.

Esta intervenção condensa várias questões interessantes. Faz pensar no automatismo e comodismo humano, se é possível contornar o obstáculo, segue-se o caminho, não há porquê enfrentá-lo. O gesto do artista, desta forma, chama o público para a dimensão política da vida: O que se faz frente aos obstáculos encontrados? Ainda é possível estranhar e fascinar-se por pequenos gestos? Além disso, uma sutil e engraçada intervenção, ao interromper a função da ponte, ao reinaugurá-la tantos anos depois, ao buscar que as pessoas parem para ver a arte, que, mesmo nestes tristes tempos, faz parte da vida.



Imagem 8: Paulo Bruscky, Arte/Pare, 1973.



Imagem 8.1: Paulo Bruscky, Arte/Pare, 1973.



Imagem 8.2: Paulo Bruscky, Arte/Pare, 1973.

Em 1972, Bruscky e Santiago propõem a exposição/concurso: “ARTEMCÁGADO” (Imagens 9 e 9.1). No convite, dirigem-se àqueles que têm cágado ou aos que gostariam de botar um cágado em exposição. Aquele que ornamentar seu cágado de forma mais interessante, após a avaliação do júri, será contemplado por uma coleção de Dicionários de Belas Artes! Operar com humor e ironia são características de Bruscky. Botar um “cágado” em exposição, inevitavelmente, remete a palavra cagado, derivada do verbo cagar, que na língua portuguesa significa defecar, fazer uma burrada.

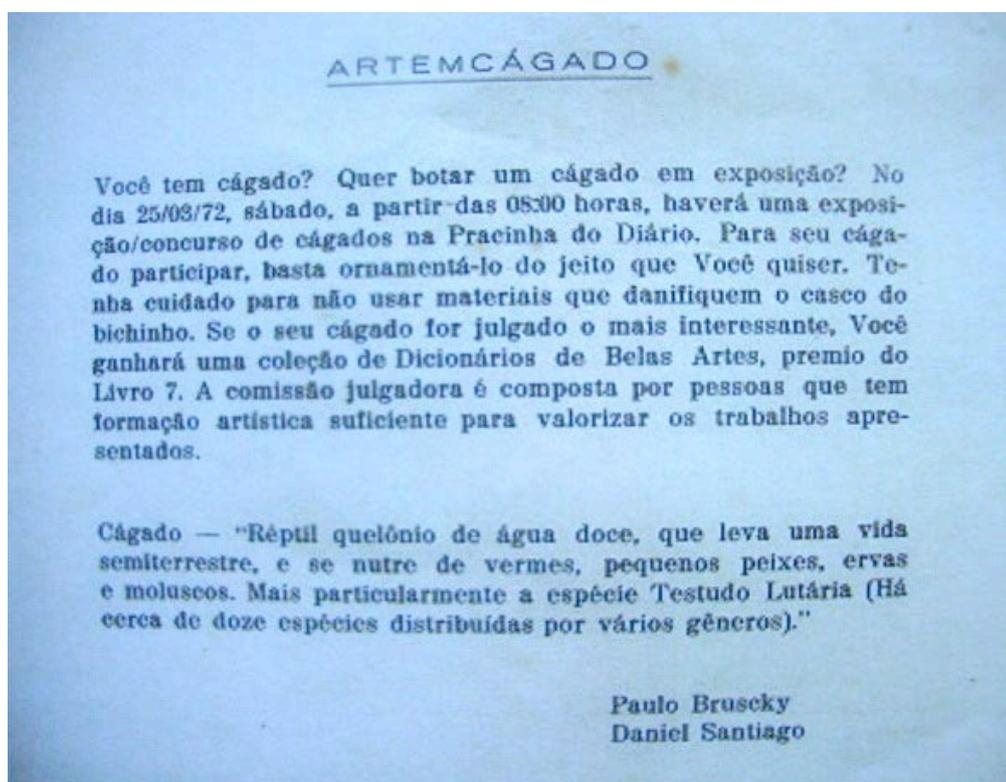


Imagem 9: Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Artemcágado, 1972.

Se o italiano Piero Manzoni, em 1961 (Imagem 10), expôs em pequenas latas seu trabalho: “Merda de Artista”, Bruscky e Santiago, de modo mais sutil e irônico, propõem que se exponha o cágado de cada um, de qualquer um, que se torna assim, obra de arte: inversão de valores, ampliação do campo. A arte idealizada por Bruscky acontecia em todos os sentidos. Mas, cabe sublinhar, que não se tratava de denominar qualquer cágado como arte, mas, arte “suportada” pelo cágado (dejeto, falha ou animal de estimação?), referida a um espaço expositivo e competitivo, avaliada por uma comissão julgadora competente para tanto. Uma arte marginal ao sistema, ainda que referida a ele.

O meio artístico de Pernambuco hostilizava muitas propostas de Paulo Bruscky por sua falta de devoção à tela e aos pincéis. Não se compreendia que, nas mãos de Bruscky, mensagens e suportes curvavam-se ao seu propósito e estavam impregnados de verve confrontativa. Não se tratava simplesmente de um alienado que macaqueava as modas estrangeiras, mas de uma forma de subversão, de afronta (TEJO, 2009, p. 9).

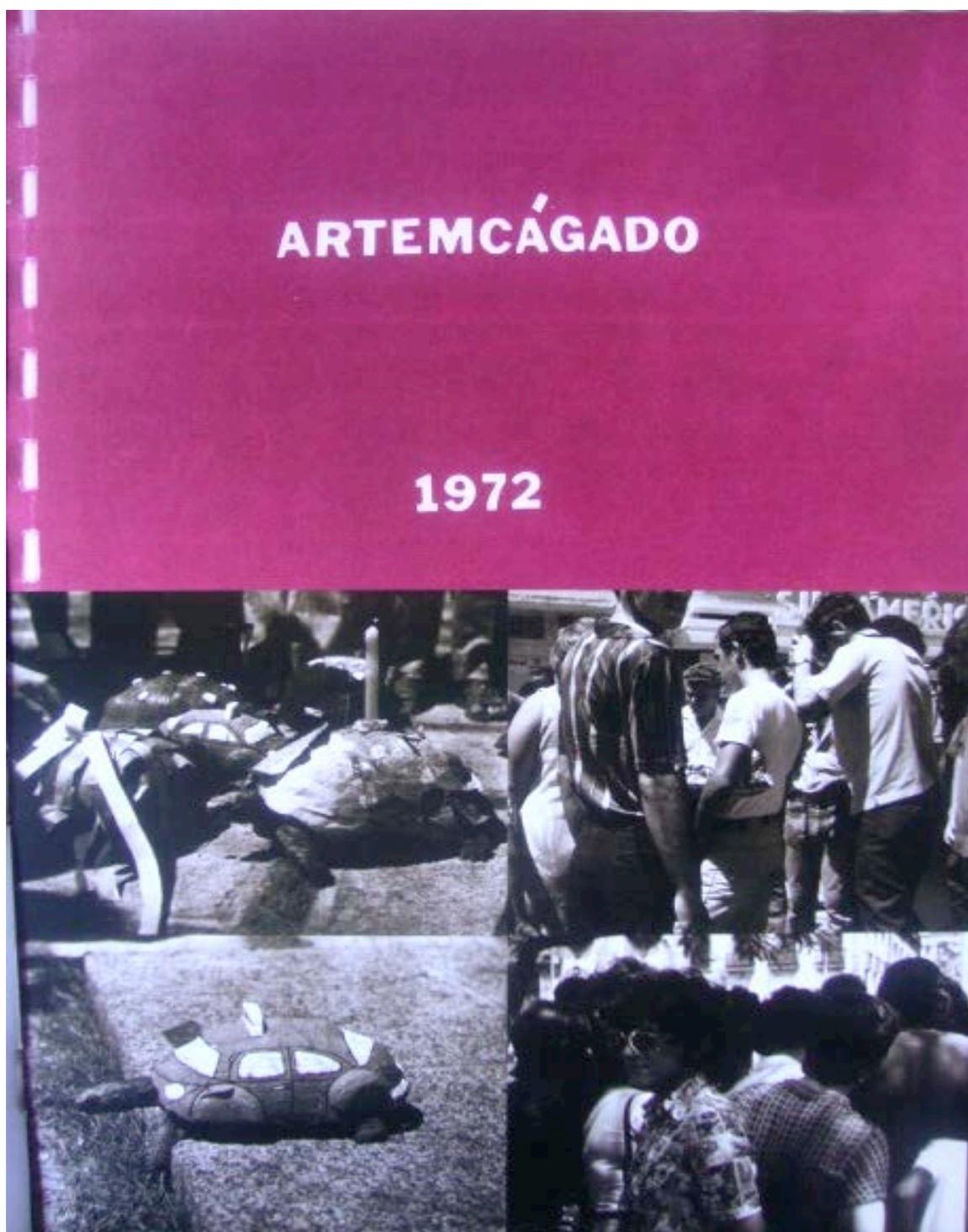


Imagem 9.1: Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Artemcágado, 1972.



Imagem 10: Piero manzoni, Merde d'Artiste, 1961.

As intervenções urbanas de Bruscky, em geral, são efêmeras, imateriais e maravilhosamente simples. O que resta é um registro da obra, o que importa para ele é produzir e não sua imediata exposição. A obra é o processo. No 1º Salão de Arte de Pernambuco, em 1974⁷⁰, a equipe Bruscky & Santiago realizam a escultura: “Fogueira” (Imagens 11 e 11.1). Ao contrário do que uma rápida associação ao nome poderia nos sugerir, trata-se de uma escultura com blocos de gelo. Escultura fugaz que remete a montagem de uma fogueira e se consome como tal. Uma obra, que se permite a contemplação, é a do valor do transitório, da beleza do processo. Nela, cada bloco auxilia na sustentação do todo e vão se transformando conjuntamente, mas, ao final do processo, quando o primeiro se rompe ou derrete por completo, os outros se implodem com ele. Possivelmente, uma metáfora de coletividade. Os artistas unem a beleza do gelo, da luz e do

⁷⁰ Esta escultura já foi realizada outras vezes em anos posteriores por Bruscky. Em 1985, 2001 e recentemente, em 2010, na abertura da 29ª Bienal de São Paulo, que tinha como temática: Arte e Política. As imagens são desse momento.

efêmero, criam uma imagem-metáfora sobre a fragilidade das relações em uma obra-performance.



Imagem 11: Paulo Bruscky, Fogueira, 1974 (Bienal SP, 2010).



Imagem 11.1: Paulo Bruscky, Fogueira, 1974 (Bienal SP, 2010).

“Desvirtuando as coisas do seu sentido/percurso, entrelaçando diversas áreas, foi que o artista plástico criou o livro de artista, [...] a audioarte [...] a performance” (BRUSCKY, 1996, p. 7). As performances ganharam força a partir do final dos anos 60, no Brasil. Cabe destacar, os artistas: Artur Barrio, Hélio Oiticica, Ligia Clark, Ligia Pape e, claro, Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Entretanto, já em 1931, Flávio de Carvalho, pioneiro desta arte no Brasil, realizou sua experiência n. 2, marchando no sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi. Nelas, o corpo do artista plástico é o motor da obra, enfatizando o processo de trabalho, unindo produção e produto. O psicanalista, Edson Sousa reflete sobre a densidade da experiência de Flávio de Carvalho, revelando que aquilo que pode parecer um simples gesto, denota profundidade de análise sobre a vida e suas crenças.

Flávio de Carvalho (1899-1972), em 1931, resolveu fazer uma experiência que marcou época e que impressiona pela densidade formal e pelas conseqüências que dali podemos tirar. Resolveu caminhar no contra fluxo de uma procissão [...] Colocou um boné de veludo verde e foi provocando inúmeras reações dos fieis. Produziu dessa experiência um texto surpreendente em que descreve com detalhes o que foi acontecendo, as reações da multidão e depois fez uma densa análise desta experiência, aproximando-se em alguns momentos do ensaio de Freud “Psicologia das massas e análise do eu” (SOUSA, *apud* RIVERA, 2006, p. 56).

As performances coletivas são denominadas: *Happenings*. Certamente, algumas das intervenções urbanas de Bruscky, como “Poesia Viva” e “Artexpocorponte” podem ser consideradas como tais. Neles, até pela força do coletivo, o artista que propõe a ação não sabe como ela vai se desenvolver, tornando todos que participam em coautores da obra. Subversões da concepção de obra, já iniciadas em 1910, nas Seratas, organizadas pelos artistas vinculados ao Futurismo⁷¹. Tratavam-se de noites permeadas por recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança...

⁷¹ Tratou-se de um movimento artístico iniciado em Milão/Itália, que teve como principais participantes os artistas: Marinetti, Balla, Boccione, Carrá, Severini, Russolo.

4.4 GUERRILHA:



Imagem 12: Paulo Bruscky, O Guerrilheiro, 1969.

“É claro que você para deformar, você tem que saber formar.” (BRUSCKY, Anexo B)

Paulo Bruscky, principalmente nos anos 70, teve muitos de seus trabalhos recusados nas esferas oficiais do campo das artes, fato que não o envergonha, pelo contrário, afirma a força de sua arte crítica ao sistema. Ainda assim, Bruscky ganhou alguns prêmios, entre eles, em 1967, o 3º Prêmio do Salão do Museu do Estado de Pernambuco e, em 1969, o 1º Prêmio desse mesmo Salão, com a obra: “O Guerrilheiro” (Imagem 12), desenho criado por ele e censurado pelos militares. O museu, mesmo tendo dado o prêmio a Bruscky, solicita que se troque a obra. Recentemente, pediram a ele que fosse desfeita a troca da obra, o que foi recusado por Bruscky, por entender que não cabe a ele consertar a história. Seu guerrilheiro, premiado e substituído, carrega com ele a história da censura no Brasil.

Durante a ditadura, Bruscky foi preso por três vezes. Ele nunca submeteu seus trabalhos ao “Serviço de censura e diversões públicas” e, como já é possível analisar, sempre fez uma arte questionadora, irreverente. Em uma das vezes que estava detido “um agente federal lhe pergunta: “Se eu arranco um pedaço desse piso e o coloco em uma parede, isso é arte?” Bruscky responde: - Se você coloca, não. Se eu coloco é que é arte” (2010, p. 28). Situação que deixa clara a coerência de Bruscky com alguns dos princípios do campo. Bruscky enfatiza que é sua relação e referência ao campo das artes, ainda que de recusa a muitos de seus princípios, que confere aos seus atos a condição de arte. Duchamp, no início do século XX, já afirmava em seus atos, que não era o conteúdo de suas obras, que definiam sua condição de objeto de arte, mas todo um sistema que confere a pertença ou não ao campo.

Em outra ocasião, os agentes federais intimidam Bruscky ao colocarem oficiais, permanentemente, a vigiar seus passos. Após, aproximadamente, seis meses, “enclausurado em liberdade”, Bruscky, juntamente com Daniel Santiago, propõe a exposição/manifesto: “Nadaísta”, na qual organiza uma exposição/acontecimento, com a anuência de outros 50 artistas, na Galeria Nega Fulô, na cidade de Recife, com a galeria completamente vazia. À violência, Bruscky responde com um vazio, um manifesto ao nada.

Botei um banco, não tinha nada, vazio, subi no banco e fiz um discurso: “- Eles são adestrados para ver subversão em tudo e tem dois desses canalhas aqui dentro. Eu quero dizer a eles, que digam aos outros, que eu não tenho medo. Se eu for acidentado é um assassinato que o exército cometeu comigo. E, a partir de agora, posso dizer aos dois que estão aqui, que eu não sou dedo duro, nem para denunciar, mesmo sendo esses canalhas quem são. A partir de agora, eu vou voltar a fazer intervenção urbana e quero dizer que não tenho medo de morrer. A tendência de todo mundo é morrer (BRUSCKY, Anexo B)

A atitude do artista retrata a sua inconformidade e insubmissão às regras e mordanças impostas pelo regime ditatorial. Sua arte é uma brecha de liberdade, torna-se um meio de expressar sua inconformidade àquilo que busca silenciar, enquadrar, adestrar e, em muitos casos, chegava a matar e torturar os chamados rebeldes. Bruscky, tal como seu Guerrilheiro, é um híbrido, mistura de muitos elementos, tem tentáculos que querem fazer novos laços, formar redes, buscar contatos. Leva na mão uma chama, possivelmente, idealizando abrir os olhos, iluminar rotas de fuga no meio das trevas da ditadura.



Imagem 13: Paulo Bruscky, Atitude do Artista/Atitude do Museu, 1978.



Imagem 13.1: Paulo Bruscky, Atitude do Artista/Atitude do Museu, 1978.

Em 1978, na abertura do Salão de Arte de Pernambuco, Bruscky escreve no muro do Museu do Estado: “A arte não pode ser presa”. Os funcionários, na iminência da chegada do então Governador Marco Maciel, indicado pelos militares, resolvem apagar a incômoda frase, mas acabam escavando as palavras e

ressaltando-as ainda mais. Cicatrizes da repressão na porta do museu. Impossibilidade de submissão da arte, pela atitude do artista; cumplicidade, pela via institucional. Bruscky intitula seu trabalho: “Atitude do Artista/ Atitude do Museu” (Imagens 13 e 13.1).

Dentro deste contexto político associado a um momento de transformações do campo das artes, Bruscky se vê impelido a criar novos espaços de intervenção e exposição de sua arte. A praia, as pontes, as ruas, vitrines, as praças, os jornais, o correio ... qualquer lugar era potencialmente um espaço de arte. As inserções em jornais são uma forma de se dirigir ao grande público, causar estranhamento naquilo que costumava estar impresso neste meio. Além disso, revelavam-se um modo de burlar a censura, dar a ver que ainda existiam espaços possíveis, livres.

Várias foram realizadas nessa década em parceria com Daniel Santiago: “ARTEAERONIMBO”, de 1974 (Imagem 14), buscava algum profissional capaz de colorir uma nuvem! Em 1976, “COMPOSIÇÃO AURORIAL”, na qual buscavam patrocínio para um projeto de arte espacial, produzindo uma aurora tropical artificial colorida, enquanto um acontecimento de arte contemporânea! Em 1977, “POEMA DE REPETICÃO” (Imagem 15); “Arte Classificada”; “POESIA PAGA”.

Essa subversão dos meios de comunicação de massas tem relação com a prática de desvio (détournement) situacionista. [...] Como artistas e poetas, sempre defenderam a ligação absoluta entre arte e política, sendo a “imaginação no poder” o seu lema. Acreditavam que as transformações deveriam tomar lugar no cotidiano, no uso que se faz da cidade pela apropriação subversiva das representações coletivas. A intervenção nos meios de comunicação de massas, como os classificados dos jornais, alinha-se a esse programa artístico/revolucionário. No caso da *arte classificada*, este lapso entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios *non-sense*, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente (FREIRE, 2006, p. 46).



Imagem 14: Paulo Bruscky & Daniel Santiago, Inserção em Jornal: ARTEAERONIMBO, 1974.

Imagem 15: Paulo Bruscky, Inserção em Jornal: Poema de Repetição, 1977.

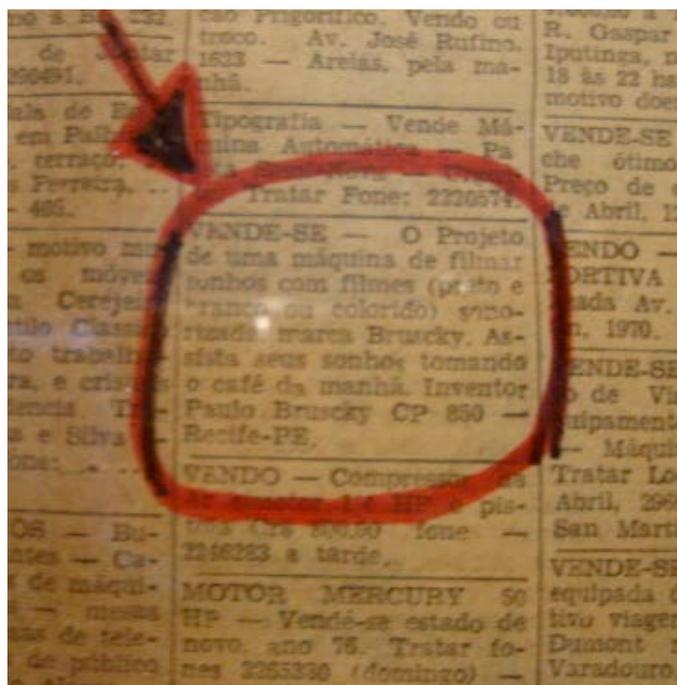


Imagem 16: Paulo Bruscky, Inserção em Jornal: Máquina de Filmar Sonhos, 1977.

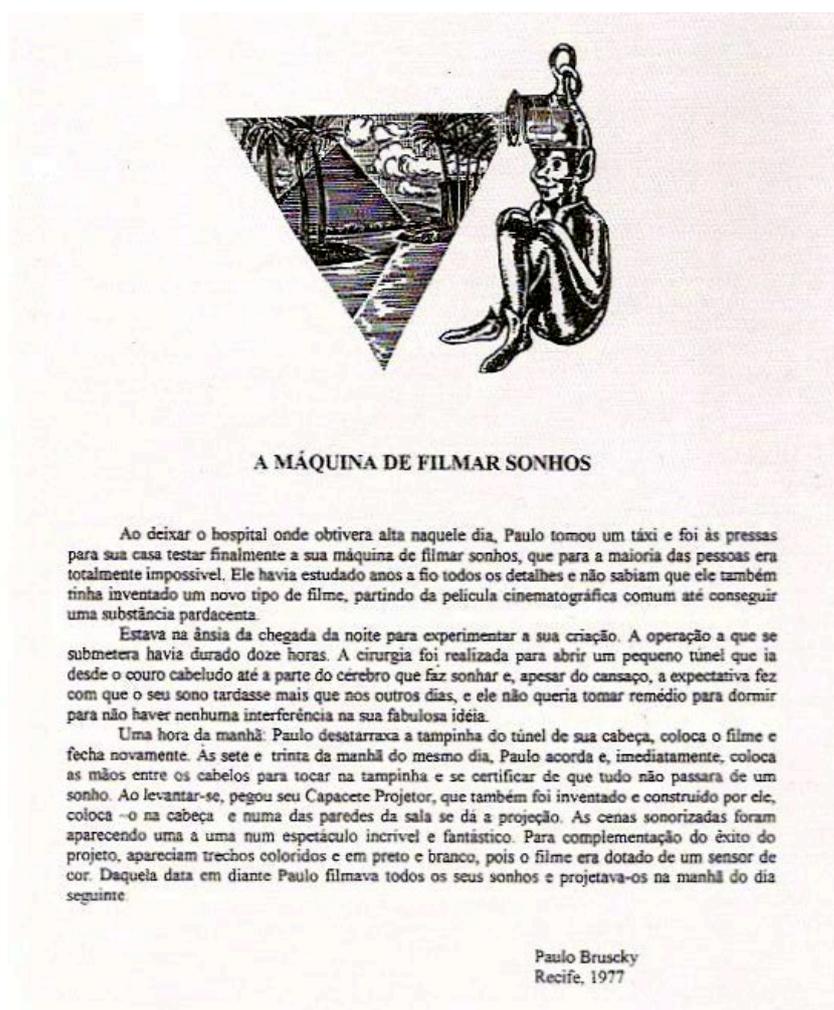


Imagem 16.1: Paulo Bruscky, A Máquina de Filmar Sonhos, 1977.

Entendo que o anúncio mais emblemático trata-se de “Máquina de Filmar Sonhos”, de 1977, (Imagens 16 e 16.1). Nele, Paulo Bruscky vende o projeto de uma máquina de filmar sonhos, com filme, sonorizada, marca Bruscky, além disso, prometia ao comprador a oportunidade de ver seus sonhos no café da manhã! Atrelado ao anúncio, um conto sobre a surpreendente máquina, que, se para muitos era totalmente inviável, para Paulo, munido de seu capacete projetor, tornou-se possível! A arte de Bruscky é a materialização de seus sonhos, a arte de Bruscky deseja semear o sonho como forma de despertar.

Sempre buscando criar novos espaços para arte, acontece sua vinculação ao movimento de arte postal que Bruscky, precisamente, prefere denominar arte correio, já que é uma arte que se vale deste meio e não apenas do formato de postais (Imagens 17 e 18). Entra no circuito no início dos anos 70, após ter recebido um correio de Robert Rehfeldt, artista vinculado ao Fluxus, na Alemanha Oriental. Desde 1960, o grupo Fluxus já vinha propondo o intercâmbio de publicações, informações. “foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa” (BRUSCKY, 1981).

De certa forma sua relação com o Poema Processo já o direcionava às trocas entre artistas, mas este tinha um circuito mais restrito ao Brasil, Argentina e Uruguai. O correio, por ser um meio de comunicação não controlado e, na época, extremamente eficiente e rápido, permitia a troca com artistas do mundo inteiro. Claro que Bruscky, por receber muitas correspondências, era mais vigiado, tendo algumas delas violadas. Se há muitos anos já era freqüente a correspondência entre artistas, com a arte correio adquire novos contornos. Trocam cartas, *faxes*, postais, telegramas, aerogramas, envelopes, selos... os quais são produzidos “com colagens, desenhos, idéias, textos, *xerox*, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora etc” (BRUSCKY, 1981). Também trocavam poesia sonora, através de fitas cassetes, discos, objetos... Conferem a esta troca, o estatuto de obra de arte, criam uma rede, valem-se dela para fazer crítica aos regimes políticos de seus países e até mesmo para salvar vidas, inaugurando-se novas estratégias criativas e políticas no campo das artes.

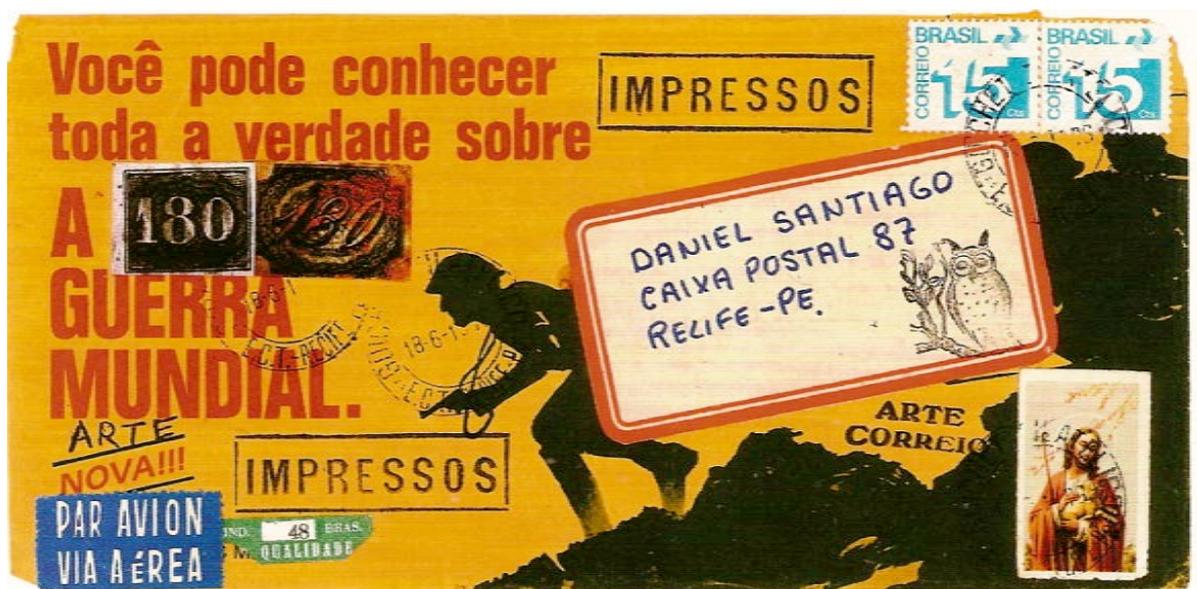


Imagem 17: Paulo Bruscky, Da série Envelopes, 1976.

Uma subversão do meio. Exatamente. Eu acho que o artista tem que refletir muito sobre isso. E não usar só como meio. Como a arte correio é uma coisa em aberto, abriu uma participação muito grande, mas nem todo mundo tinha essa consciência de rede” (BRUSCKY, Anexo B)

Dar visibilidade aos mecanismos que animam a sociedade, aos jogos de poder que suportam atos e discursos é marca de um novo tempo. As redes da arte correio tiveram grande força nos anos 60/70 e ainda vigoram no campo das artes. Elas são um belo exemplo destes movimentos de crítica e ampliação do campo, que passam a configurar a arte contemporânea. Bruscky foi um pioneiro da arte correio no Brasil. Isto revela que, em sua poética, há o primado da circulação sobre a forma, da rede sobre o artista isolado, do alternativo sobre o instituído, da margem sobre o centro. A arte correio afirma que, quanto maior o fechamento político e ideológico, em seus países de origem, maior é seu potencial de furar bloqueios. Muitos artistas, sequer conheceram-se pessoalmente.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na arte correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia (BRUSCKY, 2006, p. 163).



Imagem 18: Paulo Bruscky, Arte Postal, 1977.

Trocas postais entre os artistas ocorrem há muito tempo, mas na arte correio é o próprio meio, o correio, que se torna ponto de apoio dessa prática artística (FREIRE, 2006, p. 147). Bruscky idealizava questionar a função da instituição correio ao usá-lo para trocar informações “subversivas” e pôr em questão sua burocracia e, além disso, vislumbrava expandir o campo da arte, a partir de uma obra em trânsito. “O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/ sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas” (BRUSCKY, 1981).

No nordeste do Brasil o movimento foi mais intenso, até pelo isolamento em relação ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Correspondiam-se entre si e também com artistas do exterior. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em Pernambuco; Unhandeijara, na Paraíba; J. Medeiros e Paulo Silva, em Natal; Almandrade e Leohard Frank Duch (alemão), em Salvador, Samaral, no Rio de Janeiro, o Instituto de Artes de Porto Alegre (Imagem 19), entre outros alimentaram a rede, organizaram eventos e exposições coletivas. Na América Latina, seus principais interlocutores eram o uruguaio Clemente Padín; os argentinos Jorge Caraballo,

Edgardo Vigo, Horácio Zabala, León Ferrari e o chileno Guillermo Deisler. Além de muitos artistas do exterior: Alemanha Oriental e Ocidental, África do Sul, França, Holanda, Polônia, Inglaterra, Estados Unidos, Venezuela, Iugoslávia...



Imagem 19: Paulo Bruscky, Arte Correio, 1979.

A maior parte dos *movimentos artísticos* (Pré-Rafaelitas, Impressionistas, Cubistas, etc.) parece ter um número de membros variando entre cinco e cinquenta; a Mail Art, em oposição, tem milhares de membros. Se pelo menos um movimento artístico formal e organizado tivesse centenas de membros já seria uma ameaça ao status da elite: os críticos de arte resistiriam em elevar tal *massa de indivíduos ao panteão de gênios*, simplesmente porque tal elevação colocaria em xeque a categoria de “gênio” em si (HOME, 1999, p. 116).

A arte correio forma um coletivo que se une em torno da troca de informações, em torno do experimentalismo, da criação de novas formas de arte, uma arte em trânsito. Suas posições políticas não estavam necessariamente no conteúdo dos trabalhos, mas nas estratégias e atos: nas formas de criação, distribuição e circulação da arte. “O número de artistas correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples” (BRUSCKY, 1981). A rede de arte correio era (e ainda é!) alternativa ao sistema convencional de galerias e museus, ela foi inspirada em grande parte no grupo Fluxus⁷², que mais do que um grupo, era um estado de espírito. Paulo Bruscky teve maior proximidade com o Fluxus na

⁷² Atualmente, Bruscky tem cerca de 600 obras em seu arquivo do grupo Fluxus.

época em que viveu em Nova York, nos anos '80, em razão de uma bolsa da Fundação Guggenheim⁷³.

**Fluxus deve se tornar um
estilo de vida e não uma
profissão.**

Imagem 20: Fluxus, De George Maciunas para Tomas Schmit, 1964.

Fluxus significava mudança, fluidez e atraia, além de artistas plásticos, músicos, cineastas... Artistas que realizavam trabalhos vinculados ou não a esse coletivo. Geralmente, aqueles que se denominavam Fluxus, tinham um caráter reproduzível, cotidiano, humorado e provocante (Imagens 20 e 21). Certamente, é possível ver todas estas características na arte de Paulo Bruscky.

⁷³ Em entrevista, Bruscky me conta que já realizou uma performance com Ken Friedman: “Eu fiz uma performance com Friedman, que só Regina viu de madrugada. Era deserto, agente estava passando, tinha um muro alto e um cachorro latindo, do outro lado tinha um poste. Pedimos para Regina atravessar e sentar na calçada, debaixo do poste. A gente combinou e cada um de nós ficou em uma ponta do muro e a gente veio dizendo coisas, o cachorro corria para lá e para cá e, quando a gente se encontrou, fez silêncio e atravessou sem fazer nenhum barulho e foi embora. Demos o título: “Uma performance para um cachorro”. Não tem nenhum registro, nada, só uma lembrança.” (BRUSCKY, Anexo B).



Imagem 21: George Maciunas, Fluxpost (Smiles), (detalhe), 1978.

[...] o lugar-comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística. Surgia a idéia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos e eventos mais comuns [...] A mais comum das caixas de madeira, um carretel de linha de varal, uma tela de arame, uma fila de tijolos, poderia ser uma escultura. Uma simples forma pintada de branco poderia ser uma pintura. As instituições do mundo da arte não estavam bem adequadas para este momento (DANTO, In: Catálogo Fluxus, 2002, p. 24).

A arte correio, inspirada naqueles ideais, tem uma concepção ativista de arte, comunicação marginal, primado do social sobre o estético, em que a autoria encontra-se em uma atitude política, um posicionamento do artista frente a realidade sócio-político-cultural. Arte antiburguesa, anticomercial e antisistema. “Eu jamais farei parte de partido político, grupo econômico ou facção religiosa, porque ser artista já é uma atitude política” (BRUSCKY, In: FREIRE, 2006, p. 140). A arte correio inaugura a concepção de rede, hoje em dia tão comum para nós através da Internet. Entretanto, nos anos 70, em meio a contextos ditatoriais, criar outros

canais de comunicação, colocar a arte em trânsito, desmaterializar a obra, subverter as tradicionais concepções de autoria e recepção, tornava-se um grito coletivo pela liberdade de expressão.

Edgardo Vigo, em 1976, escreve um artigo, no qual analisa as origens da arte correio. Atribui a Marcel Duchamp (já em 1916 e 1921) o despertar desta forma de arte, ainda que a concepção de rede venha a surgir anos mais tarde, a partir da década de '60, por iniciativa do artista Ray Johnson⁷⁴ em trocas postais com os principais membros do movimento Fluxus.

Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um primitivo da Arte Correio. São duas peças. A primeira se intitula CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916, Museu de Arte de Filadélfia (USA), e consiste em textos escritos à máquina, pegados borda com borda, e a segunda PODEBAL DUCHAMP, telegrama datado de Nova York a 1º de junho de 1921, e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: PEAU DE BALLE ET BALAI DE CRINI e é a resposta ao Salão Dada/Exposição Internacional que se celebrava em Paris, na Galeria Montaigne, organizado por Tristan Tzara, prévia negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de ARTETUDO faz-se presente nas comunicações marginais (VIGO, *apud* BRUSCKY, 1981).

Cabe destacar o projeto “Sem Destino”, de Paulo Bruscky, iniciado em 1975 e encerrado em 1983 (Imagens 22, 22.1 e 22.2). Nele, o artista vale-se da regra dos correios de que, ao não encontrarem o destinatário, devolvam a correspondência ao remetente. Bruscky começa então a jogar com isso. Envia envelopes, dentro de envelopes comuns a outros artistas, solicitando que postem os envelopes “sem destino”, já selados, em suas cidades de origem. Possivelmente, inspira-se no postal móvel e envelope de circulação, nos quais a arte correio, após passar por vários artistas, retorna ao transmissor de origem, em um efeito bumerangue. Bruscky inicia esse projeto no Brasil e depois o expande para o resto do mundo. Também em viagens que Bruscky realizava, postava estes envelopes. Alguns não retornaram, perderam-se ou foram censurados? Destinatário: “Sem Destino”, obra em circulação.

⁷⁴Ray Johnson, nascido em 1927, nunca se juntou ao Fluxus, embora seu trabalho é esteticamente próximo ao do grupo (HOME, 1999, p. 111).

“O fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação” (BRUSCKY, 1981). Tratava-se de uma nova linguagem artística que, mesmo inaugurada no início do século por Duchamp, como bem observa o artista Edgardo Vigo, toma força nos anos 60 e, a partir de então, cria uma rede.



Imagem 22: Paulo Bruscky, Sem Destino, 1975.

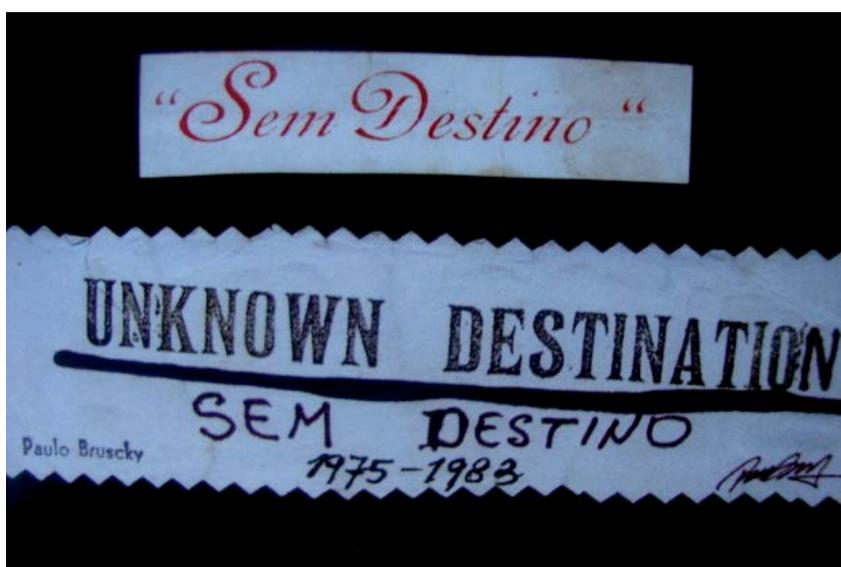


Imagem 22.1: Paulo Bruscky, Projeto Sem Destino, 1975 – 1983.

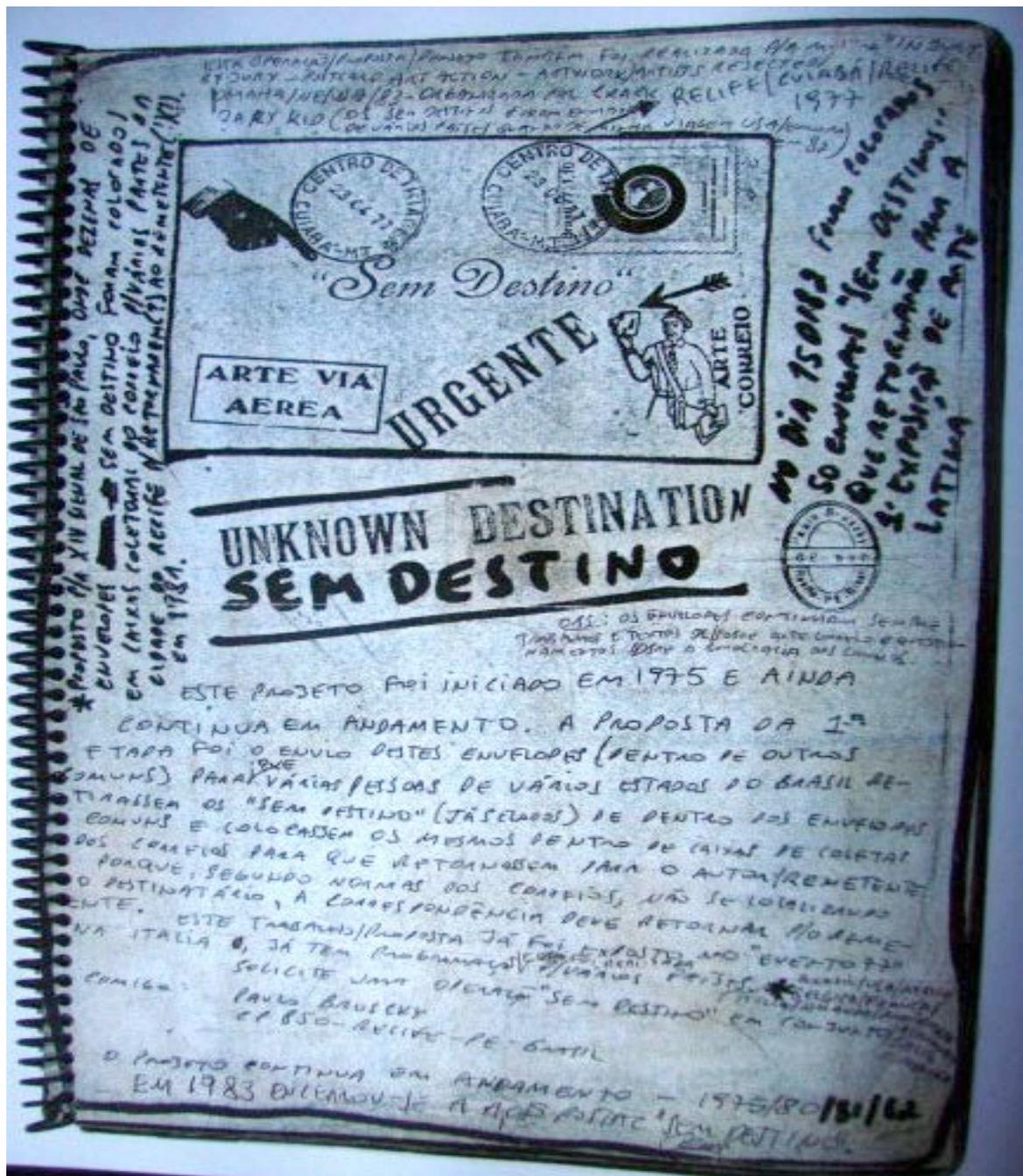


Imagem 22.2: Paulo Bruscky, Projeto Sem Destino, 1975 – 1983.



Imagem 23: Paulo Bruscky, PostAção, 1975.

Em “PostAÇÃO”, de 1975 (Imagem 23), Bruscky também interroga a burocracia da instituição. Até esta data, não havia limite de dimensões dos envelopes, de forma que o artista cria um de 180 x 090 centímetros, contendo uma carta de 5 metros. Um gigante envelope que foi levado por Bruscky e outras

peessoas, da livraria Livro 7 ao edifício central dos correios, na cidade de Recife, poucos minutos antes de encerrar o expediente, criando uma grande confusão. Bruscky registra toda a situação em *slides*, seguindo junto com o envelope para Buenos Aires, onde aconteceria, na galeria Arte Nuevo, uma exposição de arte correspondência, organizada por Horácio Zabala e Edgardo Vigo. O ato de Bruscky leva a arte correio às ruas da cidade, não se tratava de mais uma carta que seguia seu destino, silenciosamente, mas de uma arte correio/intervenção urbana que revelava ao grande público os caminhos que a arte vinha seguindo.

Quando cheguei ao correio, a policia foi chamada, e eu queria que me dissessem por que não podia enviar a carta. A lei do correio modificou por causa disso, porque não havia um limite de tamanho de envelope (BRUSCKY, 2009, p. 8).

Muitos são os envelopes, cartas, telegramas, postais... enviados por Paulo Bruscky nos anos 70 (Imagens 24 a 29). Neles, Bruscky expressava de forma crítica a situação política do Brasil, mas, principalmente, dava forma a sua arte. Valia-se de fragmentos do cotidiano e da sua experiência enquanto funcionário do Hospital Agamenon Magalhães/Recife. Lá Bruscky tinha acesso a aparelhos de radiografia e eletroencefalogramas que lhe despertavam os mais inusitados processos artísticos. Além disso, valia-se dos jargões deste campo da saúde que, como no campo da arte, delimitam o certo e o errado, o normal e o anormal. Metáforas que não passavam impunes ao olhar e à poética de Bruscky. Metáforas que também permitiam “brincar” com os mecanismos repressivos da ditadura. “Autum Radium Retrato”, “Diagnóstico: Arte”, “tratamento preventivo da arte”, “S.O.S”, “Luto”, “Quando as Arte(ria)s entopem”...

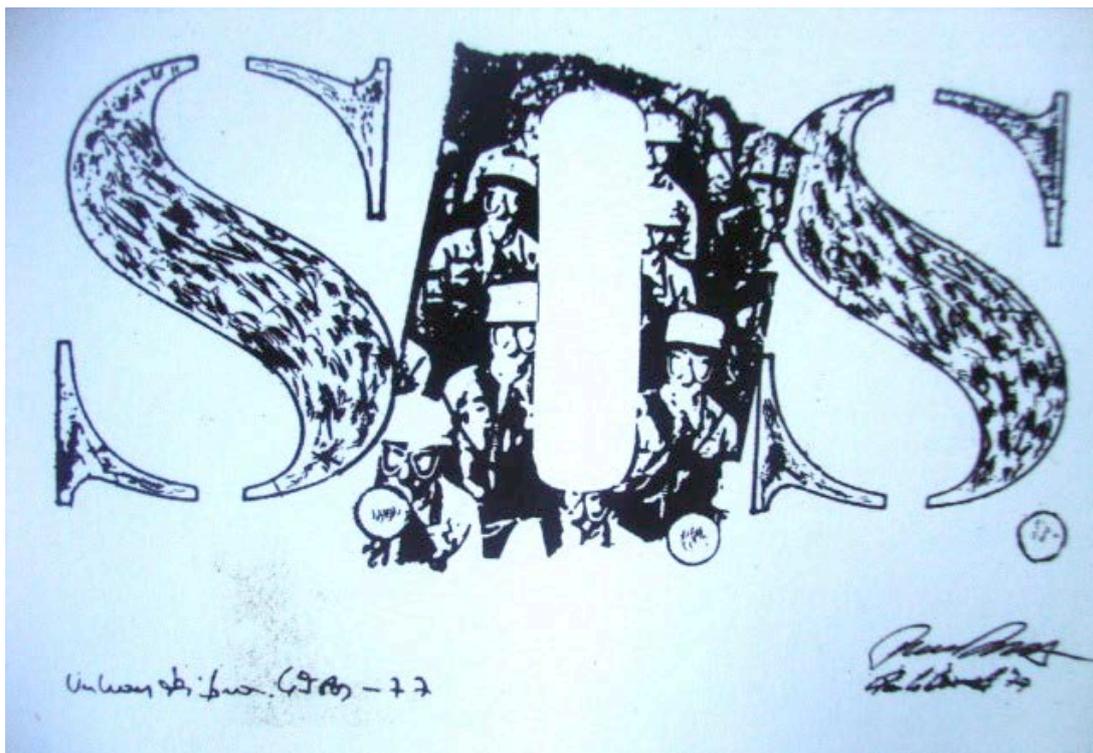


Imagem 24: Paulo Bruscky, S.O.S., 1977.

EMPRESA BRASILEIRA DE CORREIOS E TELÉGRAFOS	
RECIBO DO TELEGRAMA ABAIXO DISCRIMINADO	
DESTINO	Lugar reservado a autenticação mecânica
INTERNATIONAL BOOK Nº 2 1977	
Será preenchida pelo expedidor	
E C T	Espaço reservado a autenticação mecânica
22:30	
HORA DA TRANSMISSÃO	
PB	
INICIAS DO OPERADOR	
INDICAÇÕES DE SERVIÇOS TAXADOS	MAIL ART
DESTINATÁRIO: EDGARDO - ANTÔNIO VIGO	
CASILLA DE CORREO 264 - LA PLATA	
(Rua, Av., etc.)	(Bairro)
CIDADE: BUENOS AIRES ESTADO: PAIS/ARGENTINA	
(Em nome da estação móvel, no radiograma)	(Em nome da estação terrestre, no radiograma)
PAULO BRUSCKY	216322
NOME DO EXPEDIDOR	TELEFONO
CP 850 - RECIFE - PE - BRASIL	
Rua	Cidade

1977 007 - 0051 162 x 229 mm

Imagem 25: Paulo Bruscky, Telegramarte, 1977.



Imagem 26: Paulo Bruscky, Da Série: Autum Radium Retratum, 1976.



Imagem 27: Paulo Bruscky, Tratamento Fora de Domicílio, 1974.



Imagem 28: Paulo Bruscky, Diagnóstico: Arte, 1978.



Imagem 29: Paulo Bruscky, Quando as Artes "Entopem", 1977.



Imagem 30: Convite 1ª Exposição Internacional de Arte Postal, Recife/BR, 1975.

A 1ª Exposição Internacional de Arte Postal no Brasil foi organizada por ele e por Ypiranga Filho⁷⁵, em 1975 (Imagem 30). Tendo em vista a censura, foi realizada em um inusitado local: a capela do Hospital onde eles trabalhavam. Algo totalmente inusitado: conferir visibilidade e parada à arte em trânsito, por excelência subversiva num espaço impregnado pela dimensão da fé e da morte. Local, que como bem analisa Bruscky, tem frequência constante e, principalmente, onde o olho está vago.

A primeira exposição do Brasil foi feita na capela do hospital, porque os mortos eram velados lá, o pessoal não tinha nada para fazer em velório. Em velório você fica observando as pessoas não tem para onde olhar, é incrível, porque elas não ficam olhando para o morto. Procuram não olhar, então fica todo mundo com o olho vago em velório. E na capela era mais fácil, porque era uma forma da pessoa ficar olhando para alguma coisa. Tinham também as missas, então era um povo sempre freqüente. Era legal essa freqüência (BRUSCKY, Anexo B).

Em 1976, ocorreu a II Exposição Internacional de Arte Correio, no hall do edifício sede dos Correios do Recife (Brasil), que, inclusive, patrocinou a mostra. Exposição que apresentou cerca de 3.000 trabalhos, com a participação de vinte e um países. Entretanto a Polícia Federal fechou a mostra logo após sua abertura, levando os artistas organizadores do evento: Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Don Antônio para a prisão. Apreendeu-se também todos os trabalhos, alguns nunca mais foram devolvidos e outros foram anexados ao processo. Fato que torna as obras, provas do “delito”, cúmplices da “subversão”. Afora o absurdo das detenções e o inconveniente da retenção das obras, entendo que tal fato dá um brilhante desfecho ao episódio, na medida em que estas obras deixam marcas da arte de guerrilha: arte inusitada que irrompe no cotidiano e faz uma forte crítica ao contexto sócio-político-cultural. Conforme analisa Paulo Bruscky: “a arte correio é como história da história não escrita” (1981).

Bruscky faz uma arte despojada, a partir de materiais simples, situações e objetos do cotidiano, por outro lado, uma arte extremamente densa, pelas reflexões que carrega. A obras de Bruscky são posicionamentos políticos. Uma interessante intervenção do artista foi a arte correio com seu título de eleitor, estampando um

⁷⁵ Ypiranga Filho era operador de radiologia e parceiro de Bruscky nas experiências com esses equipamentos e tem importância na arte correio. Com a cumplicidade de alguns médicos, como Paulo Uchoa e Gilson Edmar transformavam os consultórios, em estúdios (BRUSCKY, Arte & Ensaios, 2009, p. 16).

grande carimbo ao centro: CANCELADO (Imagem 31). Destinado a Daniel Santiago, inevitavelmente, circula pela instituição correio, lembrando a todos que se deixam despertar por ela, que o poder ditatorial calava aos cidadãos, confiscava os direitos políticos. O ato de Bruscky revela que é preciso criar espaços onde se torne possível posicionar-se politicamente.



Imagem 31: Paulo Bruscky, Título de Eleitor Cancelado, 1976.

As estratégias abertas pelo advento da arte correio lançam Bruscky a inusitados processo de criação. Em 1973, a equipe Bruscky & Santiago enviam ao 30º Salão Paranaense um telex, contendo a proposta de trabalho dos artistas (Imagem 32). Ainda que o projeto tenha sido aceito, não foi realizado na época, apenas posteriormente, em 2005 no Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP. Propõem três obras com as devidas explicações, são elas: “Arte se embala como se quer”, em que propõem expor os invólucros das obras enviadas ao Salão. “Salão limpo é salão desenvolvido”, na qual sugerem a exposição dos instrumentos utilizados na limpeza do Salão e a terceira proposição “Não toque, isto está em exposição”, na qual propõem expor os materiais utilizados na montagem da exposição. Na inversão de olhar, idealizavam dar a ver os bastidores de uma

exposição, seu processo de montagem e os valores e posturas em jogo, dando o estatuto de arte àquilo que não era considerado arte.

Há um tom irônico em todas as proposições, um duplo sentido que se faz presente nas entrelinhas dos títulos: “Arte se embala como se quer”, se, por um lado remete ao empacotar e nela está implícita a materialidade da obra, uma das condicionantes do que era arte até então, também está indicando a multiplicidade de sentidos da palavra embalar⁷⁶. Arte é embalada como se quer, remete à liberdade de acalentá-la, de balançá-la para adormecer (do cuidado que se pode ter com ela); mas também, pode derivar à arte como arma de fogo, que se carrega com munição; bem como, à velocidade que se pode imprimir à arte. A segunda obra refere-se à limpeza e desenvolvimento do Salão, inevitável associação a uma cultura higienista tão própria da modernidade, que valora a organização e como consequência o desenvolvimento, na maioria das vezes às custas de um sofrimento psíquico latente; e ao milagre brasileiro desta época ditatorial, que dava a ver desenvolvimento, organização nas ruas, “limpeza” e “ordem”, mas às custas do galopante aumento da dívida externa, da repressão e desigualdade social. A arte nos salões, possivelmente, era pensada como metáfora disso, uma arte pura, já que em conformidade aos cânones do campo, em um ambiente sacralizado, negando a ebulição artística que se contrapunha ao suposto desenvolvimento da arte estilística e à imparcialidade do campo da arte frente a esta trágica realidade repressora. Já a terceira obra, adverte ao expectador que não a toque, a arte nos salões é para ser vista, não há a interação do público, a obra é imaculada. Mas quais são os conteúdos das obras propostas por Bruscky e Santiago? Materiais do cotidiano: embalagens, balde com água, vassoura, pano de chão, material de limpeza, pregos, martelo, grampeador e um rolo de fita adesiva.

⁷⁶ Embalar na língua portuguesa pode significar embalar a criança para adormecê-la; acalantar; carregar uma arma com bala; impulsionar; (figurativo) sair correndo velozmente; empacotar; enfardar.

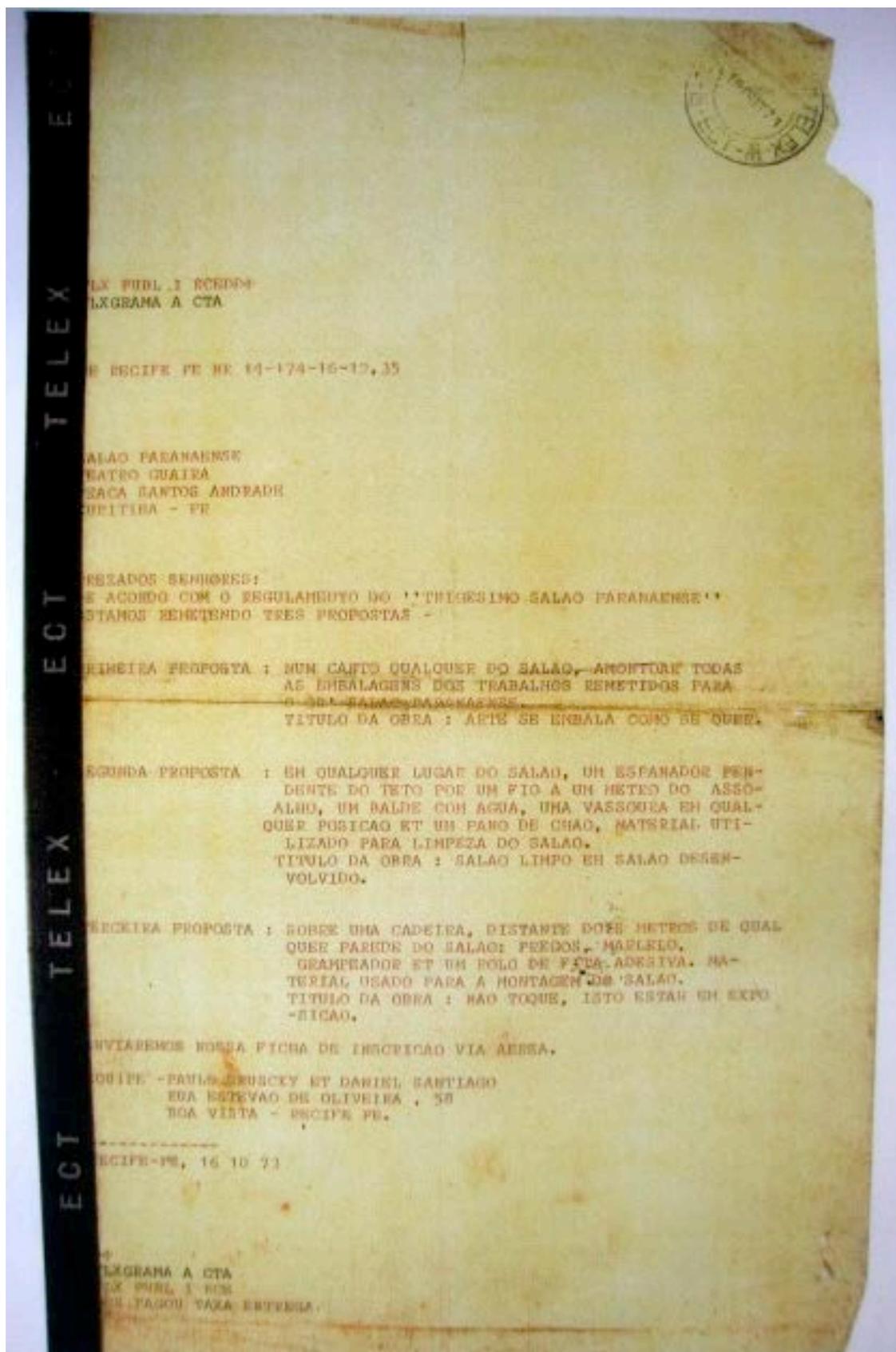


Imagem 32: Paulo Bruscky & Daniel Santiago, Telexarte, 1973.

4. 5 O HUMOR E A LIBERDADE DE OLHAR

O humor de Bruscky merece destaque. Ele parece conduzir seu processo criativo, estando presente já na sua forma de olhar o mundo, um modo lúdico de ver. Sua arte dá corpo a este estado de espírito. Suas obras, sejam elas intervenções urbanas, arte correio, *performances*, poesia visual, filmes, inserções em jornais, escultura no gelo, carimbos... parecem agrupar vários elementos do cotidiano, com uma aguçada crítica social, dando a ver um posicionamento político; na maioria das vezes, de forma irônica e engraçada. Um sem sentido que choca e que faz rir, justamente porque consegue a um só tempo dizer mais. Velocidade de associação através de elementos díspares, que interpelam aquele que vê e participa da obra.

“A liberdade produz chistes e os chistes produzem liberdade. Fazer chistes é simplesmente jogar com as idéias” (PAUL, *apud* FREUD (1905), 1996, p. 19).

Freud tem um interessante ensaio produzido em 1905, denominado: “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, no qual faz uma brilhante análise da importância do dizer gracioso, da piada na economia psíquica. Inicia seu texto constatando que estes, até então, não vêm recebendo a atenção que merecem. Freud, como de costume, faz primeiramente uma longa análise da literatura existente, destacando autores que já se debruçaram sobre a temática, para, em um segundo momento, expor suas contribuições. Refere que há vários elementos que marcam o chiste: Juízo lúdico, a conjugação de coisas dissimilares, as idéias contrastantes, o “sentido no *nonsense*”, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido e a peculiar brevidade. (FREUD, 1996, p. 22). Além disso, refere que os chistes encantam e fascinam de tal forma que soam quase como um acontecimento universal, vão passando de boca a boca.

Mas Freud vai além, argumenta que a estrutura dos chistes é como a dos sonhos, formações do inconsciente que se organizam pelos mecanismos de condensação e deslocamento. Isso implica que as tiradas espirituosas agrupam um conjunto de sentidos, muitos deles não manifestos na vida cotidiana, conteúdos latentes, ao mesmo tempo que abrem a muitos outros, como em uma rede. Mas a grande diferença entre os sonhos e os chistes é que os sonhos comunicam,

prioritariamente, àquele que sonha e na maioria das vezes, são desinteressantes aos demais. Já os chistes tem um conteúdo eminentemente social, um chiste costuma a se dar a três, aquele que emite, o que escuta/recebe e aquele ou aquilo do que se fala. Freud nos orienta a pensar o chiste como um jogo. Quando rimos ou quando jogamos, liberamos imagens.

Paulo Bruscky, como é possível analisar, joga com os sentidos, com as palavras, com as imagens em seu processo de criação. Convida o outro a experimentar sua arte pelo viés do cômico, do inusitado. Bruscky incita aquele que vê, a se afetar com suas proposições, a criar novas imagens. Seus atos de criação dão a ver conteúdos que ainda nessa época não eram expressamente ditos, que buscavam ser postos em segundo plano, tais como a desmaterialização da obra, a precariedade dos meios, a queda da figura do artista como gênio, a inclusão do espectador que se torna muitas vezes coautor. A arte de Bruscky se transmite e adquire reconhecimento nas ruas, pelo boca a boca, através de um “subterrâneo” questionador existente nessa época. Bruscky com seu humor e ironia, “colocava o dedo na ferida” e, nesse sentido, eram poucos os espaços institucionais que acolhiam suas propostas⁷⁷. Confronta o sistema das artes bem como o ditatorial e suas inúmeras regras, revelando que a arte poderia dizer mais. Sua arte tinha o poder de se infiltrar nos jornais, nas ruas, nas vitrines e questionar aquilo que era velado, chegando a arriscar a vida por esta causa.

Aprendi muito cedo a desvincular a utilidade, das minhas idéias. Um exercício muito grande que sempre fiz: faço o que me interessa, se serve ou não é outra coisa. É claro, é uma utopia, mas arte existe em todo canto, na maneira de ver e não de fazer. Eu sei que é uma utopia, mas o artista é muito necessário, infelizmente ele tem que agir, porque as pessoas em grande parte não sabem ver. Então, o artista tem obrigação de mostrar. A arte existe independente do artista (BRUSCKY, Anexo B).

Bruscky mostra a arte da vida de forma leve, dessacraliza a arte, sublinha que ela se encontra na forma de ver a vida. Discordo dele, entretanto, pois não creio que a arte exista independente do artista. Ainda que se tenha perdido este caráter de genialidade, de extraordinário da criação artística, do fazer; a figura do artista é fundamental. Ele está à frente de seu tempo e nos faz olhar aquilo que

⁷⁷ Walter Zanini é uma figura importante por ter aberto às portas do MAC-USP, nessa época, à arte contemporânea que vinha sendo produzida. Bruscky relata em entrevista que ele e sua geração devem muito a Zanini.

ainda não é visto, nos faz olhar para a profundidade das imagens da vida. Talvez a utopia de Bruscky é a chegada de um tempo, em que todos tenham essa capacidade de olhar a arte em todo o canto da vida, tenham uma aguçada consciência crítica. Seria uma liberdade de olhar? Possivelmente. “Osvaldo de Andrade dizia: “vê com o olho livre”. Essa é uma frase genial.” (BRUSCKY, Anexo B).

A liberdade do fazer já não era mais uma utopia para Bruscky, ele efetivamente já havia alcançado este ideal. O acaso, condição irreduzível da vida, permeia suas operações artísticas. Ele joga constantemente com ele: com o efêmero, o precário, o inusitado, com a pluralidade da língua, impedindo ao crítico colocar sua obra em uma gaveta conceitual. Bruscky dá a ver uma obra múltipla, híbrida ao cruzar elementos diversos, fugindo à ordem racional. Sua obra: “O Olhar dos Críticos de Arte”, de 1978 (Imagem 33), parece brincar com isso, mostrando que os críticos usam óculos que já estão destruídos, lentes que permitiam ver, mas que já não funcionam mais. Não haviam mais anteparos que pudessem defender o olhar. Era necessário, a partir de então, olhar com o olho livre.



Imagem 33: Paulo Bruscky, O Olhar dos Críticos de Arte, 1978.

Cabe sublinhar que há uma diferença entre olhar e ver na teoria psicanalítica. Enquanto o ver remete à dimensão da completude das imagens: um eu que crê ver, claramente, sua própria imagem e os objetos que o cercam; o olhar remete à condição de sermos vistos naquilo que olhamos: paradoxal relação entre sujeito e objeto. Só haveria suposição de uma visão clara, quando aquele que vê, não se sente questionado pela imagem que olha. Certamente, as obras de arte nunca se deixaram apreender totalmente por esse olhar dos críticos, elas sempre escapam, uma vez que “não há escolha entre o que vemos [...] e o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 77). Entretanto, havia uma suposição de que era possível, a partir de determinados critérios, ler uma obra, classificá-la e defini-la como tal. Fato, que a arte conceitual, que toma corpo neste período dos anos ‘60 e ‘70, vem questionar veementemente.

Por que produzir uma forma de arte visual baseada na destruição das duas principais características da arte tal como ela chegou até nós na cultura ocidental, ou seja, a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar contemplativo, propriamente dito (WOOD, 2002, p. 6)?

A pergunta fundamental do historiador da arte, Paul Wood, não encontra respostas à sua altura, mas me direciona a refletir o quanto essa nova arte centrou-se na crítica ao objeto de arte, enquanto fetiche. O fetiche esconde a falta, parece ser completo, porque tem o poder de encantar e capturar àquele que olha. Enquanto se contempla o objeto, se esquece da nossa incompletude. A materialidade do objeto fetiche tornava mais fácil a correspondência, ainda que alienada, entre saber, ver e avaliar. A desmaterialização da obra reforça a inconsistência do discurso crítico que supõe tudo ver. Radicaliza a concepção de que é possível olhar de modo parcial àquilo que nos toca, mas não tudo. A obra não se revela de forma imediata nem completa, trata-se de uma operação artística multiforme. Não há clareza no que vemos, pois somos, enquanto seres de linguagem, múltiplos e sempre parciais. Assim, o que se percebe é tão fragmentário, quanto o sujeito que vê.

Há um grande perigo em olhar com o olho livre, não é algo tão simples. “O olhar em psicanálise não é um olhar do sujeito e sim, um olhar que incide sobre o sujeito, é um olhar que o visa: olhar inapreensível, invisível, pulsional” (QUINET, 2002, p. 41). Como bem analisam o psicanalista Antônio Quinet e o filósofo Georges Didi-Huberman quando olhamos, inevitavelmente somos olhados pelo

objeto, o que é extremamente ameaçador na medida em que destrói a concepção do sujeito da certeza.

A utopia de Bruscky é eminentemente iconoclasta. O olho livre olha muita coisa e se questiona pelo que vê. Não há privilégios, não existem imagens ideais e completas. Para Bruscky qualquer coisa tem a potência de se transformar em arte, já que ela está na forma de ver, ou precisamente, de olhar. “O utopismo demanda coragem e audácia no sonho” (JACOBY, 2007, p. 216). O desejo de tudo compreender não é utópico. Os empobrecidos desejos materiais que se associam facilmente aos objetos fetiche tampouco são utópicos. O ideal de “tranqüilidade” da vida, intimamente relacionado a uma imparcialidade frente às questões coletivas, não é utopia. Os desejos utópicos se contrapõem a algo, questionam o aqui e agora. Olhar com o olho livre, em especial nos anos ‘70, soava como uma afronta ao regime ditatorial que sob um discurso de ordem e crescimento, “apagava” a tudo e a todos que o questionassem. Também uma afronta ao campo da arte, que definia até pouco tempo antes, como se deveria ver, ou melhor, o que mereceria ser visto. A produção de Bruscky enxovalha com todos esses valores, faz chiste com eles. Não se trata de um ver alienado, mas de um olhar crítico.

“Como aponta Jameson, a função da utopia está não em nos fazer imaginar um futuro melhor, mas na maneira pela qual ela demonstra nossa completa incapacidade de imaginar tal futuro” (SOUSA, 2007, p. 44).

Bruscky parece deixar claro que não há esse ponto ideal, onde o artista e os demais devam chegar. O trabalho é incessante, ele está sempre convocando a novas criações, experimentações, abertura de espaços de exposição, novos laços e, por isso, se torna múltiplo. Cabe lembrar que o pensamento freudiano nos indica uma negatividade essencial no plano da criação, na qual felicidade e plenitude estão fora.

Como um bom observador, Bruscky vai recolhendo coisas do cotidiano: objetos, imagens, pensamentos. Muitas vezes, não sabe onde vai chegar com

isso⁷⁸. Parece estar aberto ao inusitado, ele não o teme. Talvez, por essa razão, Bruscky diz que não se interessa em ser normal e que faz arte para não enlouquecer. “Eu acho que o artista anda em cima de um muro. Numa corda bamba. Uma corda mesmo. Se ele cai pra cá é loucura, se ele cair pra lá é sanidade. Eu penso muito sobre isso” (BRUSCKY, Anexo B)

Olhar com o olho livre pode ser enlouquecedor se não se fizer nada com isso. Bruscky cria, dá lugar à multiplicidade do mundo e devolve ao coletivo o seu posicionamento singular. Sutil posição, como andar em uma corda bamba, não é para qualquer um, é para quem suporta certo desprendimento, para quem ousa jogar com a liberdade.

A disposição de humor se assemelha à mistura de sons de uma orquestra que, antes do início de uma peça musical, toca algumas passagens de maneira interrompida e simultânea, não sendo tons naturais, mas tons que têm por trás de si um eu que executa e compõe música (BLOCH, 2005, p. 105).

Um eu que recria em uma aparente dissintonia e permite a recreação. Não se trata do eu da certeza que tende a dividir a realidade para compreendê-la melhor, mas de um sujeito que se deixa afetar pela multiplicidade fragmentária da vida, sem medo de se perder. Paulo Bruscky revela sua criatividade poética nas formas que encontra para responder à imensidão da vida, convidando àquele que olha/participa a refletir e, muitas vezes, a rir da nossa alienação. O artista não idealiza o fechamento das situações, por outro lado busca constituir uma resposta singular às suas inquietações, às inquietações de um povo, posicionando-se contra aquilo que tende a regular, normalizar e oprimir. “Eu ainda não me deixei levar pela cegueira” (Bruscky, Anexo B).

⁷⁸ Possivelmente, desta característica pessoal decorre a criação de seu arquivo. Iniciado no período dos anos 70, hoje, em dia, já é considerado um dos maiores arquivos de arte contemporânea no Brasil.

5. GRUP DE TREBALL PELA LIBERDADE DE EXPRESSÃO E ASSOCIAÇÃO

5.1 ARTE ENGAJADA: CONTRA TODOS OS SISTEMAS ESTABELECIDOS

Ante este hecho debemos felicitarnos por que se haya dado en momentos difíciles un nuevo paso en el camino de vincular pueblo y arte, a través de un sentimiento solidario colectivo ante los problemas de nuestra sociedad. (Carta de felicitação, enviada a um dos membros do GDT pelos resultados da M^oostra d'art realitat", 1974) (Anexo G)

Arte engajada é um termo complexo e sujeito a muitos mal entendidos: se por lado a arte, inevitavelmente, está comprometida com as questões históricas e, neste sentido, toda arte é engajada, por outro, poderia denotar um juízo de valor, dando a entender que algumas estratégias artísticas são mais comprometidas com as questões do seu tempo que outras ou, inversamente, que algumas estão mais subordinadas às questões políticas. Além disso, associar uma estratégia artística à chamada arte engajada pode parecer um equívoco de leitura crítica, reduzindo a operação artística, exclusivamente, ao seu cunho sócio-cultural, menosprezando as demais questões que compõem a obra. Entretanto, tratando-se do coletivo catalão Grup de Treball cabe sublinhar que o engajamento da arte na problemática social era um objetivo maior. Assim, entendo que se torna relevante balizar esta leitura por esse significante.

Grup de Treball, como o próprio nome indica, é um grupo de trabalho que idealizava construir estratégias coletivas de resistência e criação. Foi constituído por um grupo de pessoas, da Catalunha/Espanha⁷⁹, relacionadas com a atividade artística: artistas com produção plástica, críticos, professores, outros vinculados à literatura, com o cinema e com a música, que viam o grupo como uma brecha no sistema ditatorial opressor. Era um grupo não homogêneo e aberto a saídas e entradas de participantes. Tiveram um curto período de existência, de 1973 a 1975, momento final da ditadura franquista, de forte repressão social.

Primeiramente, cabe destacar o engajamento com o contexto ditatorial espanhol, o qual instiga e mantém a formação do Grup de Treball. Tal fato se reforça ao considerarmos que logo após a dissolução do regime, pela morte do General Franco, também se esgota o elo de ligação do coletivo.

⁷⁹ Em especial na cidade de Barcelona.

Nos queríamos inscritos en la oposición central al régimen dictatorial... en el camino para alcanzar —antes que nada— las libertades mínimas (expresión, asociación, etc.) (Mercader, Anexo F)

No conturbado contexto ditatorial, constitui-se o Grup de Treball, como uma estratégia de resistência à uniformidade que se impunha no plano político, mas também, de questionamento à função que a arte tinha naquele cenário. Se mundialmente se questionava o enclausuramento da arte às questões formais e estilísticas, em um contexto como aquele, o não posicionamento político do artista era considerado cumplicidade ao regime opressor.

Na extensa documentação do Grupo, armazenada no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA)⁸⁰, encontrei preciosidades sobre a trajetória do Grupo e seu contexto, entre elas o “Manifiesto de los pintores y artistas de Barcelona” (Anexo H). Ainda que não datado, certamente foi redigido após a morte do pintor espanhol Pablo Picasso, em 1973, declara a inconformidade de muitos artistas às restrições a uma arte livre. Denuncia as perseguições que sofrem aqueles que ousam questionar e critica “os dóceis” que são agraciados pelo regime. Mencionam a inconformidade de Picasso e sua recusa em pactuar com o sistema, exilando-se voluntariamente, demonstrando que o regime não havia comprado sua consciência. Afirmam que Picasso era um defensor de seu povo e de todos os povos que lutavam pela digna realização do homem.

Nosotros, pintores y demás artistas catalanes, identificados con la actitud de Picasso, conscientes de los problemas sociales y artísticos que afectan a la comunidad nacional, publicamos este manifiesto como demostración de nuestro compromiso con una lucha que no cesará hasta conseguir que sea el pueblo el determinante del destino de España – en beneficio de todos. Picasso ha muerto, el pueblo sigue (Manifiesto de los pintores y artistas de Barcelona).

O Grup de Treball constitui-se de forma espontânea, mas, certamente, influenciado por estes anseios de liberdade e transformação social, buscados através da arte. Desde 1971, iniciava-se na Catalunha através de alguns Festivais e Mostras de Arte, tais como a “Mostra d’Art Jove de Granollers” (1971 e 1972), a experiência “1219m3” de Vilanova de La Roca (Julho 1972) (Imagem 1) e

⁸⁰ O acervo do Grup de Treball conta com cerca de 40 caixas, organizadas em ordem cronológica, com inúmeros registros, documentos e recortes de jornais da época em cada uma delas.

“Informació d’Art Concepte”, Llotja del tint, em Banyoles (1973) uma tendência em defesa à efemeridade da obra, à participação do receptor, à desmistificação do fetichismo e do sistema ideológico que permeava o campo das artes e uma estratégia de recusa aos usos mercantilistas da obra de arte.

A Mostra “Informació d’Art Concepte” configura-se como a primeira experiência coletiva de arte conceitual na Espanha. Foi encomendada pela comissão de cultura da Llotja del tint⁸¹, em Banyoles, ocorreu em fevereiro e março de 1973, em comemoração ao mês da juventude e se buscou uma exposição do que vinha a ser a chamada Arte Conceito. Com Curadoria de Antoni Mercader⁸², buscavam novas formas e maneiras de expressão artística que haviam começado a surgir nos últimos anos, relacionadas com fotografias ou objetos que refletem sobre si mesmos. Idealizavam experimentar em diferentes atos os sentidos do tato, olfato e gosto, já que consideravam que a vista, até agora vinha tendo o papel principal. Entendiam que a obra tratava-se de uma fase de subsentido ou, de sentido não desenvolvido. Josep Ponsati (Imagem 2), Antoni Muntadas, Jordi Benito, Garcia Sevilla (Imagem 3), Alicia Fingerhut (Imagem 4) eram alguns dos artistas que expuseram suas obras. Na carta de apresentação das experiências de arte conceito, desenvolvidas no evento (Anexo I) analisam o que vem a ser a chamada arte conceitual, sua intenção crítica aos abusos da comercialização da arte e seu necessário posicionamento ante um contexto de luta política e repressão cultural. Suas experiências baseiam-se teoricamente em demonstrações pouco ou quase nada comerciais, objetos de duração efêmera (tal como os infláveis de Ponsati), esculturas sobre gelo, desenhos na areia, poesia visual.

En Banyoles se instaura una nueva forma de presentar el arte mediante la información y la comunicación. Además de las obras individuales de los artistas, se expone documentación y se presenta un stand con libros, revistas y dossiers sobre arte conceptual o lecturas afines, incluyendo una fotocopiadora como servicio al visitante. Ese stand será el modelo que seguirán las muestras Informació d’Art – ya firmadas por el Grup de Treball – que se inaugurarán a final del año en Tarragona y Terrasa [...]. Esa exposición (Banyoles) marca el inicio de la consideración del arte

⁸¹ A Llotja del Tint é um edifício Gótico, do século XV, destinado ao tingimento das roupas ou tecidos de lã, que se fabricavam em Banyoles. Em 1971, depois de muitos anos sem uso, foi recuperado e transformado em um espaço de arte contemporânea.

⁸² Antoni Mercader já havia sido membro dos coletivos “Presencia 63” e “Machines” e foi um componente muito atuante e presente em toda a trajetória do GDT.

como actitud y de la posición del arte conceptual vinculada al contexto, al "aquí y ahora" de la situación catalana (PARCERISAS, 1999, p.128).



Imagem 1: Registro da Experiência 1219m3, Vila Nova de La Roca, 1972

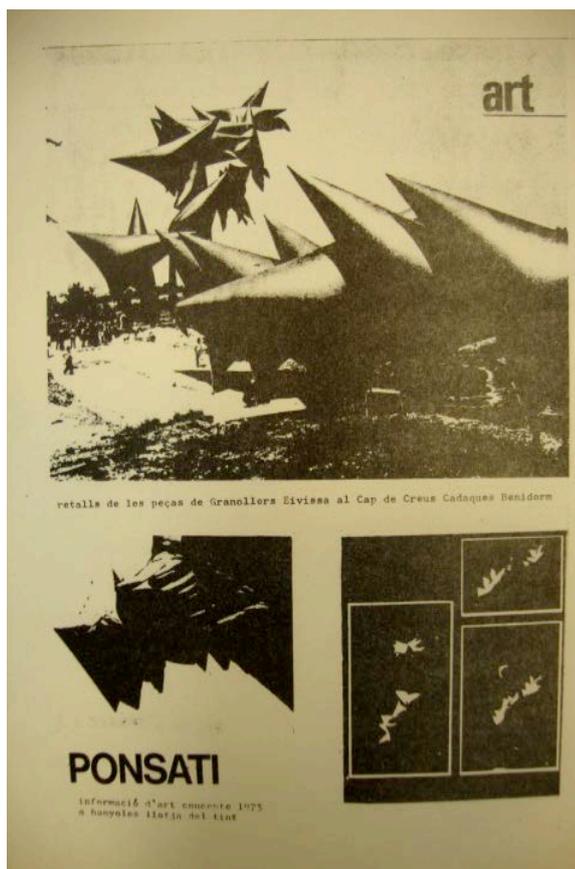


Imagem 2: Josep Ponsati, Inflables, Banyoles, 1973.

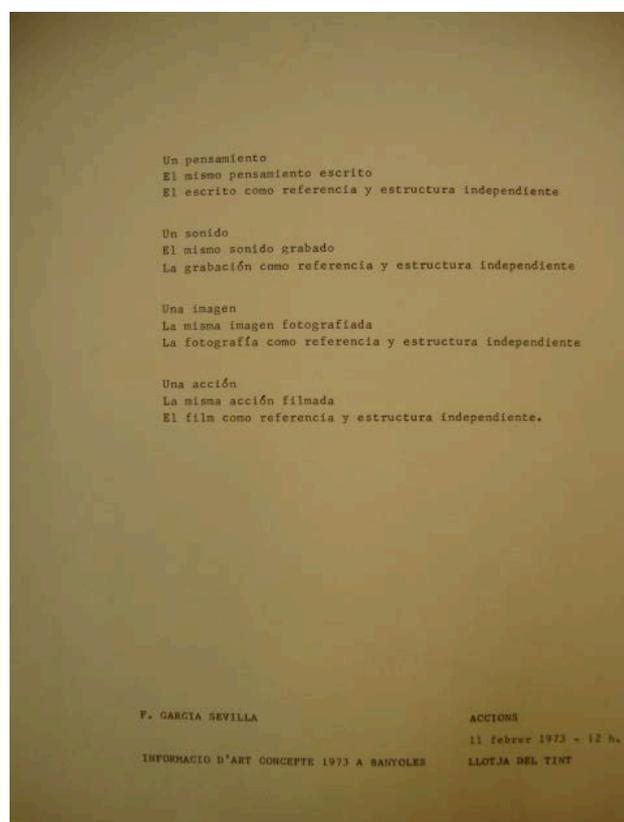


Imagem 3: Garcia Sevilla, Accions, Banyoles, 1973.

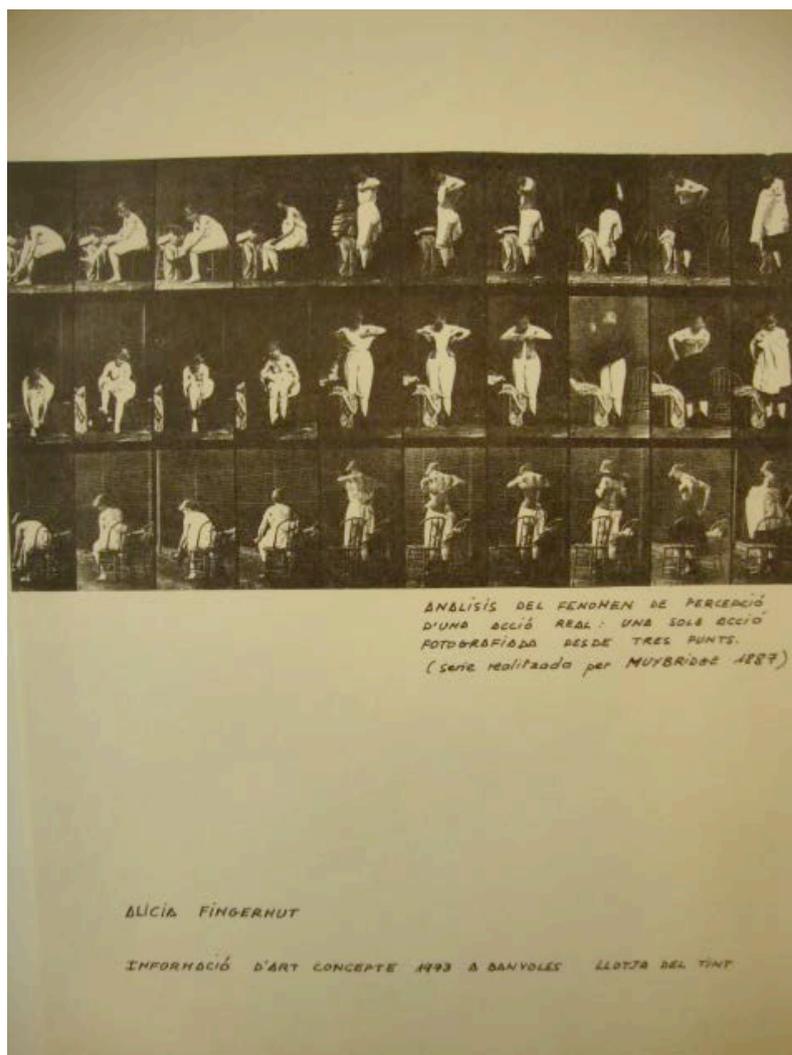


Imagem 4: Alicia Fingerhut, Análisis Del Fenomen de Percepció d'una Acció Real: Una Sola Acció Fotografiada desde tres punts, Banyoles, 1973.

Neste mesmo ano, com as bandeiras: “Arte a la calle”, “Arte para todos” organizava-se um coletivo que visava o enfrentamento a todos sistemas estabelecidos. Idealizavam uma arte como atitude, o rechaço da arte como estilo, introduzir dúvida e colocar em questão o fato artístico e a obra de arte⁸³. Tendo como foco a comunicação e a relação do artista com a sociedade, buscavam a implicação social da arte. Recusavam o sistema competitivo e o artista como produtor, vislumbravam o engajamento da arte com a luta de classes. Caberia ao artista questionar a obra de arte como produto histórico, submetido a ideologia dominante, desmantelando estas relações por intermédio de várias disciplinas para alcançar uma função crítica da linguagem, desde uma posição de classe, já que a

⁸³ Estes princípios vinham sendo retomados da antiarte histórica, tais como os desenvolvidos pelos dadaístas e por Marcel Duchamp.

arte oficial serve a classe dominante. Entendiam que havia uma grande diferença entre estilo e atitude: um novo estilo supõe uma nova linguagem e significados. A atitude é uma análise sobre a origem da linguagem no próprio artista, de maneira que ele mesmo se converte em material de sua própria experiência. Para esta análise é preciso recorrer a outras disciplinas.

Neste ponto, se torna interessante refletir sobre a importância da linguagem na construção de novos sentidos. A psicanálise centra sua *práxis* sobre a linguagem, solicitando ao analisando que discorra livremente sobre suas associações. O que se escuta são discursos múltiplos, equívocos, duplos sentidos, metáforas e metonímias, que revelam a polissemia universal. O ato analítico, das mais diversas formas, consiste em fazer emergir os significantes que movimentam o sujeito. Neste ato, revela-se a sobredeterminação subjetiva inconsciente à linguagem. Descompasso que desequilibra sentidos. Ato criativo que se aproxima do ato analítico em seu trabalho crítico sobre a linguagem⁸⁴ que pode desequilibrar a montagem ideológica e despertar uma nova atitude, como bem sublinha o Grup de Treball.

Ante ao ideal de uma arte como atitude, constitui-se um grupo heterogêneo e marcado por muitas entradas e saídas. No Anexo J, apresenta-se uma das nominatas do GDT), que não estava vinculada a uma geração específica de artistas, ainda que, de maioria jovem, convivia com atuações, implicações e participações diferenciadas. Posteriormente, em 1999, por ocasião da exposição “Grup de Treball”, no MACBA, Antoni Mercader elabora, a partir de um mínimo de aparições nos catálogos e programas, uma lista de componentes do Grup de Treball, são eles:

- ABAD, Francesc
- BENITO, Jordi
- CARBÓ, Jaume
- FINGERHUT, Alicia
- FRANQUESA, Xavier
- HAC MOR, Carles

⁸⁴ Tendência esta que marca a arte conceitual e o conceitualismo como um todo.

- JULIÁN, Imma
- MERCADER, ANTONI
- MUNNÉ, ANTONI
- MUNTADAS
- PARERA, Josep
- PAU, Santi
- PORTABELLA, Pere
- RIBÉ, Àngels
- ROVIRA, Manuel
- SALES, Enric
- SANTOS, Carles
- SELZ, Dorothée
- TORRES, Francesc

Entendiam o Grupo como um múltiplo de vocações, uma organização a um fim determinado, implicando uma renúncia aos aspectos individuais, não a sua perda! Um espaço de concessões para o programa comum, em que houvesse colaboração real entre todos uma vez que o Grupo tem um risco maior que o indivíduo isolado. Buscavam um compromisso ao contexto e uma tomada de posição frente aos acontecimentos, pois não era sua intenção provocar acontecimentos.

Tal afirmativa se justifica, tendo em vista a reação do Grupo ao primeiro artigo de Antoni Tapies⁸⁵ como colunista do jornal “La Vanguardia Española”, intitulado “Arte Conceptual Aquí”⁸⁶ (Anexo K), no qual Tapies faz duras críticas a arte conceitual (possivelmente como reação à Mostra de Banyoles) dizendo tratar-se de formas degradadas ou secularizadas que, freqüentemente, se pratica na arte de hoje. Lembra os precursores desta arte: Joan Brossa, em 1948, com sua arte conceitual, *avant la lettre*; Joan Miró, com sua tradição mágico-erótica.

⁸⁵ Naquela época, o artista Antoni Tapies era o representante máximo do abstracionismo e informalismo na Catalunha. Para os jovens artistas era sinônimo de vanguarda estabelecida, reconhecido pela crítica e pelo mercado. Ainda hoje, guarda muito prestígio e é considerado um dos maiores pintores do século XX, na Catalunha, com uma Fundação em seu nome.

⁸⁶ O texto encontra-se na íntegra no Catálogo do Grup de Treball. Texto n. 2. (p. 51-53)

Entende que o movimento conceitual luta contra o academicismo e as formas sociais que isso representa, mas argumenta que essa causa não é original a este movimento. Analisa que seu lado destrutivo vem de longe, do Dada, com seus antecedentes em Sade, Baudelaire ou Rimbaud. Espírito destrutivo que já foi suficientemente experimentado em arte, correndo o risco de se atirar pedra sobre o próprio telhado. Estranha os comentários que apontam os protagonistas do conceitualismo como *enfants terribles*, perigosos que desejam romper com todos os movimentos artísticos e poéticos do passado sem distinção alguma, como se pudessem acabar com as estruturas da sociedade. “Mentalidade apocalíptica”, diria Umberto Eco. Acrescenta que pareceria risível imaginar que nossos colegas do estrangeiro, de Acconci a Dibbets, de Oppenheim a Graham, dissessem que se desmistificaria Picasso, Miró e a adoração que se tem por eles, tal como se tem dito aqui. Entende que se o conceitualismo conseguir destruir os confusos *marchands* e museus, inevitavelmente, obrigará uma a uma readequação da mercantilização, com todas as conseqüências sociopolíticas. Analisa que esta ingênua versão que quer ser agressiva e politizada, mas, sem nada que a sustente, é tão mal adaptada às necessidades do país que resta como pura declamação contestatória, típicos infantilismos contraproducentes.

Em função da extensa credibilidade do periódico, da personalidade de Antoni Tapies e do conteúdo do artigo, alguns artistas se vêem na obrigação de responder, se posicionar. Organizam um documento de resposta a Tapies⁸⁷ e o enviam ao Jornal, no qual referem que Tapies fala do artista e da sua obra, sem questionar as estruturas de origem que os sustentam. Entendem que o vanguardismo aparece como uma degradação da vanguarda, compreendida como prática artística revolucionária, a partir de sua integração econômica ao sistema. Sublinham que a integração econômica gera, necessariamente, um processo sutil de integração à ideologia que o sustenta. Integração ideológica que questiona e se enfrenta com as estruturas do sistema que evita a todo custo ser recusada. Com a contrapartida neste pacto implícito, ver reforçada sua personalidade como valor de troca, ao mesmo tempo que lhe confere uma posição de privilégio e poder de opinião e lhe exime de um compromisso real com as massas, permitindo ao

⁸⁷ O texto se encontra na íntegra no Catálogo do Grup de Treball. Texto n. 2 bis. (p. 54-57)

mesmo tempo a manipulação de sua obra como mercadoria. Conseqüentemente, este distanciamento da realidade, que provoca uma estreita vinculação aos aparelhos de circulação cultural do sistema, produz um vazio.

Acrescentam ainda que Tapies demonstra uma absoluta incompreensão do problema que se coloca contra. A vanguarda artística não é pensada como autônoma, fora do contexto que a gera, com todas suas implicações sócio-político-culturais. Avaliam que há uma necessidade de articulação ideológica em todos os níveis com que se compromete, de dentro das massas e com elas, e não de fora, como pretende a concepção tradicional burguesa da arte. E neste ponto, em especial, que incide o conteúdo ideológico das propostas e ações do grupo, que na Espanha se vincula a arte conceitual.

Referem que no seu processo de criação, recorrem a metodologias que são de outras disciplinas para aprofundar e analisar a natureza mesma da linguagem artística, que se deslocam ou subvertem o conceito de obra de arte e sua pretensa como objeto sublimado, matéria de contemplação mística e intuitiva, que mantém paralisada uma vanguarda artística, liquidada em suas intenções ou programas, sem nenhuma opção para uma autêntica prática social, trancada em si mesma e esterilizada em um trabalho de estilo com transformação formal da linguagem e não da realidade. As propostas da arte conceitual, tem sentido, na base do seu conteúdo ideológico, precisamente em sua não inserção, nos mecanismos complexos da comunicação artística a partir dos meios e dos limites exigidos pelo sistema e não em um suposto infantilismo ou ingenuidade. Não crêem que sua prática, por si só, vá dismantelar todo o sistema que questionam. Levantam a questão da necessária inserção política da prática artística conceitual, no desenvolvimento da luta de classes.

O texto foi escrito em um momento em que o Grup de Treball não havia se constituído como tal, havendo um processo de coesão interna e sensibilização de outros indivíduos e coletivos para responder ao pintor. Assinaram cerca de trinta artistas plásticos, músicos e cineastas. (MERCADER, 1999, p. 123) Entretanto esse documento, assinado por vários dos artistas, não foi publicado no jornal. Posteriormente, alguns fragmentos dessas ideias vão ser enviadas à sessão de cartas do “La Vanguardia” por Pere Portabella e por Francesc Abad e o

documento completo foi publicado pela Revista Nova Lente, n. 21, Nov./1973 e na Revista Qüestions d'Art, no número dedicado ao Grup de Treball, em 1974.

Pilar Parcerisas (1999), historiadora e crítica de arte, refere que este documento-resposta é um dos mais dogmáticos da arte conceitual catalã e que aplica de forma radical a ideologia marxista à arte. Após essa calorosa discussão não se aprofunda muito mais uma autoanálise da prática artística, ainda que se busque colocar em prática os postulados defendidos.

5.2 CRIAÇÃO E ATIVISMO:

Neste mesmo ano de 1973, entre os meses de junho e julho, realizam-se dezessete anúncios publicados no jornal “La Vanguardia”, intitulados: “Anunciamos” (Imagens 5 e 5.1). Tratavam-se de inserções na sessão de classificados. Com essa estratégia, que também vinha sendo utilizada por outros artistas na época, o grupo encontra uma forma de interferir no espaço público, burlando os mecanismos de censura do regime e da instituição que outrora havia marginalizado suas reivindicações. Sem dúvida, foi uma eficiente forma de colocar em prática os pressupostos que não foram devidamente divulgados. Mercader (1999) analisa que, neste momento, a postura beligerante e ativista do grupo começa a tomar forma.

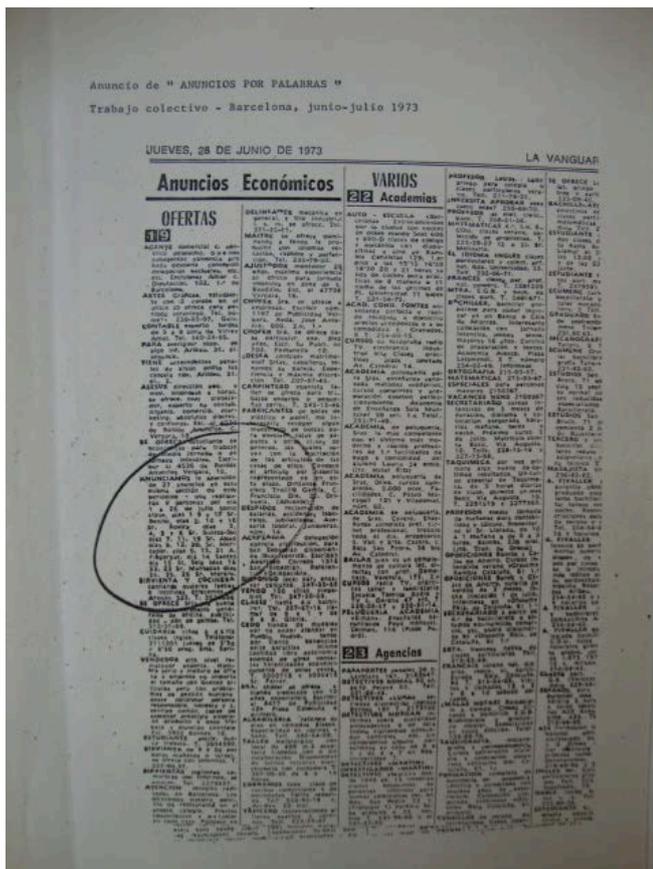


Imagem 5: Grup de Treball, Anunciamos, 1973.

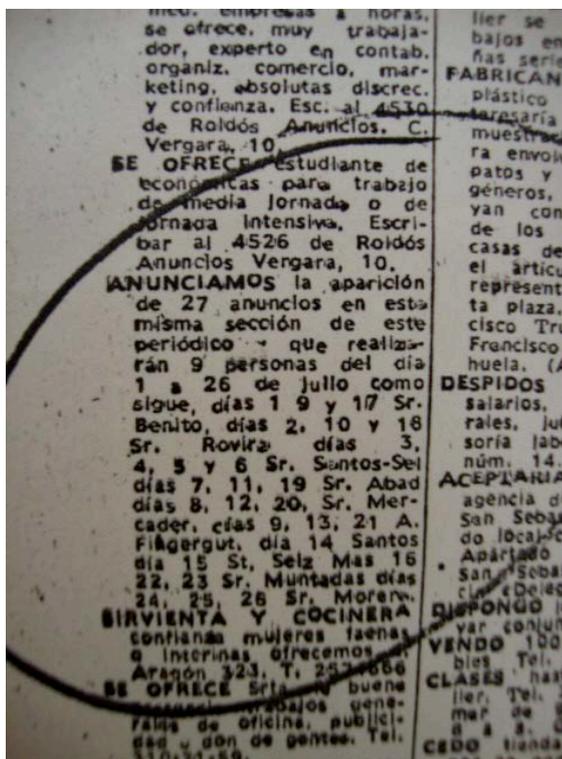


Imagem 5.1: Grup de Treball, Anunciamos (Detalhe), 1973.

A primeira obra assinada pelo Grup de Treball, data de agosto de 1973: "Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel" (Imagens 6 e 6.1). Tratava-se de um trabalho sobre os valores de venda das obras dos artistas que expuseram nessas exposições. Essa obra foi publicada em um catálogo sobre a participação do Grupo na Sessão de Arte da "Cinquena Universitat Catalana d'Estiu de Prada", juntamente com um texto programático e o programa de atividades. Um trabalho que se volta ao campo da arte e expõe o mercado e as cifras que o sustentam. Dá a ver que até mesmo artistas que tendem a questionar a obra como mercadoria, vendem seus registros a preços valiosos, fato que merece reflexão crítica e não um juízo moral. Além disso, indica a apropriação que o sistema econômico e ideológico realiza, até mesmo, daquilo que o questiona; questão que, se atualmente já nos é muito comum, à época era inaugural.

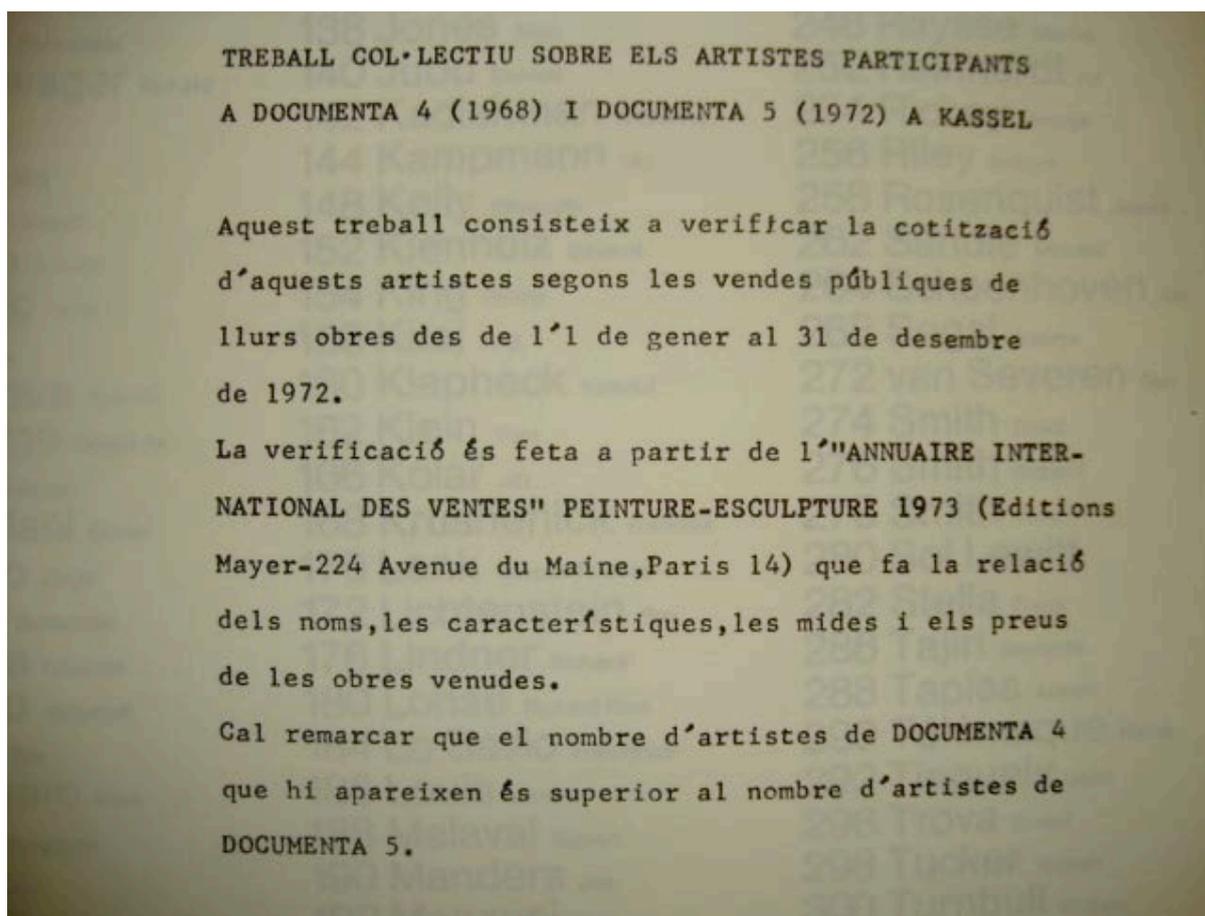


Imagem 6: Grup de Treball, Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel (Detalhe), 1973.

<p>JONES Allen, né en 1937. <i>« A matter of fact »</i>, acrylique et plexiglas sur toile, 187 x 154. 588 (30.000 F)..... S 4.000 <i>Private Painting, 1963</i>, T., 152 x 28. 670 (9.750 F)..... L 750</p>	<p>JUDD Don, né en 1928. Sans titre, 1966, sculpture en fer galvanisé peint, 37,5 x 195 x 65,5. 291 (23.750 F)..... S 4.750 Sans titre, 1964, cuivre et peinture bleue, 15 x 69 x 61. 291 (10.500 F)..... S 2.100 Sans titre, 1968, cuivre galvanisé, 10 unités, chaque, 13 x 69 x 61. 368 (45.000 F)..... S 9.000 Sans titre, chrome et plexiglas, 15 x 69 x 61. 13 (3.500 F)..... S 700</p>	<p>KOLAR Jiri, né en 1914. <i>Hommage à Marie Laurencin, 1968</i>, collage, 29,5 x 23,4. 785 (1.170 F)..... L 130.000 Composition, collage, 79,5 x 59,5. 712 (6.500 F)..... L 500 Composition, 1962, 78,4 x 58,6. 381 (3.160 F)..... DM 2.000 Une tentative, 1967, collage, 80 x 60. 454 (1.300 F)..... L 100 Garden of pleasure, 1968, T., 84 x 30,5. 15 (550 F)..... S 110</p>	<p>KOWALSKI Piotr, contemporain. <i>Cube n° 10, 1967</i>, acier inox et plexiglas fumé, n° 13/30. 154..... F 1.000</p>	<p>KRUSHENICK Nicholas, né en 1929. <i>Composition, 1965</i>, acrylique sur toile, 70 x 55. 124..... F 7.000 <i>James Bond series 2, 1964</i>, T., 215 x 178. 588 (15.000 F)..... S 3.000</p>	<p>LEWITT Sol, contemporain. <i>Composition, 1972</i>, papier déchiré, 13,5 x 77. 644..... F 1.500</p>	<p>LINDNER Richard, né en 1901. <i>The keyboard, 1960</i>, T., 140 x 76,5. 588 (175.000 F)..... S 35.000 <i>1 Tenfoot prodige, 1961</i>, techniques diverses et collage sur papier, 66 x 51. 291 (37.500 F)..... S 7.500</p>
<p>KIENHOLZ Edward, contemporain. <i>Bestform, 1960</i>, objet, bois, toile et peinture, 66 x 52 x 29. 154..... F 25.000 <i>Queen for a day, 1961</i>, toile galvanisée, paille de fer, papier journal et soulette, 113 x 50. 387..... F 20.000 <i>Le carnivore, 1962</i>, sculpture, bois, coton, fourrure, plastique, 125 x 50 x 95. 124..... F 35.600</p>	<p>KOUNELLIS Jannis, né en 1936. <i>Composition, 1965</i>, carton, 59 x 43. 304 (3.600 F)..... L 400.000</p>	<p>LOHSE Richard-Paul, né en 1902. <i>Six rangs de jaune à jaune, 1955-1965</i>, T., 60 x 60. 578 (17.100 F)..... L 1.900.000</p>	<p>KLAPHECK Konrad, contemporain. <i>Die Frührente</i>, T., 70 x 60,5. 178 (22.100 F)..... L 1.700 <i>Femme fatale</i>, T., 31 x 61. 387..... F 14.000</p>	<p>KLEIN Yves, 1928-1962. <i>Couleur feu, 1961</i>, techniques mixtes sur carton marouflé sur bois, 73 x 53,5. 794 (85.500 F)..... L 9.500.000 <i>Susie I</i>, empreinte sur toile, 150 x 110. 387..... F 36.000</p>	<p>RAY LICHENSTEIN - <i>Femme essayant la cigarette, 1962</i>. Toile, 112 x 112, daté le 24 octobre 1972 à New York (Paris-Berlin-Galeries), 25.000 F.</p>	

Imagem 6.1: Grup de Treball, Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel (Detalhe), 1973.

É interessante observar que o Grupo, não apenas nessa ocasião, mas em muitas outras, tais como nas atividades em que foi convidado pelo Instituto Alemán de Barcelona (outubro/73); na Mostra “Informació d’Art” (novembro/73), em Tarragona; “Informació d’Art” (dezembro/73), em Terrassa (Anexos L e L1) e a “Mostra d’Art realitat” (janeiro/74), em Barcelona, foi chamado para debater em uma espécie de evento acadêmico suas propostas e, posteriormente, convidado a publicar os registros de sua participação e produção. Estratégias que possibilitaram trabalhar com os conceitos de uma nova arte, colocá-los em operação.

Em Tarragona, participaram com a leitura de um texto e algumas ações. Buscaram tratar de temas e fatos que têm grande importância para clarificar a função da arte na sociedade e a trajetória seguida pela obra de arte que a transformou em objeto artístico. Refletiu-se também sobre a questão do espectador e a transmissão da obra que vê e analisa. Para o Grupo, a arte, a obra não é um fato isolado, feito por poucas escolhas, mas sim, totalmente ao contrário, algo eminentemente social. Expressam que um dos objetivos do grupo é o de mostrar e falar para povos, bairros e comarcas e ter assim uma intervenção clarificadora com sua colaboração, uma ruptura com a visão romântica que se tem da arte, visão já conferida à arte durante séculos. Assim, questionam e denunciam a crise de uma concepção de arte, como fenômeno superestrutural de produção elitista com o mercado. Buscam introduzir a informação da obra como meio do processo de realização, denunciando a valorização de assuntos instintivos e gestuais como elementos centrais da especulação cultural capitalista. Discutem sobre a linguagem, iniciando desta forma um trabalho de sensibilização do espectador, alienado em sua contemplação, incentivando a realização de uma leitura crítica da obra, ligada a uma realidade concreta, vinculada às coordenadas sócio-político-culturais.

Em Terrassa, produziu-se um material fruto do contato e da reflexão comum, a partir de 3 proposições: *vanguarda e comunicação; *artista e obra e *tendências artísticas e setor. Tais oportunidades os colocavam na posição de fomentadores de um novo debate no campo das artes e desta, com outros campos de conhecimento. Além disso, abriam oportunidades para o Grupo e para seus membros, individualmente, colocarem em debate e em prática seus pressupostos, pois a pertença ao Grupo não impossibilitava que seus membros apresentassem

propostas individuais. Entendiam que todo o grupo que se conduz a uma coletividade, não pode deixar de fora de sua ótica: o indivíduo e o entorno social. Fato que certamente é admirável e instiga nossa análise sobre esse coletivo.

A obra “Recorreguts”, em português: Rotas, (Imagens 7 a 7.2) também data de 1973 e trata de um importante acontecimento na cidade de Barcelona. Uma obra fragmentária e metafórica que se origina do episódio de detenção policial de 113 membros da “Assemblea de Catalunya”⁸⁸, entre os dias 28 e 31 de outubro desse mesmo ano. Todos permaneceram presos por razões políticas e ideológicas pelo período de um mês. O Grup de Treball pertencia à Assembléia de intelectuais e artistas e tinha representação nesta Assembléia, desta forma, 2 dos 113 pertenciam ao Grupo.

A obra consiste em 3 diferentes leituras de um mesmo percurso efetuado por essas 113 pessoas entre a Igreja de Santa Maria Mitjancera, local onde foram detidos, até à delegacia na Via Laietana e, posteriormente, até o presídio de mulheres e homens, respectivamente. O primeiro registro trata-se de uma comparação das medidas do mapa com as do corpo humano. O segundo, parte da constatação da diferença de tempo empregado por um veículo para percorrer o mesmo espaço em hora distinta e o terceiro, refere-se a medição com um aparelho utilizado nas curvas de nível, usado para calcular distâncias nos mapas zoográficos. Este trabalho foi preparado para “Mostra d’Art Realitat”. Sua confecção é composta por 32 originais (31 folhas A4 e um mapa 57 x 41).

Recorreguts, título dado a obra, funciona como significante chave. Recorreguts em catalão significa rotas e o verbo recoger em castelhano significa tanto perseguir um caminho sucessivamente quanto pegar e colocar em ordem determinado conjunto de coisas, também, consertar algo, buscar um remédio a alguém e, até mesmo, solicitar algo, arrecadar.

⁸⁸ Esta Assemblea foi constituída em 1971, como um espaço de resistência contra a ditadura franquista, forçosamente clandestino. Agrupava a grande maioria dos partidos, sindicatos, organizações sociais, intelectuais independentes e dos setores progressistas da igreja. Reivindicava liberdade social e política, organizara as principais mobilizações populares da época.

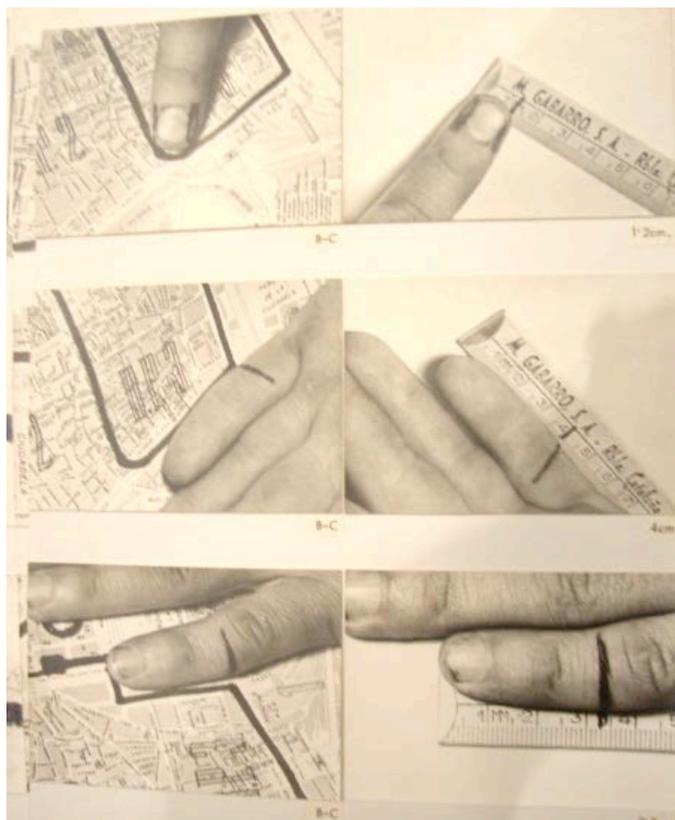


Imagem 7: Grup de Treball, Recorreguts (Detalhe), 1973.

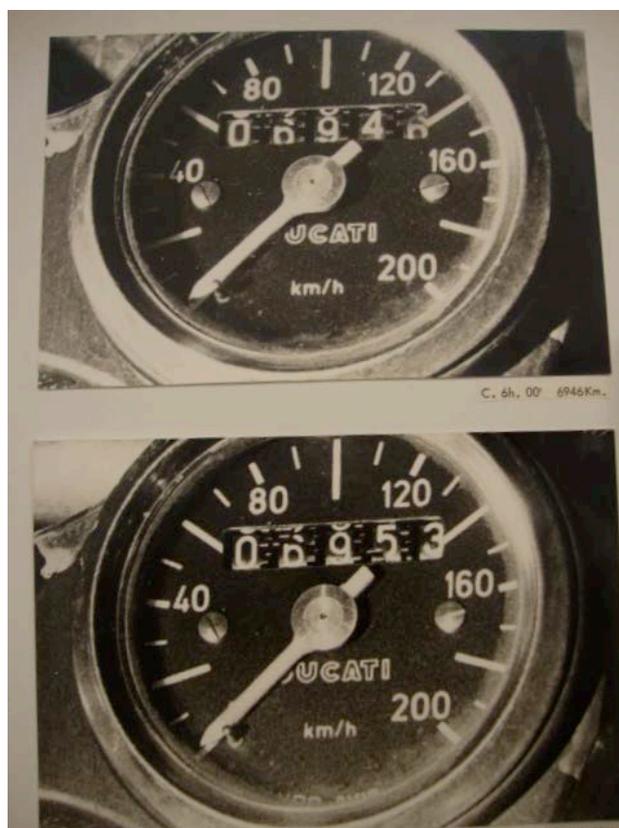


Imagem 7.1: Grup de Treball, Recorreguts (Detalhe), 1973.

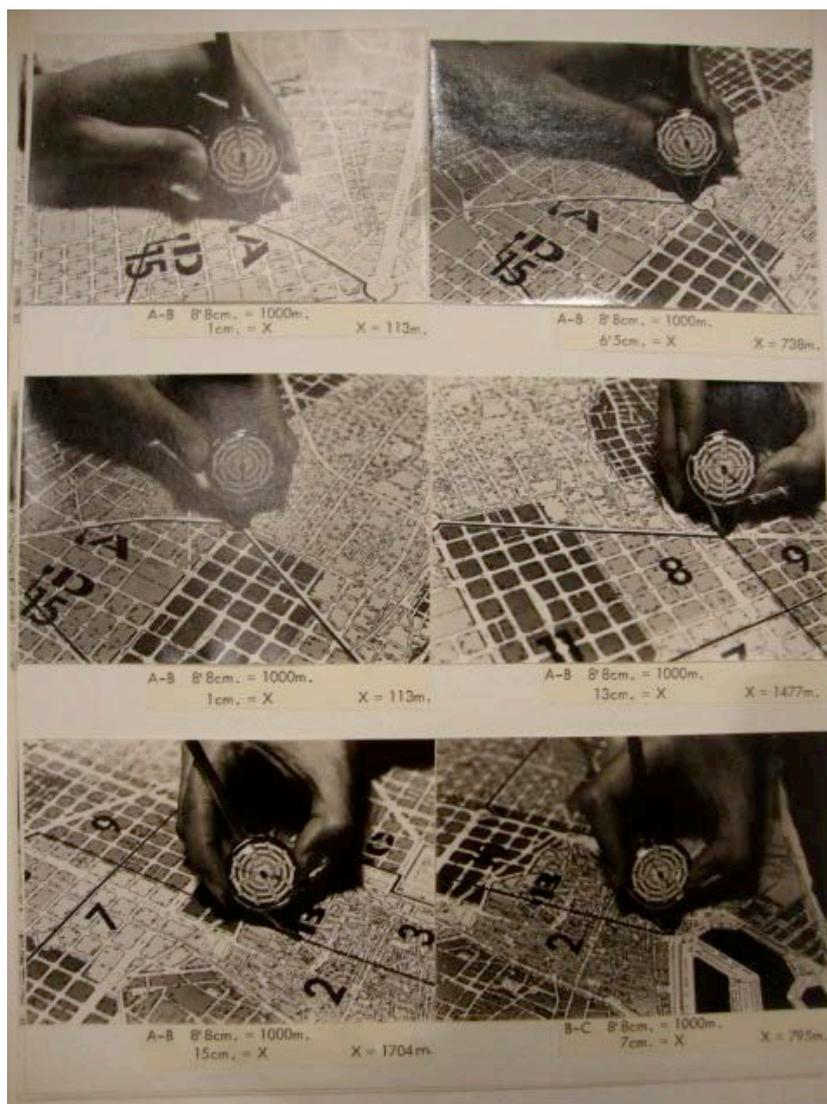


Imagem 7.2: Grup de Treball, Recorreguts (Detalhe), 1973.

Primeiramente, cabe remeter a algumas obras individuais de artistas participantes desse coletivo, que parecem dar o tom deste trabalho, tais como a obra de Jordi Benito “Utilizació Del Cós, Comparació de mides” (Imagem 8), o filme de Muntadas “Reconeixement/ Descobriment Tàctil D'un Material/ D'un Text” (Imagem 9) e na obra “Terra” de Francesc Abad, Costa e Carbó (Imagem 10), nas quais há uma experimentação do corpo do artista na construção da obra. No caso de Recorreguts, “recorrendo” às medidas do corpo e de alguns instrumentos para jogar com o percurso traumático que foi seguido pelos 113 “rebeldes”, que se organizavam para planejar a conquista da liberdade. Além disso, a obra trazia em seu nome a menção a que estava destinada: arrecadação de fundos em solidariedade ao Movimento Operário. Era um coletivo formado por defensores da liberdade, que arrecadava fundos para ajudar presos políticos e seus familiares. A

obra foi vendida em forma de pequenos livros, assinada com o nome: Equip Conceptual.

Essa obra tem relação direta com o trabalho individual de Imma Julien “Questions” na qual a artista questiona a relação arte/sociedade e ainda propõe a leitura vertical: Cent Tretze (Imagem 11). Também se relaciona com a obra anteriormente apresentada pelo Grupo na Mostra Informació d’Art, em Terrassa, intitulada: “T treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa” (Imagens 12 e 12.1). Apresenta-se em 7 folhas mecanografadas e consiste no levantamento das profissões dos 113 membros da Assemblea. Aqui também há uma interessante relação entre denúncia social e poesia visual. Além disso, dá a ver a heterogeneidade dos membros da Assemblea e sua representatividade social.

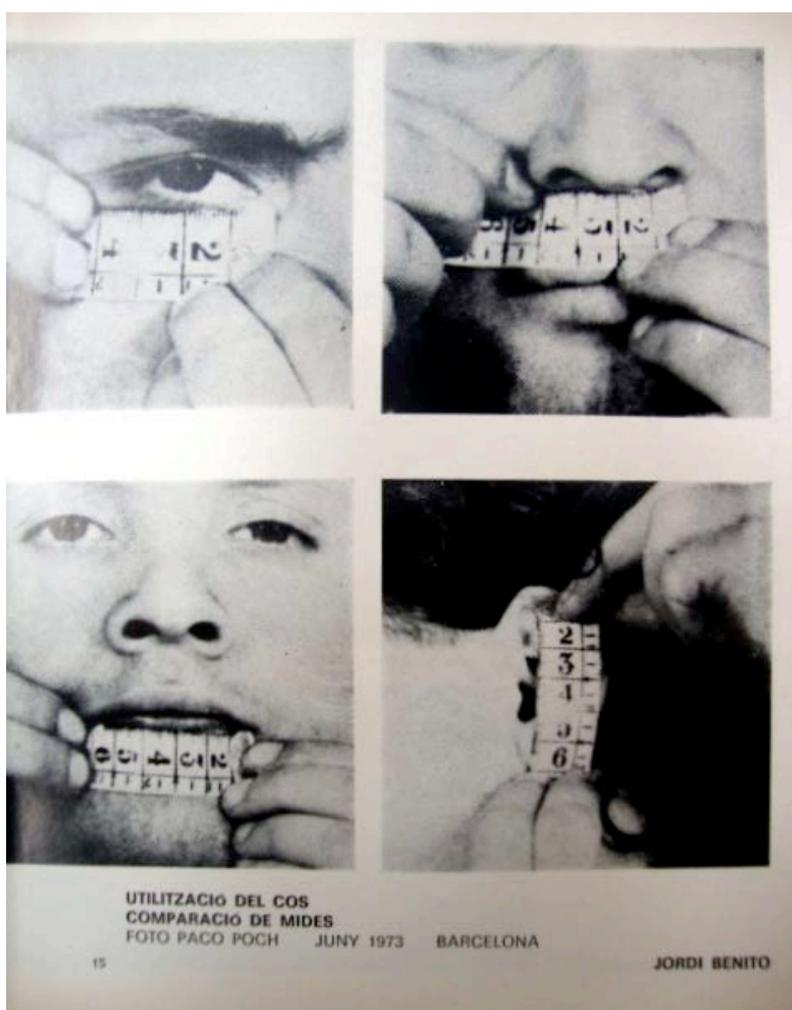


Imagem 8: Jordi Benito, Utilizació del Cós Comparació de Mides, Barcelona, 1973.

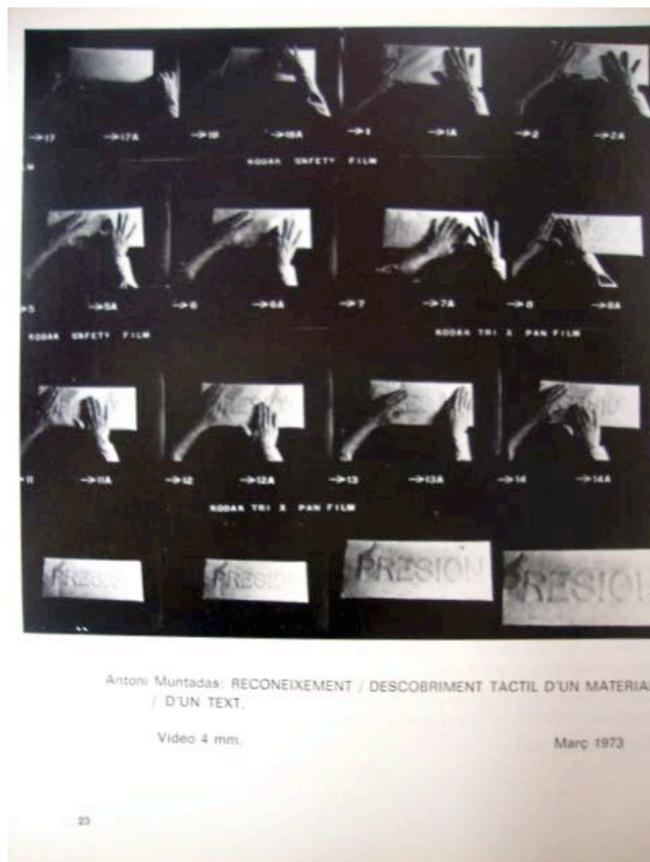


Imagem 9: Antoni Muntadas, Reconeixement/Descobrimet Táctil d'un Material/ d'un Text, 1973.

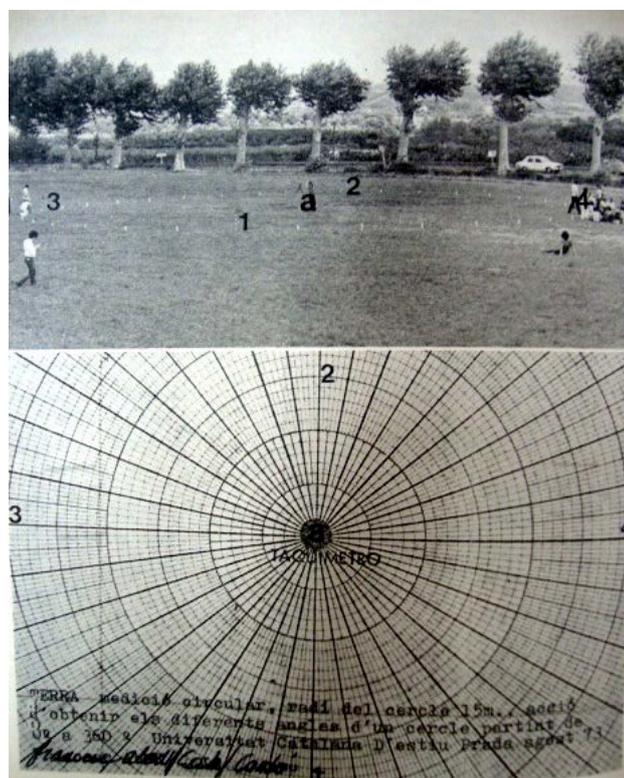


Imagem 10: Francesc Abad, Costa y Carbó, Terra, 1973.

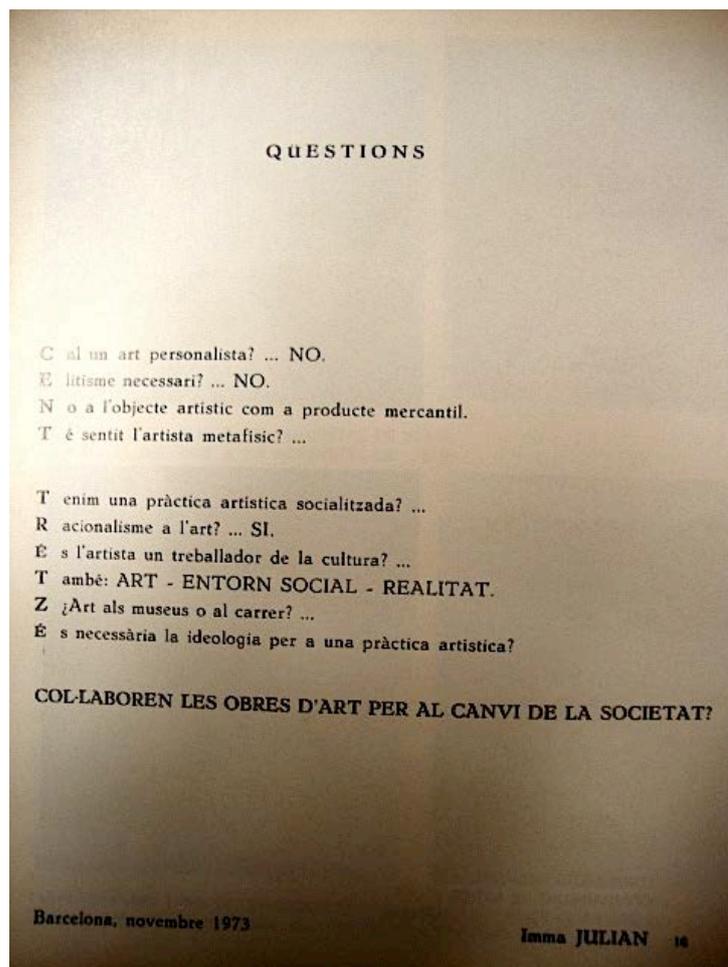


Imagem 11: Imma Julian, Questions, 1973.

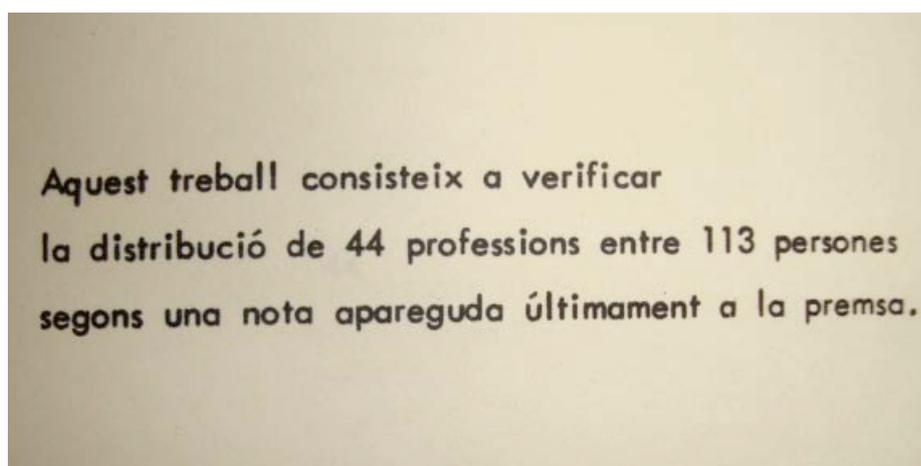


Imagem 12: Grup de Treball, Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa (Detalhe), 1973.

14	administratius
12	estudiants
8	empleats
8	advocats
6	paletes
5	enginyers
4	professors
3	mestres
3	metal·lúrgics
3	aparelladors
3	comerciants
3	mestresses
2	bibliotecaris
2	llicenciats
2	mecànics
2	pèrit
2	camperols
2	escriptors
2	agents de vendes
2	economistes
2	monja-sacerdot
1	comptable
1	químic
1	planchadora
1	psicopedagoga
1	modelista
1	publicitari
1	publicista
1	metge
1	analista financer
1	pescador
1	electricista
1	filbleg
1	rellotger
1	ebenista
1	pediatra
1	especialista
1	peó
1	arquitecte
1	traductor
1	fotògraf
1	pastisser
1	director cinema
1	músic

Imagem 12.1: Grup de Treball, Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa⁸⁹ (Detalhe), 1973.

Na documentação arquivada no MACBA, tive contato com uma carta que Alberto Corazón envia a Antoni Mercader (Imagens 13 e 13.1 e Anexo M), e nela expressa suas análises sobre uma arte perfeitamente útil. Esta carta pode ser relacionada ao intenso movimento de arte correios que vigorava à época, possibilitando, mesmo em um regime marcado pela censura, a troca de informações entre os artistas. O espanhol Jesús Carrillo, historiador da arte, chega a refletir que este texto de Corazón serviu de modelo exemplar a alguns curadores (2007) e, acrescentaria, a muitos artistas também, já que seus reflexos são visíveis em muitos dos trabalhos do GDT.

⁸⁹ “Trabalho coletivo que consiste em verificar a distribuição de 44 profissões entre 113 pessoas, segundo uma nota publicada ultimamente na imprensa”. [Tradução da autora].



Imagem 13: Frente da carta que Alberto Corazón envia a Antoni Mercader, 1973.



Imagem 13.1: Verso da carta que Alberto Corazón envia a Antoni Mercader, 1973.

Corazón manifesta que há séculos a arte vem se definindo em função das “questões santuárias” e de representação da classe dominante. Refere que esta classe se apropria da arte através de seus objetos, o que está intimamente relacionado a uma apropriação do desejo e de sua realização. A “arte perfeitamente útil” tende a superar a arte artesanal, que, segundo ele é a responsável pela produção de objetos, por uma arte relacionada aos meios de

comunicação, ainda que os objetivos da arte sigam sendo o de compreender, analisar, expressar e modificar a configuração da realidade. Acrescenta ainda que a experiência tem empobrecido, uma vez que se coloque a arte apenas a serviço dos valores dominantes, fazendo com que as novas práticas busquem reforçar a relação pensamento e sensação.

Desde un punto de vista estratégico el papel do artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de las masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar las posibilidades emancipatorias de los medios y llevarlos a la madurez. **En esta tarea se encontrará con todo tipo de dificultades, y las contradicciones en las que inevitablemente se verá envuelto enturbiarán la perspectiva de su trabajo.** [...] En estos momentos ya unos lo llaman traidor y otros compañero, y así debe ser. Entender el trabajo del “artista” en este sentido, significa incluirlo en la estrategia general de **la lucha por la liberación del hombre.**(CORAZÓN, 1973). [Grifos da autora]

Em 1974, o Grupo, imbuído de seu “dever” de agente de transformação social e com uma boa trajetória constituída, reforça e radicaliza suas ações. Participa e produz uma considerável soma de textos reflexivos sobre o campo das artes e suas relações com o contexto sócio-cultural, bem como analisa os ideais e modos de funcionamento do Grupo em uma série de Mostras em que é convidado. Entendo, assim, que é fundamental apresentar⁹⁰ alguns trechos das discussões:

Creiem imprescindible recordar previament i en síntesi [...] els factors que determinen el medi cultural dins el nostre país: 1. Manteniment del concepte d'autonomia de l'avanguardia artística desligada del context de la lluita de classes. 2. Reducció de la practica artística en una practica significant a partir d'una teoria de l'art. 4. Especulació sobre el resultat final (objecte artístic-borsa de l'art). 5. Sublimació de la funció de l'art del propi artista per a mantenir la borsa de l'art (crítica idealista al servei de l'especulació) [...] ⁹¹ (Esquema e preparação da proposição “Arte e contexto”, Instituto Alemão de Barcelona, janeiro de 1974 - Catálogo GDT, 1999, p. 70).

Entendemos el sentido de nuestra intervención como um medio de articulación y coordinación en torno de una tarea común que nos permita dar una respuesta colectiva a las siguientes cuestiones: Cuales son las

⁹⁰ Os quatro próximos recortes dos trabalhos do Grup de Treball foram extraídos de uma seleção de textos, que foram publicados na integra no catálogo de Exposição do Grup de Treball, MACBA, 1999. Os textos que se encontram em catalão foram traduzidos pela autora, em nota de rodapé.

⁹¹ “Cremos imprescindible recordar previamente e em síntese [...] os fatores que determinam o meio cultural de nosso país: 1. Manutenção do conceito de autonomia da vanguarda artística desligada do contexto da luta de classes. 2. Redução da prática artística à categoria de atividade sobre-estrutural. 3. Impedimento de converter a prática artística em uma prática significativa a partir de uma teoria da arte. 4. Especulação sobre o resultado final (objeto artístico-bolsa de arte) 5. Sublimação da função da arte e do próprio artista para a manutenção da bolsa de arte (crítica idealista a serviço da especulação) [...]”[Tradução da autora]

posibilidades reales para desarrollar una actividad artística de acuerdo con nuestro contexto y conforme con los planteamientos desarrollados? [...] Introducir la duda y la puesta en cuestión el hecho artístico y la obra de arte. Reclamar un nivel de actividad crítica, creativa y exigente ante las propuestas y manifestaciones culturales programadas desde una concepción idealista y burguesa del arte. La movilización en torno a la creación o aprovechamiento de medios de información y comunicación. [...]. (Intervenção do Grupo no ciclo "Nuevos Comportamientos Artísticos", organizado pelos Institutos Alemão, Britânico e Italiano, Madri, Março de 1974, Catálogo GDT, 1999, p. 72 e 73).

Actituds, comportaments, fets, etc. Si són descontextualitzats, o analitzats des de la perspectiva d'un altre context poden produir falses connotacions i errònies interpretacions i valoracions. Sempre es idealista pretendre la comprensió de qualsevol fenomen artístic i cultural sense pretendre comprendre alhora el context sociopolític en que es produeix el citat fenomen. En el cas de fenòmens produïts en l'àmbit artístic i cultural espanyol, el desconeixement – el no tenir en compte - la peculiaritat de les condicions en que des de 1939 es desenvolupen a Espanya les contradiccions artístics i culturals pot impedir radicalment la comprensió de la significació que adquireix a Espanya qualsevol fet, tendència, pressupost ideològic, estil de treball, etc. [...] ⁹² (Texto publicado na Revista Wangen, n.3, d'Estocolmo, Setembro de 1974, Catálogo GDT, 1999, p. 85)

[...] El grup es defineix, una vegada més, en aquest cas des de la perspectiva que li permeten els trets de la seva actual practica-, com un grup heterogeni i de tendència ideològica, i fa una clara distinció entre, per una part, l'obra individual de cada un dels seus components, així com la seva actuació individual en diversos nivells, i, d'altra banda, la pràctica col·lectiva del Grup (artística, teòrica i d'incidència) [...] ⁹³ (Texto publicado na contracapa da Revista Qüestions d'Art, n. 28, inverno 1974 [Imagens 14 e 15, Anexo N - numero que o GDT se ocupa de coordenar e publicar alguns dos seus textos, obras coletiva e individuais dos seus componentes] Catálogo GDT, 1999, p. 94)

⁹² Atitudes, comportamentos, fatos, etc. Se são descontextualizados, ou analisados desde a perspectiva de um outro contexto podem produzir falsas conotações e errôneas interpretações e valorações. Sempre é idealista a compreensão de qualquer fenômeno artístico e cultural enquanto não pretende compreender o contexto sociopolítico em que é produzido determinado fenômeno. No caso do fenômeno produzido no âmbito artístico e cultural espanhol, o desconhecimento – o não ter em consideração- a peculiaridade das condições que desde 1939 se desenvolvem na Espanha as contradicções artísticas e culturais podem impedir radicalmente a compreensão da significação que adquire na Espanha qualquer fato, tendência, pressuposto ideológico, estilo de trabalho, etc. [...]

⁹³ [...] O grupo é definido, mais uma vez, desde a perspectiva dos seus recursos atuais, como um grupo heterogêneo e de tendência ideológica e faz uma clara distinção entre, por uma parte, a obra individual de cada um dos seus componentes, bem como a sua atuação individual em diversos níveis e, de outro lado, a prática coletiva do Grupo (artística, teórica e de incidência) [...].



Imagem 14: Revista Qüestions d'Art, num 28, Inverno 1974.



Imagem 15: Antoni Mercader, Pàgina no ocupada per la publicitat d'una galeria, 1973, In: Revista Qüestions d'Art, num 28, Inverno 1974,

Essas são algumas das idéias desenvolvidas pelo GDT no ano de 1974, nas quais percebo, claramente, uma postura muito segura dos seus pressupostos e, até mesmo, beligerante, com uma arte que não se posicionava frente ao contexto político. Nesse ano, o grupo leva aos limites seu posicionamento teórico e apresenta como obra de arte um texto de duas folhas à “Mostra d’Art Multiple”, patrocinada pela instituição: Renta Catalana S.A.⁹⁴. “O grave problema da arte e da cultura em nosso país pede uma intervenção como esta – desacostumada, mas não inoportuna”(Catálogo GDT, 1999, p. 90). Nesse texto fazem uma dura crítica aos certames artísticos, aos oportunismos dos intelectuais que concebem os eventos e seus critérios de seleção. Além disso, acrescentam que a chamada “arte multiple” é uma ideia falsa de vanguarda e progresso artístico, não considerando a reflexão do artista sobre a problemática social do país.

Também é dessa data a obra: “Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid” (Imagens 16 e 16.1, Anexo O) na qual, como o próprio título já nos indica, o grupo faz um trabalho de pesquisa destinado a 24 galerias de arte na cidade de Madrid, questionando as relações entre arte e poder econômico, bem como os critérios de seleção dos artistas e os favorecimentos que estas instituições promovem. Algumas das perguntas: qual a linha da galeria? quais artistas expõem? a galeria está de acordo com o papel de intermediária que representa? até que ponto a galeria influencia na avaliação da arte? frente a uma transformação real, teria sentido a galeria? Evidentemente, muitas das galerias sequer responderam, outras foram lacônicas e evasivas, entretanto, podemos considerar que a obra não estava nas possíveis respostas, mas no seu processo de construção, na possibilidade de se fazer questões, desacomodar o estabelecido.

⁹⁴ Tratava-se de uma instituição de investimentos imobiliários.



Imagem 16: Grup de Treball, Registro da Ação: Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid, 1974.

La galería R A Y U E L A , carrer Tutor 19,
no tenia el qüestionari ni cap tarja.

La galería S E I Q U E R ; Santa Catalina 3,
era tencada en el moment de recollir l'enquesta.

Imagem 16.1: Grup de Treball, Registro da Ação: Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid, 1974.

É interessante observar a diversidade criativa do GDT, dentro de uma estruturada e consistente linha de ação bem como declarada ideologia atrelada ao materialismo histórico e dialético. Seria possível argumentar que a grande maioria dos trabalhos do coletivo tratam-se de textos, reflexões teóricas, mas, ainda assim,

as estratégias de apresentação e inserção de suas idéias eram múltiplas. Só nesse ano de 1974, participaram de várias Mostras com trabalhos e textos propositivos; posicionaram-se frente a outras, recusando-se a participar (Exposição na “Galerie des Locataires” em Nova Iorque⁹⁵); criaram um serviço permanente de resposta a imprensa vinculado ao setor de artistas plásticos, a fim de exercitar um papel de vigilância crítica; organizaram um número da revista “Qüestions d’Art”⁹⁶ e produziram um filme: “Film Colectivo”⁹⁷, editado de modo a refletir os procedimentos de trabalho do Grupo.

Em março de 1975, no catálogo da Exposição “Guinovart”⁹⁸ na Galeria Adrià, em Barcelona, o Grup de Treball manifesta-se, solicitando um estatuto para o artista, vinculado a uma política cultural. Analisam que até agora era solicitado ao artista uma atitude testemunhal, assinaturas, uma presença quase passiva, contribuição econômica... Tal fato faz com que os artistas sintam-se utilizados e vincula-se a ausência de uma atuação política cultural, específica ao campo das artes e sólida, com objetivos a curto e longo prazo. Entendem que artistas e intelectuais, junto com os demais setores devem começar a trabalhar para que a “utilização” seja substituída por um trabalho ideológico, prático e político dentro de seus setores e além deles, em um processo de transformação social, que deve ser desenvolvido com urgência. (Catálogo GDT, 1999, p. 95)

Também deste ano, data a obra: “Homenatge a l’arquitectura” (Imagens 17 a 17.2), que se apresenta na forma de um cartaz, com um diagrama conceitual. Trata-se de uma intervenção no cartaz oficial da exposição de mesmo nome, em Barcelona, no qual o Grup de Treball analisa sua própria participação, criticando a organização da mostra e os mecanismos de controle sobre os artistas. Nesta obra há uma espécie de jogo com o receptor, onde o Grupo envia uma carta e um tubo de cartolina “com as peças do jogo”, valendo-se do vazio do quadro verde tão

⁹⁵ Em uma carta-manifesto expõem os motivos de sua recusa: concepção burguesa e colonizadora do objeto artístico por parte da galeria.

⁹⁶ A revista busca também iniciar um diálogo com a crítica de arte, enviando a 36 críticos o texto do GDT apresentado em 1973, na Universidad Catalana d’Estiu de Prada para que o comentem. Recebem o retorno de 6 deles.

⁹⁷ Francesc Abad, Dorothée Selz, Antoni Mercader, Jordi Benito e Muntadas organizaram distintas propostas, porém, apenas, a de Carles Santos foi realizada.

⁹⁸ Exposição em homenagem ao pintor barcelonês Josep Guinovart, grande entusiasta do Grup de Treball.

utilizado nas salas de aula. Nele é possível montar um diagrama com as frases e flechas soltas que o Grupo envia e solicita o retorno dos participantes. Entre as frases cabe destacar: “Idéia de organizar uma montagem com pouco custo e rentável ao máximo”, “utilização do artista”, “prestigiado grupo promotor”, “Captação de artistas com forte destaque popular”, “Confluência de uma multiplicidade heterogênea de artistas que não têm destaque popular”.

É interessante observar que Barcelona foi palco, desde o final do século XIX, de uma expressiva “homenagem à arquitetura”. Tendo em vista o crescimento econômico dessa época e a ampliação da cidade através da derrubada das muralhas que a envolviam, a arquitetura das residências da alta burguesia tornou-se sinônimo de luta de poder. Há inclusive um quarteirão localizado na avenida “Passeig de Gracia,”, que é, significativamente, chamado de “Manzana de la Discórdia”, onde se pode ver e visitar os mais emblemáticos prédios modernistas “Casa Amatller”, do arquiteto Puig i Cadafalch, a “casa Baltlló” e a famosa “Casa Milá” (La Pedrera) de Antoni Gaudí. Obras magistrais que mesclam arte-arquitetura e conferem um charme especial à cidade que se mostra à contemplação. A obra do Grup de Treball “Homenatge a l’arquitectura”, sem dúvida, dialoga com esse contexto, compondo, a um só tempo, uma crítica aos abusos do sistema mercantilista, à “utilização” do artista e à passividade da recepção. A arquitetura é apenas contemplação ou construção coletiva? De forma humorada, incitam a participação do receptor nos questionamentos do campo das artes, daquela época..

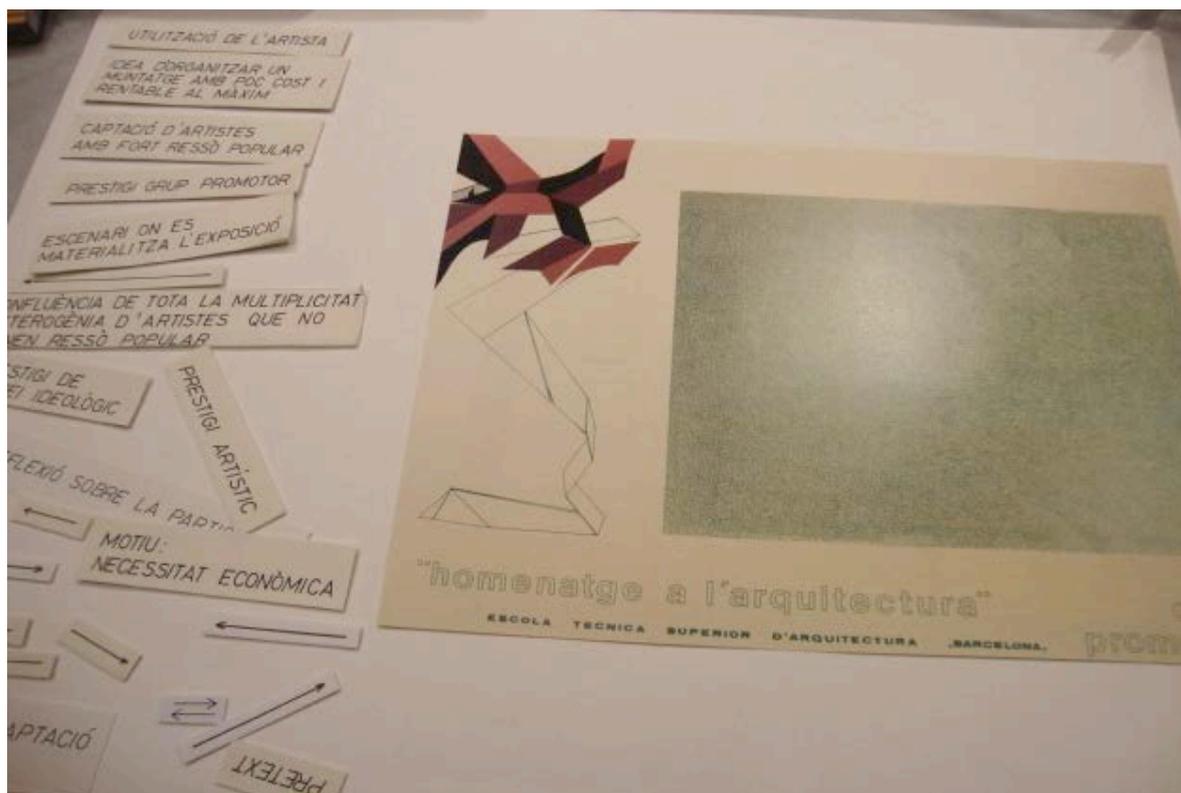


Imagem 17: Grup de Treball, Registro da obra Homenatge a l'arquitectura, 1975.

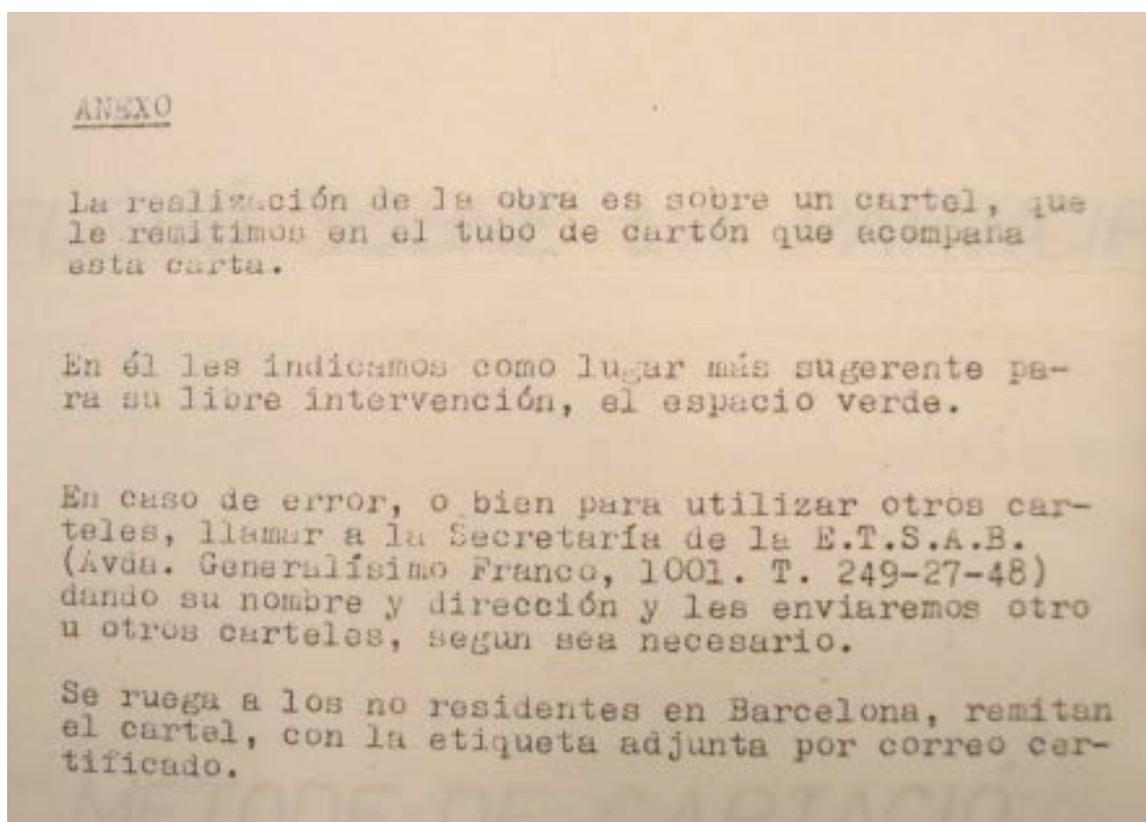


Imagem 17.1: Grup de Treball, Registro da obra Homenatge a l'arquitectura, 1975.



Imagem 17.2: Grup de Treball, Homenatge a l'arquitectura, 1975.

“Champ d’attraction. Document. Travail d’information sur La presse illégale des Pays Catalans” (Imagens 18 a 18.5) foi o último trabalho que o Grupo realizou e o mais importante, por ocasião da 9ª Bienal de Paris, posteriormente, também, exposto em 1976 na Bienal de Veneza e em 1977 na Fundação Joan Miró, em Barcelona, na exposição: “Biennal de Venecia. Avantguarda Artística i Realisme Social a L’estat Espanyol, 1936-1976”. Frente ao convite da Bienal de Paris, decidiram realizar uma obra interdisciplinar de grande impacto político. Entretanto, devido a Lei Antiterrorismo de agosto de 1975 e da Implantação do Estado de Exceção e suas consequências repressivas, viram-se na necessidade de não assinar a obra. Tratava-se de uma oportunidade de difundir internacionalmente a existência e a evolução dos meios de comunicação, fora do sistema (subversivos ao regime opressor), na Catalunha.

Foi realizado um trabalho de pesquisa sobre os principais jornais clandestinos, 115 no total, que circulavam na Catalunha, durante o regime franquista, revelando a imprensa como meio de comunicação, veículo de ideologia, meio de informação e instrumento de agitação e organização. A materialização do projeto foi organizada para que se apresentasse alguns dos exemplares originais das publicações existentes (Imagens 18.6 a 18.8), acompanhados de informações complementárias, tal como um breve histórico. Também, uma lista de todas as publicações clandestinas existentes na Catalunha desde 1939. Posteriormente, foi realizado um campo de atração sintagmática com os nomes das principais publicações. Apresentou-se, então, como obra final 11 *plafons* com reproduções fotográficas ampliadas de diferentes textos e estudos realizados, bem como fotogramas dos exemplares de jornais.

Como não assinaram a obra, o texto no catálogo da 9ª Bienal de Paris também não foi publicado, apresentando-se, assim, 2 páginas em branco, que correspondem a participação do Grup de Treball. Um vazio não esperado, mas que tem a força de denunciar a opressão por que viviam, reforçando o impacto da obra sobre a imprensa clandestina.

Leu-se na Bienal dois parágrafos de um comunicado que justificava as páginas em branco. Falam que a nova lei “antiterrorista” foi promulgada, visando frear a mínima abertura que existia e que se fazia visível na imprensa clandestina. Refletem que a imprensa foi a primeira a sofrer as conseqüências da nova lei e os setores intelectuais e artísticos também se vêem reprimidos, temendo sofrer as pesadas penas que essa lei implica. Isso justificou a ausência de assinatura e, “inclusive, impediu de levar a termo diversos aspectos deste trabalho, que se vê, portanto, mutilado”(MERCADER, 1999, p. 125).



Imagem 18: 9ª Bienal de Paris, Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans, 1975.

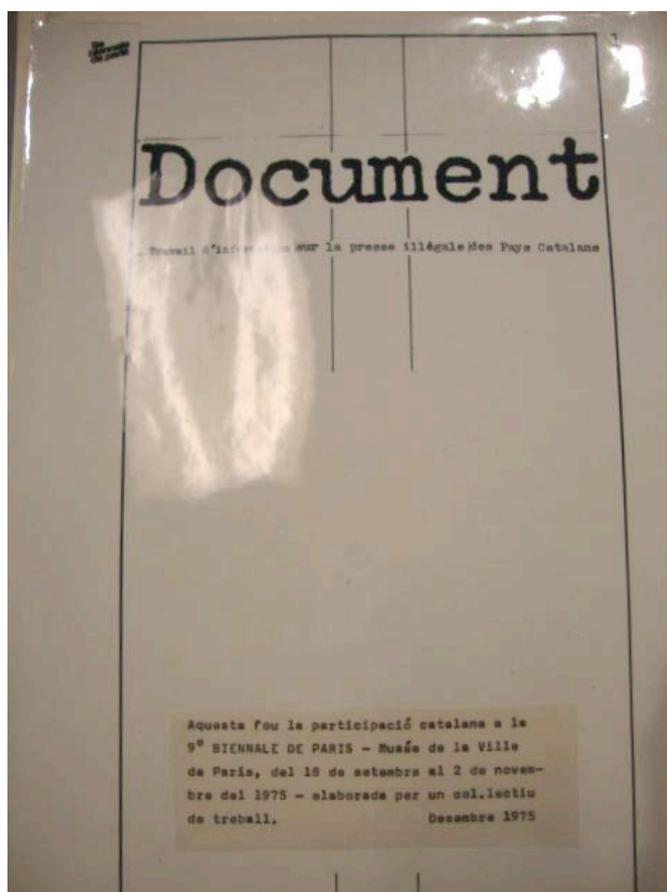


Imagem 18.1: Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans (Detalhe), 1975.

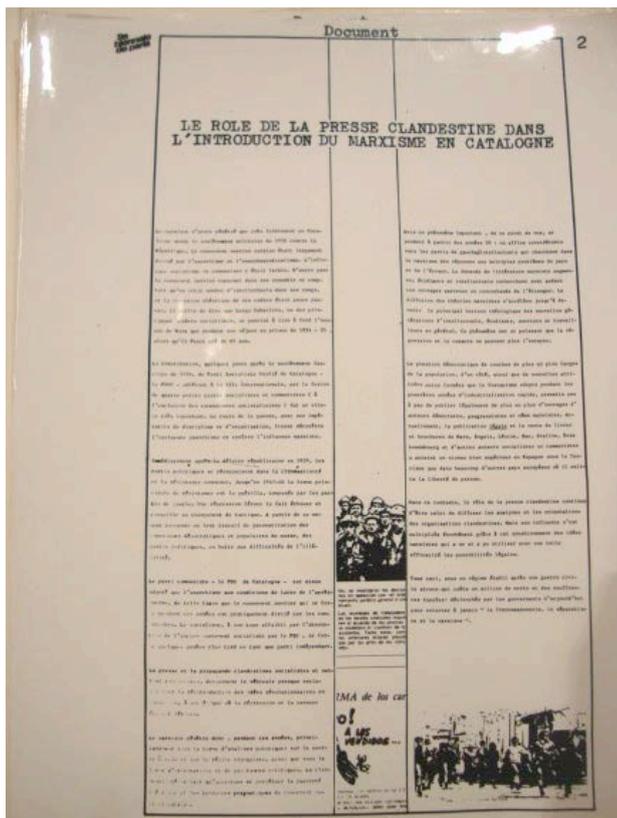


Imagem 18.2: Grup de Treball, Champ d'atraccion. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans (Detalhe), 1975.

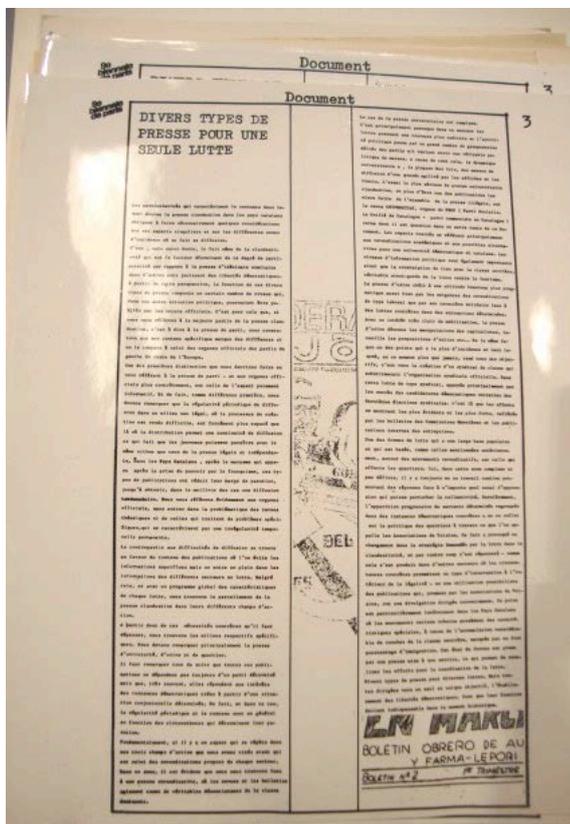


Imagem 18.3: Grup de Treball, Champ d'atraccion. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans (Detalhe), 1975.



Imagem 18.4: Grup de Treball, Champ d'atracció. Document. Treball d'informació sobre La premsa il·legal dels Països Catalans (Detall), 1975.

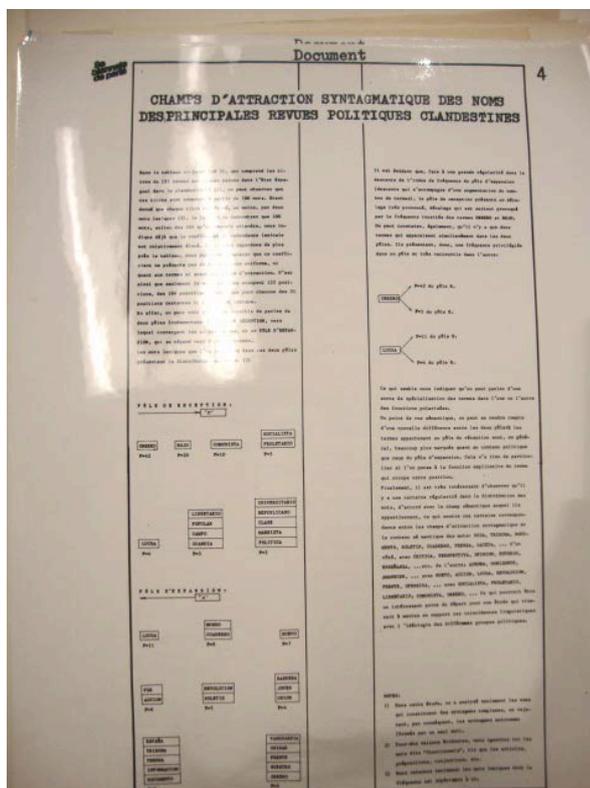


Imagem 18.5: Grup de Treball, Champ d'atracció. Document. Treball d'informació sobre La premsa il·legal dels Països Catalans (Detall), 1975.

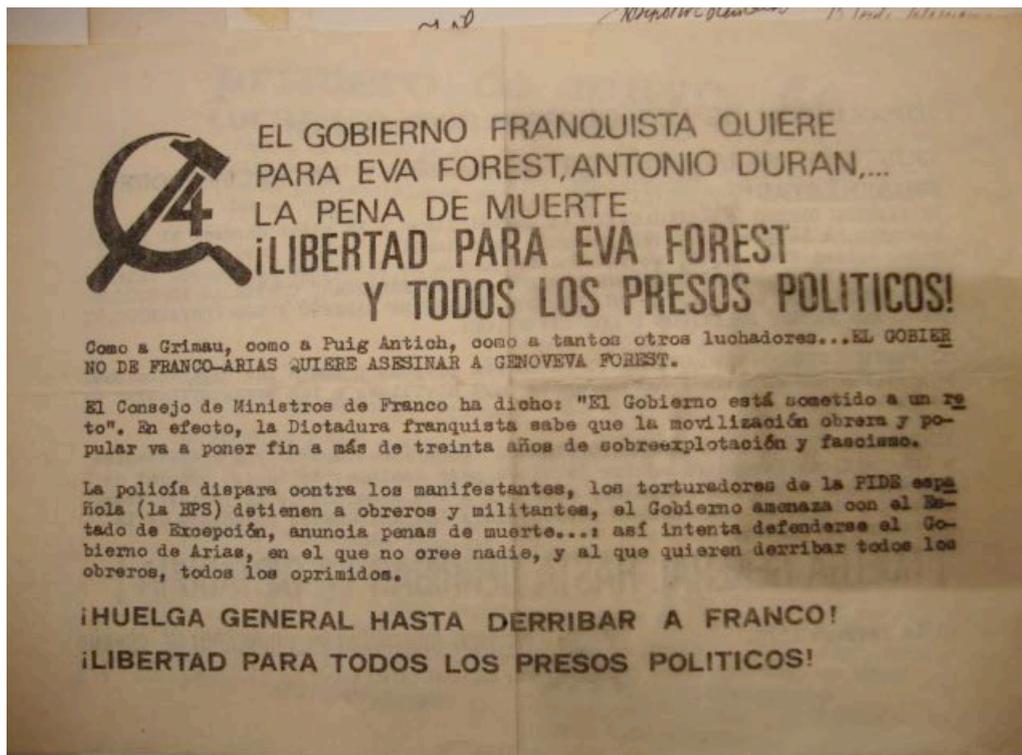


Imagem 18.6: Exemplar da Imprensa Clandestina componente da obra do Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans, 1975.



Imagem 18.7: Exemplar da Imprensa Clandestina componente da obra do Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans, 1975.

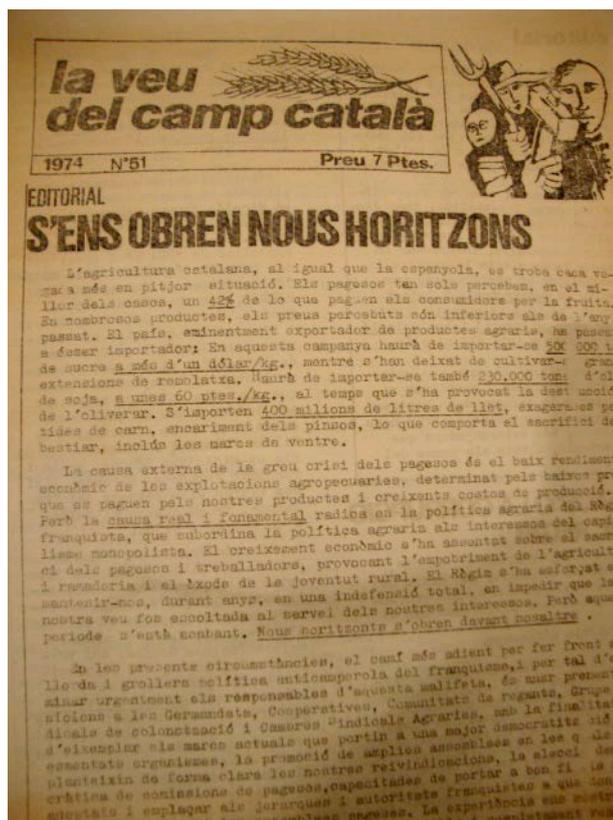


Imagem 18.8: Exemplar da Imprensa Clandestina componente da obra do Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans, 1975.

Esse trabalho, como os demais, sofreu com as contradições existentes no Grupo. Pois, ainda que tivessem se reunido neste coletivo com o objetivo de tecer cumplicidades e pela necessidade de questionar a opressão que sofriam, nem todos os posicionamentos agradavam a todos e por isso que se menciona como um grupo heterogêneo, com muitas entradas e saídas. Conforme nos falou em entrevista Josep Parera, os trabalhos tinham um viés mais político (com consistente estrutura ideológica) que artístico, ainda que o traço artístico fosse muito importante.

5.3 IDEOLOGIA E EXCEDENTE CULTURAL

Como todas las estrategias de grupo, ésta sufrió las contradicciones entre los trabajos individuales y los del colectivo. La negación del purismo conceptual y la adopción de otras metodologías de otras disciplinas hacían difícil encontrar una salida que no fuera más allá de una fase de autocrítica. Al acercarse a la interdisciplinariedad y la ampliación del sector, también se avanzaba hacia su dispersión y disolución (Parcerisas, 1999, p. 133).

Em novembro de 1975, morre o General Franco, gerando uma transformação na situação política espanhola em direção à democracia. Assim, a luta contra a opressão perdia sua razão de ser. Os coletivos, antes atuantes na clandestinidade, começam a desaparecer. O GDT que já vinha enfrentando um esgotamento nos seus elos de ligação, vê a causa de sua luta coletiva terminar. Possivelmente, ainda restava muito a ser transformado no campo das artes, na função que entendiam ser a do artista. Certamente, a nova condição política não anularia as desigualdades sociais, tampouco lhes conferiria uma liberdade de fato. Entretanto, estes fatores me levam a analisar o quanto o Grupo estava atrelado, prioritariamente, ao que implicava este regime ditatorial.

O crítico Simón Marchán é considerado um dos que melhor dialoga com o Grup de Treball. Em seu artigo na revista Qüestions d'Art, destinada ao GDT, reconhecia a capacidade do Grupo em negar a autonomia artística e afirmar que a atividade artística é uma força produtiva social, entretanto se perguntava, se a aproximação à luta ideológica não vinculava o Grupo ao “fantasma do realismo”, acabando por trair seus princípios conceituais. Acrescentava que o extremo criticismo teórico, tendia a paralisá-los no aspecto prático, sob pena de transformar também, a teoria em algo inoperante.

Certamente, a relação teoria-prática, forma-conteúdo é de difícil harmonia em todos os âmbitos da vida e, por mais que o Grupo buscasse abarcar esta relação em suas produções, elas, inevitavelmente, sempre escapam. Quando se tenta colocar em prática a teoria, elas já se apresentam de outra forma. Soma-se a este fato, as transformações por que sofria o campo da arte. Se até então era relativamente tranquilo, em especial para críticos, historiadores, *marchands*, ajustar as suas leituras às obras, definindo o que era ou não arte, a partir dos anos '60, estes parâmetros começam a se alterar. Artistas mais críticos levaram esta análise a extremos: até onde é arte? aonde está a obra? um texto pode ser arte ou é teoria da arte? À medida que o sistema aceita expor seu texto como obra, indica-se que sim, pode ser considerado obra. Questão já levantada pelo artista Marcel Duchamp em 1917, atestando que a definição de obra de arte não se vincula apenas à relação forma-conteúdo, mas também e, prioritariamente, ao sistema simbólico que valida ou não, o que pertence ao campo da arte.

Entretanto, a paralisia prática a que Simón Marchán se refere, me move a pensar nas formas que o Grup de Treball confere às suas produções. A princípio também fico instigada a refletir por que alguns dos trabalhos do Grup de Treball tornaram-se muito densos e com pouco ou, até mesmo, nenhum enlace visual para terem uma interação mais efetiva com o público/com as massas que era um dos seus grandes objetivos. Entretanto, cabe destacar que a imagem desempenha um papel fundamental de captura. Ainda que se trate de desconstruí-la, reforçando sua incompletude, é por meio dela que se pode realizar o primeiro “sequestro” do sujeito. Gatilho que é o *metier* das artes visuais. Mas isso não basta, não explica o porquê do afastamento da visualidade, nem mesmo a densidade conceitual de suas obras. É preciso refletir sobre o seu processo de trabalho para que se torne possível uma aproximação mais efetiva destas questionadoras formas.

Balizo minha análise dentro daquele contexto totalitário e opressor, onde era preciso encontrar brechas para vislumbrar a liberdade. Era preciso criticar esse sistema ditatorial que tinha o poder de matar⁹⁹ aqueles que se colocavam contra ele. O Grupo de Treball, fortalecido pela ideologia marxista, vislumbrava revolucionar por meio da arte. Idealizava desmascarar a ideologia capitalista que o assegurava e os motivos da cumplicidade do campo da arte com esse sistema.

Se a ditadura revelava uma crença quase paranóica no poder da palavra, vigiando e controlando tudo que era dito ou escrito, a ação do Grupo atacava por essa via. Nesse sentido, muitos de seus trabalhos buscavam abordar a relação entre arte e comunicação, não compactuando com esse silenciamento imposto. Percebiam que, até então, a arte estava afastada das questões sociais e políticas, quando na verdade ela se tornava um excelente meio para manifestar a inconformidade com o regime. A vanguarda revolucionária tinha esse princípio como seu dever. Todavia, não se pode esquecer de que há muito, a teoria crítica e a psicanálise, em especial, analisam, a incomunicabilidade da linguagem. E é precisamente no momento em que o sujeito diz o que não queria dizer que diz mais. Sempre se diz mais e também menos do que se gostaria de dizer, descompasso estruturante que revela o sujeito e o move. Se era necessário recusar a todo apelo visual da arte, uma vez que este vinha associado à

⁹⁹ No regime franquista era legalizada a pena de morte.

contemplação e à alienação decorrente; a via da palavra escrita também implicava armadilhas, tal como Simón Marchán bem analisa.

Imediatamente, sou levada a refletir sobre a relação singular entre arte e linguagem, na trajetória do Grup de Treball. Não se pode esquecer que essa geração de artistas, nasceu ou viveu boa parte de suas vidas em meio a esse contexto de proibição da língua materna, o catalão. Aprenderam e exercitaram a língua em casa, nos jogos, nas brincadeiras, mas sempre (desde 1939) como algo proibido. Associado a isto, cabe ressaltar que o catalão também é reflexo da singularidade daquela região, que, historicamente, busca (ainda nos dias atuais) uma independência da grande Espanha, idealizando, sobretudo, marcar sua singularidade cultural e a língua é a expressão máxima disso¹⁰⁰. Assim, ao analisar a produção do GDT e seu foco na linguagem em especial escrita¹⁰¹, justifica o seu apelo ao fortalecimento dessa língua e da singularidade desse povo, aspectos que a ditadura buscava extinguir.

De aquí el rechazo que el grupo efectúa respecto a la utilización del termino “arte conceptual”, entendiendo que este se define y responde a experiencias concretas que se mueven a diferentes niveles dentro de nuestro panorama cultural y se introduce así como elemento de confusión y equívoco de los propósitos y planteamientos del grupo en su estadio actual. “GDT, Cinquena Universitat Catalana d’Estiu de Prada, 1973” (Catálogo GDT, 1999, p. 65).

Como é possível analisar, muito mais do que uma filiação à chamada arte conceitual, o Grupo idealizava questionar as formas de dominação. Se boa parte da arte conceitual privilegiou uma reflexão sobre a própria arte moderna, para então fazer uma crítica sobre os rumos da arte e suas excessivas preocupações com a forma e o estilo; em contextos ditatoriais, muitos artistas se voltaram às questões reais, cotidianas do seu tempo, desde uma perspectiva conceitual. Realizam, assim, uma reflexão sobre o que pode a arte, o que a arte tem a dizer frente ao horror ditatorial, questionando a um só tempo o contexto e o campo da

¹⁰⁰ “La historia de Cataluña es una historia de lucha tenaz y persistente por salvaguardar su cultura y personalidad política. El último intento de destrucción de su lengua y cultura se produjo durante la dictadura de Franco. Hoy en día Cataluña tiene su propio gobierno autónomo (la Generalitat de Catalunya) y la lengua catalana, ahora oficial, ha experimentado un proceso de recuperación. Aún así, el derecho de autodeterminación de Cataluña no ha sido reconocido por el Estado español.” Texto extraído do site: <http://www.barcelonadecideix.cat/internacional/es>, organizado em vista o plebiscito popular, (04/2011) sobre a independência da Catalunha.

¹⁰¹ Nos originais do Grup de Treball que tivemos acesso no Centro de Documentação do MACBA, encontramos muitos dos textos do Grupo em duas versões, catalão e o castelhano.

arte. O conceitualismo do Grup de Treball está na relação arte-atitude e na concepção do objeto de arte como idéia que demanda reflexão.

[...] Aquest treball de discussió teórica ha consisteix en la sistematizació i confrontació de lés distintes posicions i tipus de pràctica, en vista principalment, a questionar, a partir de la nostra realitat, els diferents aspectes de lés diverses practiques artistiques per tal de desmarcar-se dels pressuposits en que s'assenta la pràctica de l'art – entesa com a vehicle d'ideologia – sota una concepció idealista.[...] ¹⁰² (GDT, Nuevas Tendências en el Arte, 1974 - Anexo P).

A fidelidade não era aos princípios da arte conceitual, mas à ideologia: aos princípios de transformação social marxistas e de ampliação da função da arte. Como bem nos lembra Ernst Bloch, referindo-se ao pensamento marxista, em seu “Princípio Esperança”, a ideologia nasce com a divisão do trabalho: material e intelectual, assim, desde a sua origem, as ideologias vinculam-se à classe dominante, que justificam a condição social, negando a exploração econômica que a sustenta (2005, p. 152). Entretanto acrescenta, que a ideologia também está vinculada ao refletir sobre a cultura, o que nos revela um outro lado da ideologia. Bloch aborda a ideologia pelo aspecto da herança cultural, excedente cultural que resta: da arte, da ciência e da filosofia, desenvolvidas em seu presente, visando um futuro. Desta forma, conclui que seria mais preciso definir a ideologia a partir de um substrato cultural que se encontra com a função utópica. Refere, ainda que, sem a função utópica, as ideologias de classe não passariam de ilusões passageiras.

De imediato poderia dizer que a função utópica presente na trajetória do Grup de Treball ancora-se nas históricas lutas de um povo, que buscava o reconhecimento da sua singularidade, nas estratégias de uma gama de artistas, que buscava revolucionar a função da arte e no ideal marxista de igualdade social. Diria tratar-se de uma utopia de liberdade, a fim de sublinhar a função abrangente dessas práticas, que negavam-se à subordinação aos cânones estabelecidos, que resistiam ao enclausuramento sócio-cultural. “O sonho para a frente não liquidado” (BLOCH, 2005, p. 156).

¹⁰² “[...] O presente trabalho de discussão teórica consistiu e consiste na sistematização e confrontação das diferentes posições e tipos de prática visando, principalmente, questionar, a partir de nossa realidade, os diferentes aspectos das diversas práticas artísticas, a fim de demarcar-se os pressupostos em que se assentam a prática da arte compreendida como veículo de ideologia, em uma concepção idealista. [...]”

O conceito de ideologia, em especial a ideologia marxista, foi uma peça chave para o Grup de Treball¹⁰³. Resgatando alguns dos elementos que balizaram o materialismo histórico, é possível perceber que o Grupo debruçou-se sobre eles para então realizar uma crítica à ideologia que sustentava o campo das artes. Sua metodologia guiava-os a desvelar os interesses mercantis que regulavam o campo e que acabavam por mistificar o fazer do artista e por associar a obra de arte à condição de mercadoria. Suas produções centravam-se na denúncia: havia uma farsa, interesses latentes mantinham o campo e pactuavam com a desigualdade social. Era preciso refletir sobre estas questões e colocar em ato uma nova arte, avessa a esses princípios. Se a desigualdade e a opressão vigoravam no regime ditatorial, o campo das artes não podia reproduzir este sistema. Essa ideologia os impelia à ação.

Como bem analisa o psicanalista Slavoj Zizek:

a crítica da ideologia não implica um lugar privilegiado, como que isento das perturbações da vida social [...] “Ideologia” pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação a realidade social, até um conjunto de crenças voltado para a ação (1996, p. 9).

O conceito de ideologia é freqüentemente sujeito a mal entendidos, por confundir-se com a própria concepção de realidade, se partirmos da premissa que a realidade é sempre uma leitura, uma ficção simbólica. Já em 1950, Roland Barthes analisava que poderíamos pensar a ideologia como a “naturalização” da ordem simbólica (*apud* ZIZEK, 1996, p. 16). Sendo assim, a crítica da ideologia também é ideológica, uma vez que comporta um viés de leitura, busca discernir a necessidade oculta da mera contingência dos fatos, sempre na ilusão de encontrar a verdade que sustenta os sistemas. Evidentemente, isso não confere uma uniformidade ética entre os discursos ideológicos, apenas sublinha essa inelutável condição humana atrelada ao universo simbólico. Além disso, essa reflexão destaca a falta de posicionamento crítico nos dias atuais, como se já não houvesse nada mais a ser feito, nada a denunciar, uma vez que tudo será inevitavelmente engolfado pelo sistema. E é nesse sentido que se torna fundamental voltar a essas poéticas com forte carga crítica e utópica.

¹⁰³ Optou-se por não fazer uma incursão muito extensa na teoria marxista para que não se desvie do eixo de leitura sobre a trajetória do Grup de Treball.

El artista que cuestiona la obra como un producto y resultado de un proceso histórico sometido y manipulado por la ideología dominante (relaciones de producción). Desmantelamiento y puesta en evidencia mediante diversas disciplinas para alcanzar una función crítica del lenguaje desde una posición de clase (ANEXO Q).

Esta era uma das proposições presentes no texto “Arte e Contexto”, do Grup de Treball, apresentadas no Instituto Aleman de Barcelona, em 1973 (ANEXO Q), um dos primeiros textos assinados pelo coletivo. Como é possível verificar, a crítica à ideologia dominante tornava-se fundamental, fizeram isso ancorados na ideologia marxista, ante o ideal de dissolução da desigualdade social, a ser atingido através da luta de classes. Nesse sentido, idealizavam uma democratização da figura do artista que não é entendido como um ser dotado de capacidades transcendentais, mas um sujeito que faz uma leitura sócio-político-cultural pelo viés da arte, condição crítica e poética que supostamente estaria ao alcance de qualquer um. Inevitável associação ao lema do artista Joseph Beuys “Todo homem é um artista”¹⁰⁴, também dessa época.

Tratava-se de denunciar e contrapor-se à exploração sofrida pelo artista através do mercado e de seus atravessadores. A dissolução da materialidade da obra seguia esta via. A obra deixa de ser objeto de contemplação, fetiche, sinônimo de status social e sujeita a mais-valia. É o trabalho imaterial do artista que merece ter valor, seu trabalho de intérprete do mundo, agente de transformação social. O artista deve sair da especularidade do campo e trabalhar com a diferença de olhares sobre o contexto sócio-político-cultural, possibilitando, assim, uma transformação de sua prática. Nessa via apresentam-se alguns dos seus trabalhos, tais como: “Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel”, “Encuesta a 24 galerias de arte de Madrid” e “Homenatge a l’arquitectura”.

Entretanto torna interessante observar, que, mesmo desvendando esse sentido oculto da mercadoria-obra, ela continua a ser um fenômeno enigmático. A arte, como nos diz René Passeron (2001, p. 11), é um curativo do vazio, tem o poder de esconder e, ao mesmo tempo, tratar. “Substitui sua aparência perceptível a não aparência do ferimento, desde então aberta ao imaginário [...] O curativo não

¹⁰⁴ Frase proferida pelo artista no filme: Public Dialog, de Willoughby Sharp, 1974.

é o ferimento”. Há um algo mais que nos fascina. Como observou Antoni Tapies (de forma um tanto imprecisa, pelo excesso que infere aos artistas conceituais) é ilusório pensar que seria possível desmistificar a obra e a figura de grandes artistas, tais como os espanhóis Picasso e Miró e a adoração que se tem por eles.

Nem tudo é ideológico, ou seja, nem tudo é passível de uma leitura simbólica e assim, parcial e ideológica, já que há sempre um resto que escapa à possibilidade de simbolização, a isso Jacques Lacan denominou através do conceito de Real. É da ordem do Real este algo mais, que encontramos na mercadoria, mas também nos sintomas e nos sonhos. Slavoj Žižek realiza um importante estudo a este respeito, intitulado: “Como Marx inventou o sintoma?” (1996, p. 297). Neste artigo reflete que Marx e Freud aproximam-se pelos seus métodos interpretativos. A análise do “segredo-forma-mercadoria” desenvolvida por Marx serve de chave para a compreensão de fenômenos que a princípio não guardam relação com a economia. Trata-se sempre de uma tríplice estrutura: seu conteúdo manifesto, o conteúdo latente e um certo “ainda”, cujo o desmascaramento do segredo não dá conta de eliminar o fascínio.

[...] a economia política clássica interessa-se apenas pelos conteúdos escondidos por trás da forma-mercadoria, razão por que não consegue explicar o verdadeiro segredo, não o segredo *por trás* da forma, mas o *segredo da própria forma* [...] Devemos, portanto, dar outro passo crucial e analisar a gênese da própria forma-mercadoria. Não basta reduzir a forma à essência, ao núcleo oculto; devemos também examinar o processo – homólogo ao “trabalho do sonho” (ŽIŽEK, 1996, p. 301).

Como bem colocado por Žižek, enquanto a atenção voltar-se aos conteúdos latentes da mercadoria, ela ainda restará como um grande enigma, mas ao deter-se nos mecanismos do processo que lhe confere determinada forma, torna-se possível aproximar-se um pouco mais. Tal como nos sonhos, o verdadeiro trabalho é o de deslocamento e condensação dos conteúdos latentes que se expressam na forma manifesta.

A análise do conteúdo latente das mercadorias-obras¹⁰⁵ produzido pelo Grup de Treball foi inaugural e imprescindível naquele contexto de restrições de liberdade. Era preciso dar a ver a máquina capitalista que sustentava o campo das

¹⁰⁵ No sentido marxista do termo, tal como recorrentemente trabalham os artistas do Grup de Treball.

artes, era preciso se posicionar frente a isso. Demarcar sua recusa a esta arte, para então lançar as bases de uma nova arte, uma arte revolucionária. Ao olhar para as mercadorias-obras da arte moderna, na perspectiva dos deslocamentos e condensações que lhe conferiram forma, certamente não será suficiente a crítica de uma arte de decoração, mistificada na figura do artista, distante do público ... pois ainda que se concorde com ela, sempre resta esse algo mais, essa misteriosa herança cultural que colocada em ato, nos fascina. A obra-sintoma é sempre fruto de um tempo, quando foi possível dar forma a certos ideais e não a outros.

Certamente, o Grup de Treball não chegaria a esse ponto de ruptura se não tivesse o esteio de toda uma história, já que para desconstruir algo é necessário que este, primeiramente, tenha forma. Num contexto, onde a arte, as grande obras estão por todos os lados, em que o peso da história da arte se faz presente no cotidiano do povo, o Grup de Treball teve que ser beligerante, colocar em ato seu descontentamento frente a arte produzida até então, sua inconformidade com a negligência do campo em relação ao horror político.

Era necessário o protagonismo, este foi um elemento fundamental no Grupo, a criação de um espaço de reflexão e ação. Fora do Grupo tudo era ruim, havia um forte instinto de grupo. Como uma luta de poder, era necessário impor uma outra maneira. Pode-se, até mesmo dizer, que o Grupo foi beligerante, com o que não se afinava aos ideais do Grupo. Além disso, havia muitas brigas dentro do Grupo. Entende que a força do grupo era a sua potencia e sua exclusividade. Foi um referente, renovando as idéias, transformando o panorama da Espanha. (Relato de entrevista a Josep Parera, ANEXO D)

Sustentar este posicionamento teórico-crítico não foi simples, como bem analisa Parera, era uma luta de poder. Criticar a obra como mercadoria, não pactuar com o sistema de galerias, que inegavelmente são uma porta de visibilidade externa, aproximar as massas desta discussão, ter inserção política na luta de classes, dialogar com outros campos de saber, fazer uma arte no contexto... certamente tornava ainda mais complexo o ato de criação. Suas posturas foram paradoxais, mas extremamente coerentes com esse contexto inóspito. Se por um lado foram inovadores recusando o fetiche da bela forma, denominando-se iconoclastas, por outro, o engajamento ideológico lhes engessava como em qualquer outro movimento artístico moderno, só que ao invés do cânone da forma e do estilo, perceberam-se na necessidade do engajamento ideológico e, nesse aspecto, foram até mesmo prescritivos e segregadores.

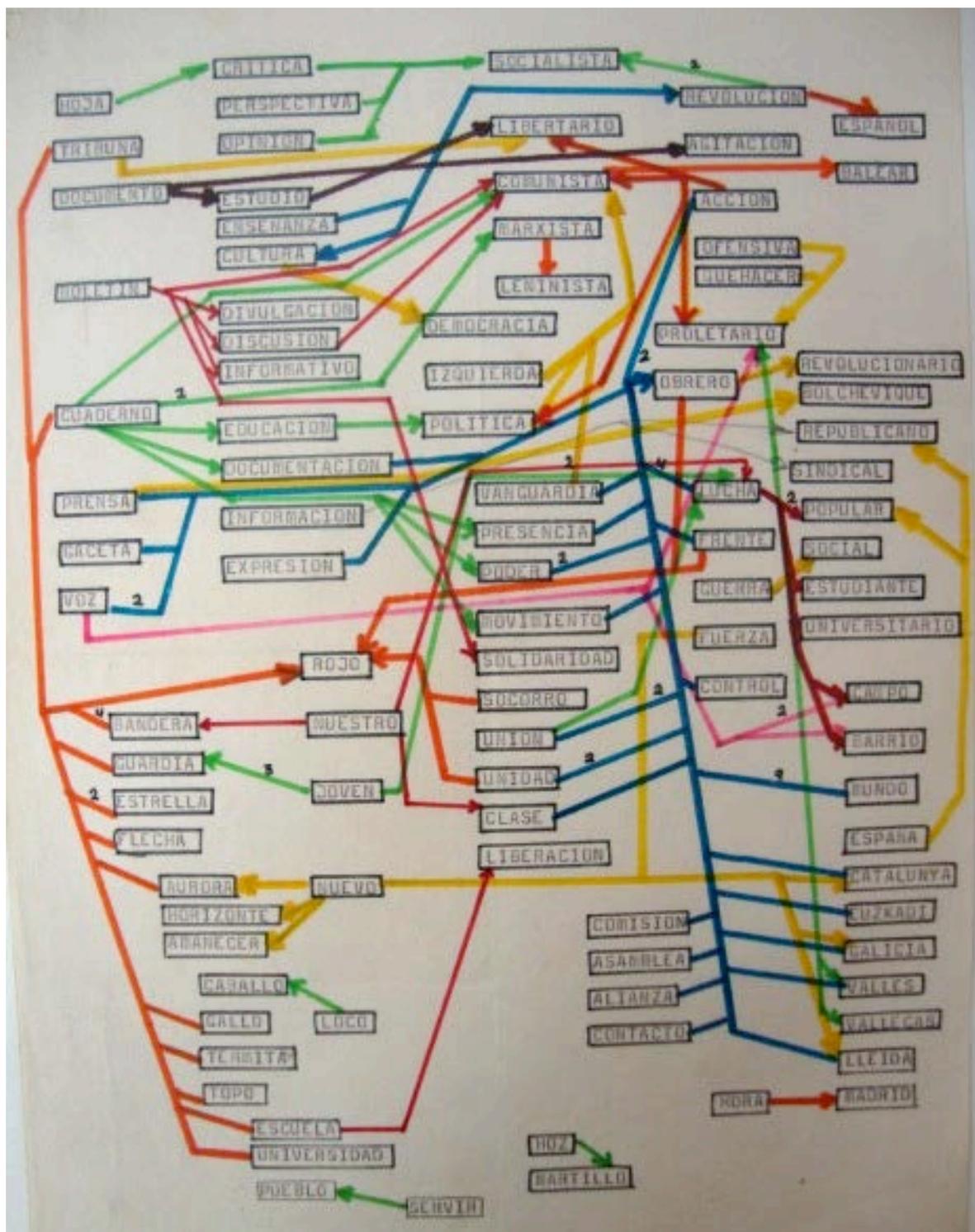


Imagem 18.9: Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur La presse illégale des Pays Catalans (Detalhe do projeto), 1975.

O fim da ditadura coincide com a dissolução do Grupo¹⁰⁶ após a organização de seu último trabalho: “Champ d'attraction. Document. Travail

¹⁰⁶ Ainda que esta obra tenha sido exposta nos anos seguintes, o coletivo GDT não se organiza mais enquanto tal.

d'information sur La presse illégale des Pays Catalans”, para a Bienal de Paris. Obra exemplar da trajetória deste coletivo. Sua forma consegue reunir a um só tempo: denúncia, informação, posicionamento político, trabalho com a linguagem e, em especial, a resistência de um povo à opressão, manifesta nestes periódicos clandestinos.

Exposta em 11 grandes quadros, inicia fazendo um jogo de imagem, que se por um lado remete à arte de outrora, por outro, não se mostra à sublime contemplação. Tal como um dossiê, apresenta um estudo detalhado sobre a imprensa clandestina nos países catalães. Países? Não se tratam de regiões dentro de um Estado? Um equívoco proposital que, possivelmente, remete à dimensão subjetiva e à singularidade que cada uma destas regiões têm. Composta por textos críticos (“O desenvolvimento da imprensa clandestina com a introdução do Marxismo na Catalunha”, “Diversos tipos de imprensa por uma só luta”, “18 anos de publicação universitária”, “Mensagens”, “O problema nacional”...), imagens do jornalista anarquista Puig Antich, morto pelo regime e um campo de atração sintagmática (Imagem 18.9) que, segundo relato de Antoni Mercader, foi realizado com a ajuda de um linguista. Além disso, fazia parte da obra exemplares dos jornais produzidos por essa imprensa, possibilitando expor a diversidade das publicações, vinculadas a: movimentos sindicais, camponeses, socialistas, comunistas, operários, vertente crítica da igreja católica, universidades...

Obra que coloca em ato um grito de liberdade, revelando a inconformidade com aquilo que oprime e silencia. Pela via da arte, tornou possível expor ao “estrangeiro” a luta de um povo. Deixam como legado o engajamento da arte nesta batalha e suas estratégias de ação. O que resta é uma obra que, se sabidamente de autoria do Grup de Treball, não está assinada por eles. Uma obra aberta, que pertence ao povo da Catalunha, utopia de liberdade e herança cultural.

6. CONEXÕES: TRANSFORMAÇÕES DO OBJETO DA ARTE

“A relação central de objeto, aquela que é dinamicamente criadora, é a da falta” (LACAN, 1995, p. 51).

Destes três percursos singulares e encantadores, organizo estas possíveis conexões. Certamente, haveriam muitas outras, dentro deste mesmo recorte de pesquisa. Entretanto é preciso fazer escolhas, algumas direções se impõem.

De um olhar permeado pela psicanálise, pelos enigmas do inconsciente, surge um encontro com a arte. Uma arte que se caracteriza pelo hibridismo e pela precariedade enquanto posicionamento crítico, político e utópico. Arte contemporânea inaugurada por suas características conceituais, por debruçar-se sobre a concepção de arte e sua tensa relação com a vida. Artistas que, singularmente, expuseram e compartilharam uma relação revigorada e, especialmente, política para com a vida e para com a própria arte.

Se os ideais mudam, transformam-se os objetos, transformam-se as relações. Esses artistas, como foi possível analisar, têm a força de expor posicionamentos, exemplarmente, críticos aos seus contextos pela via da arte. Tratam-se de atitudes de resistência política e subjetiva ao que se impunha de forma, violentamente, homogeneizadora, de experimentações transgressoras às tradicionais regras do campo. Atos de criação que revelam seus processos, suas buscas em transmitir mensagens e inquietações, seus ideais de construção de coletivos. Artistas que possibilitam aberturas utópicas, através dos jogos com os signos e com os meios. Atos simbólicos que revelam sua força de transformação dos objetivos da arte.

Nesta seção final, detenho-me sobre a concepção de objeto para a psicanálise e, em paralelo, com as conexões entre as obras desses artistas. Reflexões que, de modo indireto, já foram abordadas ao longo desta tese, mas que, neste momento, se tornarão mais visíveis e serão aprofundadas. Busco analisar que a transformação dos objetivos da arte está intrinsecamente atrelada à transformação da concepção de objeto. Objetivos que se aproximam, na medida em que se revê a relação entre arte e vida, sublinhando que a arte é um território de liberdades e, desta forma, pode instigar uma postura crítica no social. Objetos que não prezam pela pureza da técnica, que se relacionam com outros saberes,

que se mostram em falta. É, justamente a relação faltosa, incompleta de encontro com os objetos que direciona a criação, tal como enfatiza Lacan.

Se os anos '70 marcaram profundamente a história da arte, revelando a força de transformação instaurada pela arte contemporânea, é porque artistas como Cildo Meireles, Paulo Bruscky, o coletivo Grup de Treball, posicionaram-se criticamente e, até mesmo, arriscaram suas vidas em nome de um projeto maior. Suas obras, por mais ambientais, imateriais e precárias que sejam, têm o poder de expor que os objetivos foram alterados. A arte não estava mais preocupada com as questões exclusivas do seu campo, mas em enfatizar a dimensão sócio-política de seus atos.

6.1 FETICHE:

[...] a noção de objeto fetiche, a de objeto encobridor, e, ao mesmo tempo, a função tão singular dessa constituição da realidade, sobre a qual Freud desde o início lançou esta luz realmente fascinante, e à qual nos perguntamos porque não se continua a atribuir valor, a noção da lembrança encobridora como sendo constituinte do passado de cada sujeito(LACAN, 1995, p. 23).

A dimensão do objeto fetiche enquanto objeto encobridor é uma das temáticas que podem aproximar as contribuições singulares de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do coletivo Grup de Treball. A crítica à condição de fetiche do objeto de arte se faz presente em muitas de suas obras. Tratava-se de desvelar uma condição relacional que tendia a encobrir a obra, aproximando-a da concepção de mercadoria fetiche. Era imprescindível denunciar esta forma de relação com objeto, para que se pudesse avançar nas transformações do objetivo da arte. Entretanto, como bem analisa Lacan, o que é encobridor não é falso, pelo contrário, fascinante e constituinte.



Imagem 1: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Antropológicos: Zero Cruzeiro, 1978.

“Zero Cruzeiro”, “Zero Dólar” (Imagem 1) é uma das metáforas propostas por Cildo Meireles. O dinheiro que não vale nada é chiste. Certamente, ele vale pouco para muitos, em especial, em um contexto permeado pelas desigualdades e pela avassaladora dívida externa. Zero dinheiro que vale, simbolicamente, enquanto obra. Dinheiro que é signo das relações de troca, mas que, gradativamente, vai adquirindo valor por si mesmo. Acumulação de dinheiro, atrelada ao valor do sujeito. Dinheiro que começava a se colocar à frente de tudo. Os “Zeros” de Cildo sublinham a condição objetual do dinheiro, colocam no centro da obra, no centro daquilo que representa valor, o vazio. Se o dinheiro é fetiche das coisas, na medida em que representa algo, que não está ali, conferindo valor imaterial ao objeto; o dinheiro de Cildo, por sua vez, reforça o furo que sustenta sua condição. Dinheiro que não vela sua falta.

O louco e o índio estampados em suas notas (Imagem 2), reforçam a condição precária da figura de validação do dinheiro. Supostamente, aquele que “garante” o valor do dinheiro, tem seu valor subjetivo assegurado pela trama simbólica que o sustenta. O louco, o índio, em suas condições de exclusão,

apontam, não apenas as suas carências, mas a falta-a-ser¹⁰⁷ inerente a todos. Não há garantias.



Imagem 2 : Cildo Meireles, Zero Cruzeiro, 1974-78. Lito offset sobre papel. 6,5 x 15,5 cm. Edições ilimitadas.

Paulo Bruscky, em 1972, propunha a intervenção urbana: “Artemcágado” (Imagem 3), ironia e humor tão característicos à sua arte. Ao colocar o cágado como suporte da obra, o artista dá ênfase à condição precária e de dejetos que permeia os objetos. O par suporte/resto, gerado pela escolha metafórica do artista: arte em “cagado”, revela o valor do resíduo. Lacan acrescentaria que “não é escamoteando-os que se progride” (1995, p. 41). Se o fetiche centra-se na dimensão imaginária do objeto e na decorrente suposição de plenitude atrelada a ele, Bruscky parece contrapor a condição significativa e residual que sustenta o objeto. É como significativo que a arte em cágado ganha sua força e lança aquele que vê a produzir novas imagens e sentidos. Perpétuos deslizamentos, na lógica da rede inconsciente entre significantes e significados que se abrem desde que se rompa com a suposta completude da imagem que o objeto fetiche busca esconder. A obra, na condição de fetiche, sublinha a alienação do sujeito a ela.

¹⁰⁷ Falta-a-ser é um termo utilizado por Jacques Lacan, que designa a condição do sujeito, enquanto faltante.



Imagem 3: Paulo Bruscky, Artemcágado, 1972.

Ao convidar a todos que tivessem cágados a participarem, também coloca em ato a crítica à condição fetiche do artista e a idealizada democratização da arte. Se o objeto não se presta a completudes, tampouco, a condição do artista sustenta-se na dimensão do gênio. A fascinação do público pela genialidade do artista, reforça a condição de alienação subjetiva, ao contrário, Bruscky sublinha os limites da criação, a precariedade que é sua grande força. O artista lança os dados, como em um jogo, mas não domina os deslocamentos. Mostra, sim, que se vale dos duplos sentidos, do inusitado para criar, convidando o outro a jogar com ele.

O Grup de Treball, por sua vez, é enfático ao denunciar o fetichismo que sustenta o campo das artes. Sua obra: “Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel” (Imagem 4), revela a captura do mercado, inclusive das obras, que tendem a questioná-lo. Na listagem organizada pelo Grupo, vemos as numerosas cifras a que foram vendidas obras de Beuys, Arman, Christo, Yves Klein... Artistas que fomentaram a crítica ao fetichismo da obra e à pureza que a envolvia.

<p>ALBERS Joseph, né en 1888. Balnéaire A, 1937. T. marouflée sur bois, 59 x 43,5. 245 (23.750 F) S 6.750 Hanging to the square, held, 1959. laiton, 101,5 x 101,5. 389 (200.000 F) S 40.000</p>	<p>BURY Paul, contemporain. 25 bandes sur dix planches adhésives. construction bois métallique. bois, 132 S 6.000 588 (30.000 F) S 6.000 29 boules sur 2 plans optiques, 1967. cuivre (avec moteur électrique). haut, 35,5. 93 (21.250 F) S 4.250</p>	<p>Valérie écorcée, 1970 compression, 44 x 34. 304 (7.200 F) L 800.000 Compression de para-choc métal chromé, 28 x 28 x 14. 644 F 5.500 Housse bras levé. fer soudé, haut, 158. 692 F 19.500 Construction. métal, haut, 35,5. 93 (4.500 F) S 900 La coléâtre, 1971. compression multiple, 47,5 x 34. 377 F 2.600 Peux. sucre multiple. 377 F 1.500</p>
<p>ABARAWA, contemporain. Composition, 1969. acrylique sur toile, 185 x 122. 644 F 12.000</p>	<p>CARO Anthony, né en 1934. + Eylet x, 1965. fer peint en bleu, 305 x 9. 380 (60.000 F) S 12.000 Oiseau jeune. métal peint, long, 134,5. 237 (17.550 F) S 1.350</p>	<p>CHRISTO, né en 1915. Pequet, 1962. filon et cordes, 180 x 20. 124 F 16.000 Grid-roof empaqueté, 1964. œuvre unique, 19 x 21 x 13. 154 F 12.000 Fleurs empaquetées, 1968. œuvre multiple, n° 92.100. 387 F 800 Lash. empaquetage de revues. œuvre multiple 81.100. 154 F 1.200</p>
<p>ARMAN Fernandez, né en 1928. Accumulation de tubes (bleus et rouges). 1965. plexiglass et polystyrène, 121 x 121. 633 F 20.000 Le bras sabreur, 1961. objet découpé, monté sur bois. 124 x 84 F 28.000 A vos rangs, fixes, vers 1961. accumulation de roulements, en bronze. 84 x 45,5 L 2.400.000 387 F 18.000 Bidon + Total n° découpé, 1962. 50 x 59 F 6.000 Bonne année Brigitte Bardot, 1963. collage, 31 x 20 F 3.000 124 F 3.000 Joins, 1964 (I) joints sous plexiglass, 120 x 40,5. 304 (23.400 F) L 2.400.000 Violoncelle sur fond rouge. incisions sur plexiglass, 120 x 100 x 9. 704 (40.500 F) L 4.500.000 Tubes de couleur, 1966. tubes de couleur fixés sur plexiglass, 23,6 x 20,9. 372 (8.162 F) DM 3.900 Affaire de violon, 1970. huile sur papier, 64 x 49 F 4.100 387 F 4.100 Camera Stop N° 9, 1970. assemblage sur plexiglass, 43 x 59. 389 (14.630 F) Sfrs 11.000 Portrait robot poubelle. 111 x 71 (tableau-objet). 387 F 29.000</p>	<p>CASTILLO Jorge, né en 1933. Le couple, 1961. T., 54 x 65. 94 F 400</p> <p>CESAR Baldaccini, né en 1921. L'insache. bronze doré, n° 8-B. haut, 42, long, 51. 692 F 22.500 Insecte, 1956. bronze poli, cire perdue, A. Volcani fond, n° 2-B, haut, 23, long, 33. 434 F 8.000 Insecte marchant. bronze poli, cire perdue, A. Volcani fond, n° 6-B, haut, 38, long, 40. 434 F 12.000 Hammock à Brancusi, 1957. fer forgé, pièce unique. 27 x 34. 453 (7.800 F) S 600 Les jumeaux, 1962. fer, pièce unique, 44 x 33. 774 S 1.500 Compression de laiton, 1963. 33 16 x 13. 154 F 9.500 Compression. tubes, 19 x 35 x 35. 304 (4.500 F) L 500.000 Compression n° 44. or, brillant et amersour. poids de l'or - 79 g 5. 387 F 11.000 Compression de boîtes. col-mag-na, 36 x 36 x 12. 387 F 1.100 Superposition d'estopages. sculpture plastique, 30 x 31 x 12. 644 F 3.000 Autoportrait, 1968. plastique ambouh, œuvre unique. 50 x 30 F 1.000 154 F 1.000 Compression, 1969. aluminium, 36 x 25 x 14 S 1.000 124 S 1.000 Moto-cyclette. compression, 46 x 46 x 27. 304 (18.000 F) L 2.000.000</p>	<p>CORNELL Joseph, né en 1901. Target, the moon. assemblage et collage dans une boîte. 19 x 33 x 9. 327 F 70.000 « Trade winds », 1958. marbre, verre et boîte en bois. 18,5 x 21 x 9. 388 (70.000 F) S 14.000 Constellations zodiacales : les poissons. le bâlier. boîte en bois avec objets, 27 x 45 x 9. 154 F 45.100</p> <p>DI SUVERO Mark, contemporain. Sans titre. métal peint, long, 40. 291 (14.000 F) S 2.800</p> <p>DINE Jim, né en 1935. Zebra, 1965. collage et techniques mixtes sur toile. 99 x 76. 704 (33.300 F) L 3.700.000 + K Universal color chart n. 1961. T., 178,5 x 152 S 11.000 388 (95.200 F) S 11.000 Le robe de chambre rouge et blanche (Autoportrait), 1964. huile, métal, toile et bois. 222 x 152 S 14.000 388 (93.000 F) S 14.000</p>
<p>BRUNING Peter, né en 1929. Scène de rue, 1967. peinture sur une gravure offset sur papier marouflé sur toile, 93 x 125. 372 (3.792 F) DM 2.400</p>		

Imagem 4: Grup de Treball, Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel, 1973.

A obra do coletivo, desta forma, tem como primado informar e desvelar estas relações entre arte e mercado, afastando-se de uma possível captura fetichista. Listagem e verificação da quotização, como mencionam em seus textos, dos valores de venda das obras. A intenção do Grupo era chocar, provocar o embate, atrelando nomes de renomados artistas críticos às cifras de suas obras. O grupo dá a ver que há um alto preço em jogo e que a estratégia do capital é capturar tudo, inclusive o que o critica. É importante destacar que este foi o primeiro trabalho assinado pelo Grupo, fato que reforça a dimensão simbólica

dessa obra. Ela coloca os termos que regulam a poética do coletivo em sua recusa à condição fetiche de suas obras. Cabia aos artistas romperem com a lógica do capital, colocando-se a serviço da crítica à ideologia. Ideologia, que como fetiche, reveste imaginariamente os objetos, velando sua falta. Crítica que se coloca a serviço da verdade e da informação, entretanto parece não possibilitar muitas derivações.

Freud trata da temática do fetichismo já ao final de sua obra, em 1927, alguns anos antes, de sua renomada obra: “O mal-estar na Civilização”, de 1929. “Fetichismo” é um dos textos fundamentais para a teoria psicanalítica, pois trata dos modos de estruturação subjetiva atrelados à escolha de objeto. Neste trabalho, Freud debruça-se sobre o modo privilegiado de escolha de alguns homens, que, em geral, não são pessoas que buscam análise, pois não vêem esta condição como anormal. O fetichismo raramente é sentido como um sintoma, via de regra, o sujeito satisfaz-se com esta condição. Entretanto, de modo indireto, Freud o descobre em um paciente que “alçou certo tipo de “brilho do nariz” a uma precondição fetichista” (p.155). Neste sentido, cabe destacar que o fetiche é um traço que se destaca, algo que faz centrar-se toda a atenção do sujeito. Detalhe que encobre a falta. Já que, segundo sua análise:

O fetiche é um substituto do falo da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar. [...] Não é verdade que, depois que a criança fez sua observação da mulher, tenha conservado inalterada sua crença de que as mulheres possuem um falo. Reteve essa crença, mas também a abandonou (FREUD, Vol. XXI, p. 155).

Frente à falta, se coloca o fetiche. Objeto suposto de tamponar a falta, desmentido. Formação de compromisso, regida pelos mecanismos inconscientes de deslocamento e condensação, tal qual o sintoma e os sonhos. O fetiche minimiza a angústia, é uma forma de lidar com a condição faltosa, inefável a todos os objetos. O fetiche, assim, coloca-se como última impressão ante o traumático encontro com a falta. Derivado de ideias contrárias, se por um lado tranqüiliza, apazigua o sujeito; por outro lado, é signo da incompletude das coisas, do vazio. Fetichismo que reveste a condição do objeto em um enxergar e fazer de conta que ele é completo. Cabe destacar ainda, que o fetiche não se encontra apenas na materialidade do objeto, mas pode ser associado a uma de suas características,

que tende a capturar o sujeito. Um simples “brilho do nariz”, como analisa Freud, que tem a força de velar e apaziguar a angústia.

“Não se trata, sempre e essencialmente, de esconder o objeto, mas também de esconder a falta de objeto” (LACAN, 1995, p. 169).

O ideal moderno de progresso, inevitavelmente, atrelava o objeto de arte à condição de fetiche, signo do poder aquisitivo de uma classe e da pureza almejada para o campo. Certamente, nem mesmo as obras de arte moderna, expuseram-se inicialmente como fetiche. Elas abrem sentidos, muito mais do que se colocam como imagens ideais. Entretanto, como já se tornou possível refletir, era, predominante, até os anos 60, um movimento do campo da arte em direção à pureza do objeto, autocentrado nas questões formais e estilísticas, principalmente, no que se referia a um recorte de leitura das obras, em uma tendência a vinculá-las a uma imagem ideal, supostamente sem faltas.

Alargando a condição de fetiche do objeto, Lacan nos conduz a vislumbrar a concepção de véu, máscara, que se faz anteparo entre o sujeito e o olhar. A máscara interpõe-se a fim de esconder o vazio do objeto, mas também a falta-a-ser do sujeito. Ao tirarmos o véu, nada resta, apenas o vazio. Como analisa Lacan, o encobridor é estrutural. Nesse sentido, as obras de Bruscky e Cildo são exemplares, pois elas fazem chiste dessa condição do objeto fetiche. Na medida em que se brinca com a falta do objeto e do sujeito, que se faz jogo com a precariedade, é possível deslizar significantes, rir da sua condição faltosa e fazer algo com a falta. A arte, mais do que tamponar a falta, precisava colocar-se a serviço da recriação.

6.2 HUMOR:

É precisamente no entrejogo entre a mensagem e o código, e portanto, também no retorno do código para a mensagem, que funciona a dimensão essencial à qual a tirada espirituosa nos introduz diretamente” (LACAN, 1999, p. 21).

O humor é uma das estratégias possíveis de crítica. Ato de linguagem que dizem mais do que propriamente se disse. Mensagem subliminar que decorre de

uma apurada percepção da realidade e joga com seus códigos. O chiste, o dito espirituoso, a piada e os neologismos são formações do inconsciente e é através dos seus mecanismos de condensação e deslocamento, que se dá esse entrejogo, do qual nos fala Lacan.



Imagem 5: Paulo Bruscky, Arte/Pare, 1973.

Paulo Bruscky privilegia o humor como estratégia de criação e de crítica. Possivelmente, a maioria de suas obras perpassam esta via. Destaco a intervenção urbana: “Arte/Pare”, de 1973 (Imagem 5), registrada através de vídeo. Intervenção na ponte da Boa Vista, na cidade de Recife, na qual o artista estica uma fita vermelha na passagem de pedestres e dos carros. Simples gesto executado pelo artista, mas de grande repercussão simbólica. Ato inusitado, que desconserta os transeuntes. Proposta de reinauguração de algo que já havia sido inaugurado há muitos anos, barreira no fluxo ininterrupto da cidade.

É interessante observar que algumas pessoas, após passarem pela fita, percebem o inusitado da situação e se colocam, então, a ver a reação dos demais. Arte: Pare! Bruscky vale-se do modo imperativo da linguagem tão recorrente em

meio ao contexto ditatorial. Mas, ao contrário, não se tratava de uma *blitz* policial ou de mais uma inauguração no “crescente” Brasil, dos anos ‘70. Pare! Indicava Bruscky, para a sutileza da arte, para olhar a vida que o cerca, para refletir sobre estratégias de ação. Ato que provoca o riso, que libera imagens.

Se em um primeiro tempo, o transeunte não se apercebe do que acontece, num segundo momento, dá sentido e, num terceiro tempo, ri da situação. Ri de si e do outro, que também se mostra alienado ao que acontece, inicialmente. Poderia perguntar: onde está o objeto de arte? Justamente, na montagem da cena; está em meio ao contexto da cidade. Objeto imaterial, tênue linha que não bloqueia, mas que é preciso atravessar. A mensagem de Bruscky está para além do código que a fita vermelha indica.

O evento Fluxus, realizado pelos artistas Alison Knowles e Ben Vautier, registrado por Maciunas (Imagem 6), parece dialogar com a intervenção de Bruscky. Arte na rua que estanca o fluxo, propondo um desvio de olhar e provocando o riso. Entretanto, enquanto na performance Fluxus a fita que interrompe o trânsito, chama à atenção aos artistas, no trabalho de Bruscky, a figura do artista não está em primeiro plano. Bruscky dispara a ação e se coloca a observá-la e registrá-la, o público é o motor da obra. Neste aspecto, podemos relacionar a estratégia de Bruscky à de Cildo Meireles em sua obra: “Sermão da Montanha: Fiat Lux”, na qual a observação do público pelo artista é componente da obra. Inversão de papéis em que o artista é aquele que contempla os desdobramentos da obra.



Imagem 6: Alison Knowles e Ben Vautier, Anunciando Evento Fluxus na Canal Street, Cidade de NovaYork, primavera de 1964 – Fotos de George Maciunas.

O humor é uma constante na poética de Bruscky, mas também acompanha algumas das obras de Cildo Meireles e do coletivo Grup de Treball. Remeto-me, primeiramente, a “Eureka/Blindhotland” (Imagem 7), de Cildo Meireles. Nesta obra, o humor se faz presente, prioritariamente, no jogo do público, que se surpreende com a diferença entre aquilo que vê e aquilo que sente, mas também no

neologismo criado pelo artista. *Blindhotland* é cegaterraquente, metáfora da cegueira aos horrores da situação brasileira nos anos '70? Eureka! Se descobrimos algo, é sobre nossa precária e alienada condição subjetiva. Aquilo que se dá a ver, pode ser enganador.

A técnica verbal é própria dos chistes e dos neologismos: jogo com os significantes que desperta a ambigüidade característica do inconsciente. Lacan argumenta que todo discurso parte do Outro, enquanto abstração do social e reflete-se no sujeito para, posteriormente, retornar ao Outro como mensagem. Mensagem que não está no código, que difere e viola o uso corrente da linguagem.

[...] tudo o que tenho a dizer sobre a tirada espirituosa se relaciona com isso: o essencial gira, sempre e unicamente, em torno de analogias estruturais que só são concebíveis no plano lingüístico, e que se manifestam entre o aspecto técnico ou verbal do chiste e os mecanismos próprios do inconsciente, que Freud descobriu sob nomes diversos, tais como condensação e deslocamento (LACAN, 1999, p. 31).



Imagem 7: Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*, 1975. Duas peças de madeira idênticas, uma cruz de madeira, balança, 201 bolas de borracha preta, cujo peso varia entre 500 e 1.500 gramas, dimensões variáveis.

A obra do Grup de Treball “Homenatge a l'arquitectura”, de 1975 (Imagens 8 e 8.1), também joga e brinca com os códigos. Arquitetura com as palavras, jogo com a condição do artista. Sistemas ideológicos, que conferem ou não prestígio ao artista e aos grupos promotores, reconhecimento popular, que, nem sempre é considerado, captação do artista, pretextos. Dependendo de como o espectador montar a ordem das frases e das setas que criam relações de condicionamento, aparece uma nova mensagem. Sem dúvida, trata-se do trabalho mais lúdico e bem humorado do coletivo, dando a ver uma obra aberta à participação, de autoria coletiva e forma variável. Sentidos sempre novos que se tornam possíveis pelas substituições dos significantes, que, deste modo, aprimoram, complicam e aprofundam a nebulosa realidade.

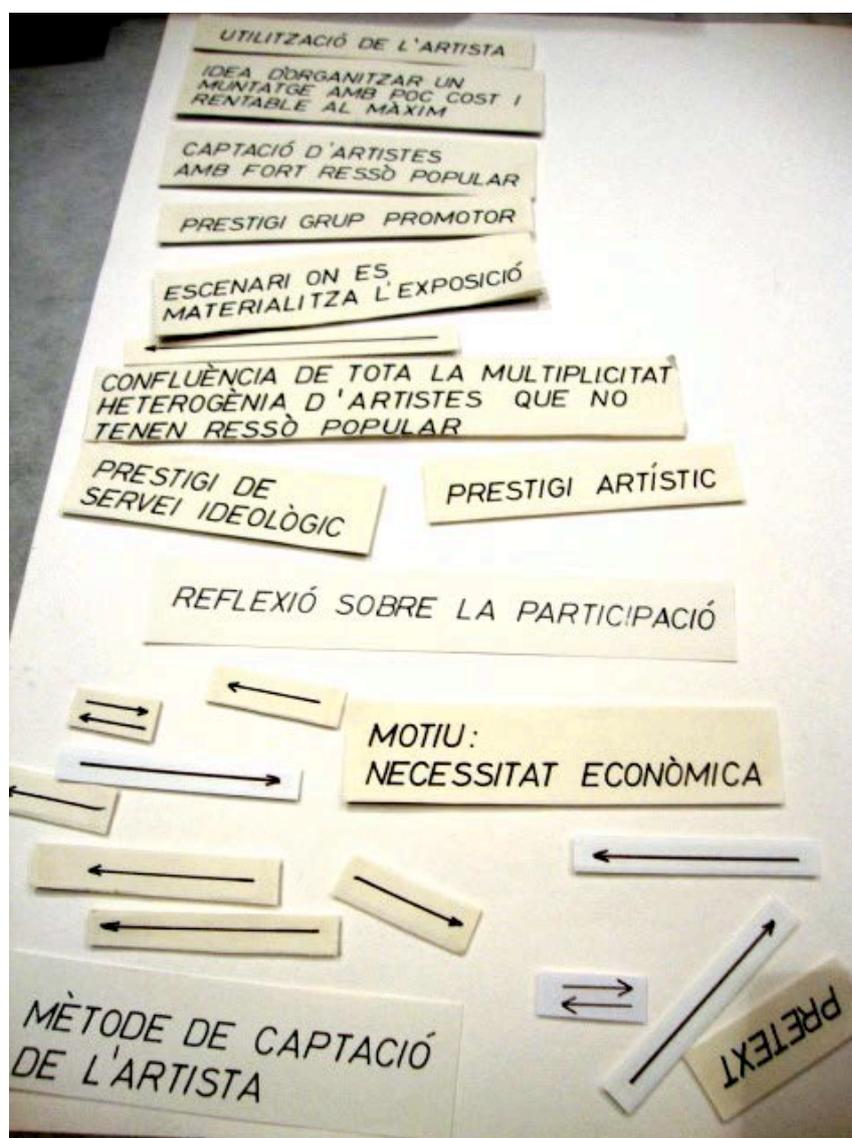


Imagem 8: Grup de Treball, Homenatge a l'arquitectura, 1975.



Imagem 8.1: Grup de Treball, Homenatge a l'arquitectura, 1975.

Há, por um lado, o exercício do significante, com a liberdade que leva ao máximo sua possibilidade de ambigüidade fundamental. Trocando em miúdos, encontramos aí o caráter primitivo do significante em relação ao sentido, a polivalência essencial e a função criadora que ele tem em relação a este último, o toque de arbitrariedade que ele traz para o sentido (LACAN, 1999, p. 89).

O humor, os neologismos, as tiradas espirituosas, os jogos com o código, partem do código e retornam a ele por uma via não esperada. Efeito surpresa em relação à norma, através da liberdade do significante. É a sanção do Outro, do social que distingue a tirada espirituosa do sintoma, do riso bruto. O jogo com a linguagem em relação a um terceiro é o que lhe caracteriza e que a move, na direção da dissolução do objeto. Sua função é perturbar o código, transtorná-lo: jogo com a polivalência do significante. Revelação da nossa submissão à língua e o riso da transgressão. É na precisa escolha e exposição da arbitrariedade dos sentidos que reside a força do ato criativo.

6.3 MORTE:

Evidentemente, esta es una de las funciones de la repetición, al menos tal como la entendía Freud: repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, en los sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, un orden simbólico (FOSTER, 2001, p. 134).

A temática da morte é recorrente nas obras de Cildo Meireles, Paulo Bruscky e do coletivo Grup de Treball. Conforme analisa o historiador da arte, Hal Foster, com base nos ensinamentos de Freud, ante ao traumático, repete-se. Recoloca-se em cena aquilo que é vivido como um irrepresentável, buscando conferir elementos simbólicos a ele e integrá-lo na economia psíquica. A morte, por si só, é da ordem do traumático, mas, em um tempo permeado pela violência, o peso da morte se fazia uma constante. Entretanto cabe observar que a morte, enquanto metáfora, é uma constante, pois, através dela, desdobramos outros caminhos: morte de um modo que torna possível um outro.

[...] a vida se empobrece caso não possa ser arriscada. Ou seja: a vida sem a referencia da morte torna-se tão vazia que a exclusão dela de nossos projetos implica muitas outras renúncias e exclusões. E é para o mundo da ficção, da literatura e da arte que ele indica “nossa reconciliação com a morte”, pois, por detrás de todas as vicissitudes da vida, encontramos, na estrutura ficcional desejante, a pluralidade de vidas que buscamos (FRANÇA, 1997, p. 170).

A psicanalista Maria Inês França, também resgata as análises de Freud em seus textos: “Reflexões sobre os Tempos de Guerra e Morte”, de 1915 e “Sobre a Transitoriedade”, de 1916, para refletir sobre a morte. Frente à perplexidade da morte, evidenciada em tempos de extrema violência, ante à barbárie em meio à civilização, há uma tendência em deixá-la de lado, eliminando-a dos pensamentos. É pela via da arte, que o inefável da morte, pode buscar simbolizações, que se pode almejar um outro lugar para lidar com o irrepresentável da vida.

“Tiradentes: Totem/ Monumento ao Preso Político”, de 1970 (Imagens 9 e 9.1), é, sem dúvida, uma obra emblemática nesse aspecto. Obra que repete o traumático, a morte em “praça pública”. Morte de um, ameaça a vários que se identificam com a vítima. Obra/trauma que se expõe de forma tão violenta que exacerba nossa incapacidade de reflexão. Repetição do traumático, busca de elaboração.



Imagem 9: Cildo Meireles, Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970. Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo. Documentação fotográfica de performance: abril de 1970.

“Si elle est nommée, mot, elle est sans chose, si elle est chose, elle est sans mot, indicible. Tel est le paradoxe fondamental.”¹⁰⁸ (VALABREGA, Apud: FRANÇA, 1997, p. 169)

A morte é um paradoxo fundamental, segundo o psicanalista francês Jean-Paul Valabrega. Ao nomeá-la, torna-se palavra, que marca o vazio, ao colocá-la em ato, volta a requerer palavras, que possam dar algum sentido ao inefável. Assim, pode ser pensada a obra de Cildo Miereles: enquanto, retorno traumático da morte, que em um processo incessante, paradoxalmente, dá sentido e lança no vazio. O que resta são os registros, imagens de uma estranha beleza,

¹⁰⁸ “Se ela é nomeada, palavra, ela é sem coisa. E se ela é coisa, ela é sem palavra, indizível. Tal é o paradoxo fundamental.”

extremamente impactantes. As imagens e os discursos sobre a morte são a um só tempo evidentes e enigmáticos.



Imagem 9.1: Cildo Meireles, Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970. Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo. Documentação fotográfica de performance: abril de 1970.

Segue daí que a arte não cessará jamais de repetir suas tentativas de liberação, e que, longe de se limitar à invenção de formas estéticas e de visar (ao que parece) o belo, ela desobstrui os conteúdos erótico-escato-mortuários, das quais a pessoa não se purifica jamais completamente. O “sangue” das obras é negro. Sob o véu das formas e das palavras, ele é ao mesmo tempo evidente e enigmático (PASSERON, In: SOUSA, 2001, p. 10).

As reflexões do artista e poeta francês, René Passeron, são precisas e destacam aspectos do ato criativo, que podem ser aproximados às características do ato analítico. A desobstrução de conteúdos erótico-escato-mortuários é condição intrínseca tanto à arte quanto à psicanálise. Encontros com os múltiplos sentidos da realidade, permeados pela inexorabilidade da falta e do sexual. Enigma proposto pelo ato de criação, pelo ato analítico que se inaugura neste encontro com o outro, algo que não teria vida sem essa experiência. Não se trata de buscar um sentido oculto para a vida, mas de deparar-se com sua inelutável condição. Tratam-se de dois campos de saber-fazer que não cansam de romper com os sentidos.



Imagem 10: Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto cédula, 1975. 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

O enigma da morte também é exposto por Cildo Meireles em suas “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula: Quem matou Herzog?”, de 1975 (Imagem 10), mas, nessa obra, com contornos diferentes. Na confluência entre as experimentações do projeto de Inserções em Circuitos Ideológicos e a contingência factual: o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, surge o ato de criação. O artista carimba notas, ato que se caracteriza pela repetição, com a contundente questão: QUEM MATOU HERZOG? O “38º suicida desde o golpe militar de 1964, o 18º por enforcamento”, segundo Frederico Moraes. Todos sabiam quem havia matado, mas o medo da repressão calava. Era preciso colocar em palavras o Real da morte.

Operações artísticas que, na trajetória de um mesmo artista ganham contornos formais diferentes. A obra “Tiradentes” é Real, em seu ato de morte e extremamente simbólica quanto ao seu resgate de um passado histórico que questiona o presente e que continua a nos interrogar. Já as inserções nas cédulas, ainda que, também, direcionem o olhar do público para os abusos de poder e para àqueles que lutaram pela liberdade, são obras que prezam pelo múltiplo, através do dinheiro e do carimbo; mas também pelo acúmulo de informação, pela pergunta, que se refere a todo um contexto. Real que se mostra pelo excesso e pelo

incomodo da morte, que se queria velada. A frase é de extrema literalidade simbólica, como se o artista nos dissesse: Olha! Acorda! Tratava-se de instrumentalizar o gueto.

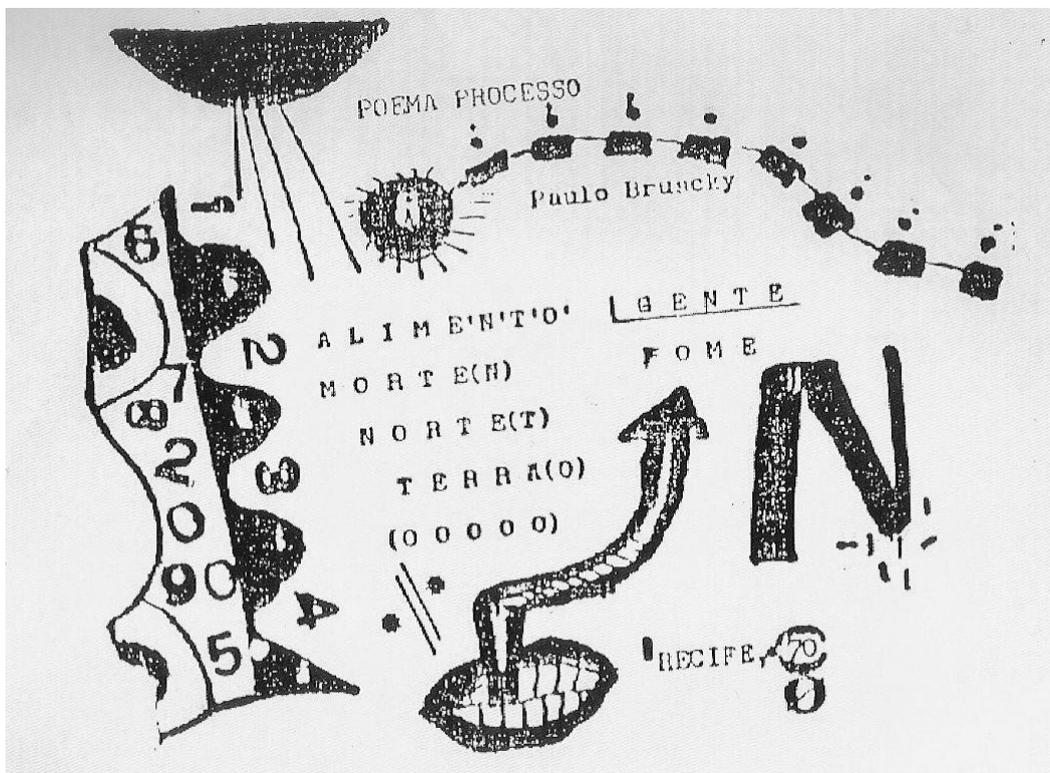


Imagem 11: Paulo Bruscky, Poema Processo, 1970.

A morte das ruas, da vida cotidiana, também está presente na arte de Paulo Bruscky. Tanto em seus “Poema Processo” (Imagem 11, e também, Imagem 1, capítulo 4.) quanto na arte correio, o artista lembra da morte, que assolava a população brasileira: morte pela fome, gerada pela gritante desigualdade social, morte pela violência ditatorial que matava boa parte dos que resistiam. Era imprescindível denunciar aquilo que se escondia.

Bruscky, nesses trabalhos, tende a grifar a condição significativa da morte. Em seu envelope (Imagem 12) coloca símbolos de cruzes e caveiras, jogando com as palavras “morte”, “luto”, “censurado”, “liquidado”, “gente”, “urgente”, “urge”. Estampa em letras garrafais a palavra AMÉRICA LATINA, envolta por pequenos ninhos vermelhos. Vermelho que tende a remeter à morte, ao sangue, quando atrelado aos ninhos, revela a falência da promessa de vida. A colagem criada pelo artista é realizada para circular, arte em trânsito que denuncia a violência instaurada. O objeto de arte preza pela cópia, 2ª via, repúdio ao original. Da

imagem de um rosto, Bruscky enfatiza o olhar. Com o dólar, que “matava” metaforicamente e, em verdade, se sobrepunha à moeda brasileira, o artista brinca: queima, faz furo, cruz, coloca olhos, o censura. Sutil humor em meio à temática da morte ao colocar barba na figura que referenda a nota, tal como a sua. Paulo Bruscky sublinha e faz chiste com o horror.



Imagem 12: Paulo Bruscky, Da Série Envelopes, 1976. (Frente e verso)

[...] a comédia e o humor sendo criações humanas permitem uma forma diferente de viver ou de enfrentar o sofrimento, bem como revela através da surpresa um lado esquecido da realidade. [...] O humor sorri perante o trágico (SLAVUTZKY, In: SOUSA, 2001, p. 80).

Como bem analisa o psicanalista Abrão Slavutzky, o humor é uma forma de enfrentar o sofrimento, um modo de sorrir perante o trágico. Se a violência calava, censurava, matava; o humor fazia furo ante ao traumático. A surpresa faz rir,

quebra sentidos, rompe com o estabelecido, transgride. Ante o esquecimento e a repetição que alienam, Bruscky não só sublinha o que busca ser oculto, como transgride o trágico. Critica a ideologia, o humor e a morte, condensados no objeto que o artista coloca em circulação.



Imagem 13: Paulo Bruscky, Arte Cemiterial, 1970.

Mas a morte para Bruscky, também é a do campo das artes (Imagem 13), morte de um sistema de valores que o regulavam, morte da limitada condição que a arte vinha tendo no campo social. Para ele, a arte precisava ser outra, ir além, experimentar novos espaços e meios, transgredindo, praticamente todos seus cânones, restando apenas a arte. Nesse sentido está a antiarte de Paulo Bruscky: anti, que denota oposição, mas sobretudo: arte. Arte que mata o antigo sistema de regras e ideais, para tornar possível um outro tempo. “Não me segue que eu não sou novela!”, brinca Paulo Bruscky em entrevista. Neste sentido, sublinha que não se tratam de novos ideais, de novos movimentos, mas de liberdade para criar e para olhar.

A morte para o Grup de Treball também se apresenta através do resgate dos trágicos acontecimentos do cotidiano. Na obra “Champ d’atraccion” (Imagem

14), expõem algumas imagens do jornalista anarquista Puig Antich, que, como Herzog, foi morto pelo regime ditatorial. Esta obra, como um todo, busca dar a ver a inconformidade de um povo frente à censura imposta pelo regime. Compõem, através da técnica da montagem e repetição imagens do jornalista e de desenhos sobre o macabro processo de enforcamento.



Imagem 14: Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans, 1975.

Introducir la duda y la puesta en cuestión el hecho artístico y la obra de arte. Reclamar un nivel de actividad crítica, creativa y exigente ante las propuestas y manifestaciones culturales programadas desde una concepción idealista y burguesa del arte. La movilización en torno a la creación o aprovechamiento de medios de información y comunicación (Catálogo GDT, 1999, p.72 e 73).

Entretanto, cabe ressaltar que a morte exposta pelo Grup de Treball ancora-se, principalmente, na morte dos ideais da arte, reformulação do objeto.

Idealizavam, conforme sublinha sua produção textual, colocar, em dúvida e em questão, o fato artístico e a obra de arte. Buscavam uma arte crítica ante aos ideais burgueses e criativa em sua relação com a cultura e os meios de comunicação. O grupo levou isso a um extremo, que a grande maioria de seus trabalhos romperam com a própria imagem e sustentaram sua poética, eminentemente, sobre a linguagem escrita e informativa. A imagem era sinônimo da obra fetiche, que necessitava ser morta. Frente à suposta completude da imagem, contrapunham a falta, que permeia os significantes.

Nesse sentido, o trabalho de Antoni Mercader (Imagem 15), na revista *Questions d'Art*, dedicada ao Grup de Treball, é exemplar: página não ocupada pela publicidade de uma galeria. Página de recusa à engrenagem mercantil que permeia o campo das artes. Obra que coloca em ato, o vazio, morte de valores. Os artistas do Grup de Treball sentiam que era preciso romper radicalmente com a arte de outrora, a fim de constituir uma nova arte, voltada para a problemática social e imbuída pela luta de classes.

“[...] el reconocimiento de la convención no tiene por qué resultar en la “simultaneidad de lo radicalmente dispar”; por el contrario, puede inspirar un sentido de lo radicalmente necesario” (FOSTER, 2001, p. 16).



Imagem 15: Antoni Mercader, Pàgina no ocupada per la publicitat d'una galeria, 1973, In: Revista Qüestions d'Art, num 28, Inverno 1974,

O radicalmente necessário é uma característica marcante dessas obras realizadas em meio à violência. Se Cildo, Bruscky e o coletivo Grup de Treball reforçam a crítica aos ideais da arte, é porque se empenham, prioritariamente, em uma ação diferida quanto aos seus objetivos. A arte precisava dispor de novos métodos que a aproximassem da problemática social. Suas obras repetem a condição traumática por que viviam, expondo-se também, como traumas em sua época, pelo excesso colocado em jogo. Obras que precisam ser relidas, justamente para que se torne possível resgatar suas condições significantes que não puderam ser observadas em suas épocas. Hoje, temos um ponto de vista diferente, tornando-se minimamente possível, olharmos para as aberturas que foram

lançadas por esses artistas. Como sublinha Hal Foster, em seu texto sobre O Retorno do Real:

[...] la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática – un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos sin un cambio estructural-. [...] Este trauma apunta a otra función en la repetición de los acontecimientos vanguardistas como el *readymade* y el monocromo, no solo para ahondar tales agujeros, sino también para tapar-los (2001, p. 34).

A obra de arte abre sentidos e também vela. Em sintonia com as considerações de Foster, René Passerón, diria que: “[...] toda a obra de arte é curativo do vazio” (In: SOUSA, 2001, p. 11) Ela abre buracos, esconde o vazio que nos constitui, mas, principalmente, o trata. Uma das principais características da arte contemporânea, expressada de forma exemplar por estes artistas, é dar a ver a falta que nos constitui. Por meio de obras que rompem sentidos, que deslocam espaços e papéis. Nesta via, quando falo sobre a morte, ela se faz presente de forma exacerbada no cotidiano dos anos 70, mas, da mesma forma, trata-se da morte de normativas e ideais que possibilitam outras formas. Transformação estrutural de um campo. É no só-depois que se pode olhar para ela.

6.4 ENLACE:

Não se trata, em absoluto, do objeto considerado na teoria moderna como objeto plenamente satisfatório, o objeto típico, o objeto por excelência, o objeto harmonioso, o objeto que funda o homem numa realidade adequada [...] Freud nos indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. [...] Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto e não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se o procura (LACAN, 1995, p. 13).

Ao referir-se ao objeto da teoria moderna, Jacques Lacan assinala uma lógica que pode permear a concepção de objeto. Hipótese de encontro com o objeto plenamente satisfatório que foi sustentada por um ideal de completude e progresso. Se a modernidade colocou isto em evidência, ainda hoje esta lógica e

os ideais que a sustentam, fazem-se presentes. O que parece ser radicalmente diferente é a dimensão temporal, hoje em dia, cada novo objeto mostra-se capaz de satisfazer a falta. Acumulação do ter em uma suposta completude do ser.

Entretanto, não se trata do objeto plenamente satisfatório, harmonioso, mas de uma inexorável falta constituinte dos objetos. Saber que tanto a psicanálise quanto a arte contemporânea levam a seu extremo. A experiência cotidiana nos mostra esse descompasso entre o que buscamos e o que encontramos nos objetos, hiância, mal-estar. A concepção de falta do objeto é aquilo que organiza o sujeito, que torna possível ser sujeito desejante. É a busca pelo objeto perdido que torna possível a redescoberta, significantes que deslizam na perpétua busca. Assim, tanto o ato analítico quanto o ato criativo buscam dar visibilidade ao vazio que suporta os objetos, revelam a incompletude constituinte dos objetos e a relação faltosa que os sujeitos estabelecem com eles. Entretanto, enquanto o ato analítico rompe com uma estrutura lógico-discursiva, o ato criativo dá forma a objetos, a ações que rompem com os sentidos.

O objeto ideal para a psicanálise é mítico, ainda que ele não possa ser encontrado, ele cumpre uma função. Cabe lembrar que o mito induz ao jogo de trocas significantes, inesgotável busca, ideal de esgotamento das trocas simbólicas. O mito do objeto ideal e sua busca cumprem uma função fundamental para o sujeito, pois instiga ao inesgotável desdobramento ficcional. Origem simbólica do universo natural, esta é a função do mito.

O objeto ideal é suposto. Teria existido ao pequeno *enfants* em uma relação dual com a mãe na qual o bebê, supostamente, estaria enquanto objeto ideal, capaz de completá-la. Momento fugaz que marca a trajetória subjetiva, pois, ao perceber que a mãe deseja outros objetos, começa sua busca pelo objeto capaz de completar este Outro primordial. Este desejo sustenta a dialética sujeito-objeto e inaugura a condição de sujeito. Sujeito barrado, diria Lacan, por sua falta e incompletude, mas sobretudo, sujeito desejante, uma vez que é essa inexorável condição faltante que o move a desejar. A barra é condição do sujeito que não se sustenta em uma suposta completude, isto seria a morte.

A busca da satisfação passada, desta forma, orienta a escolha de objetos, orienta o olhar e a repetição. É o recorte ao qual me referia em “Malhas da Liberdade”, recorte que nos faz olhar e investir em alguns objetos e não em outros. Entretanto, como bem lembra Lacan, tanto a busca quanto o encontro com o objeto têm sua apreensão subjetiva em um mais além. Assertiva que se sustenta, justamente, pela falta constituinte dos objetos e dos sujeitos. É pelo vazio apresentado pelo objeto, que se torna possível ao sujeito confrontar-se com seus ideais que estão para além da materialidade do objeto. Busca incessante, repetição, orientada pelo princípio do prazer, pelo apaziguamento da angústia¹⁰⁹ frente ao vazio.

É nesta via que surge o conceito fundamental para a psicanálise, desenvolvida por Jacques Lacan, de *objeto a*. Objeto qualificado por um símbolo: a, que indica a palavra *autre*, outro, semelhante, a fim de expressar a condição subjetiva desejante frente a uma ausência de resposta dos objetos. O *objeto a* indica a condição do objeto, enquanto causa do desejo, objeto furado que move o sujeito em busca de um ideal do qual não se tem plena consciência. Tensão e conflito na relação sujeito-objeto, já que o que é buscado é obscuro, não se sabe exatamente o que é. O *objeto a* sublinha o traço de reconhecimento do sujeito em um mais além, em um desconhecimento constituinte, tanto no que se refere a sua origem quanto ao seu sentido. Inconsciente que move em uma direção, que não se tem pleno conhecimento: incompletude inexorável do saber, incessante busca.

O *objeto a* designa a impossibilidade do gozo, da completude. Objeto heterogêneo que escapa à lógica significante, de natureza Real. O *objeto a* é resto, é furo no inconsciente, que constrói bordas. Sua força e organização atraem e animam os significantes. O furo é causa que incita a dar sentido, por sua vez, sempre parciais. Movimento tenso entre prazer e desprazer que move o desejo e faz deslizar os significantes.

O *objeto a* serve muito mais a desclassificar (como propõe Bataille em seu conceito de informe). Desclassificar o sujeito, levá-lo a uma perturbação que lhe restitua uma chance de enunciação mesmo em estado de

¹⁰⁹ Freud distingue a angústia em dois planos: 1- Enquanto afeto originário, que se coloca entre sensação e sentimento numa reação à perda e à separação, angústia, desta forma, enquanto desamparo frente à perda do objeto. 2- Enquanto sinal, é um afeto que sinaliza o perigo da castração.

desespero. Aqui encontramos a ética da psicanálise (SOUSA, 2008, p. 20).

O vazio do objeto não é reconfortante, pelo contrário, desvela a angústia, que se busca constantemente apaziguar. Entretanto, segundo a psicanálise, não é mascarando a falta, que se prossegue. É preciso quebrar sentidos. Como analisa Edson Sousa, trata-se de desclassificar, resgatar o informe que sustenta as formas, pois é nesse confronto que se mostra o sujeito desejante, nesse ponto, que se torna possível a enunciação. Verdade do sujeito, extremamente singular e nebulosa, mas que tem a força de restituir um lugar.

Cildo Meireles, Paulo Bruscky e o coletivo Grup de Treball são artistas que sustentaram a crítica ao objeto de arte ideal. Suas obras ousaram, em um tempo quando essa perspectiva ainda era iniciada. Eles estavam na contracorrente. Criticaram a condição de fetiche da obra, fizeram chiste, transgrediram as regras tradicionais da arte e as imposições ditatoriais. Suas obras, de diferentes formas, conseguiram colocar em cena o vazio, desclassificar, esgarçar e esburacar os limites do campo, provocar reflexão contextual e ter implicações políticas. Nesta via, o enlace entre sujeito-objeto não se dá na ilusão do objeto ideal e sim, em um mais além que acena e desconcerta. Postura ética que orienta seus atos de criação.

A perturbação da angústia produz sombras, indica sobras, convida a obras pois escancaram a função do *objeto a* que é , como lembra Lacan, o que resta de irreduzível nesta operação total de surgimento do sujeito no lugar do Outro [...] A ligação entre angústia e *objeto a* é tão visceral que Lacan chega a propor pensar a angústia como “tradução subjetiva do objeto *a*” [...] Para situar a relevância desta discussão não podemos esquecer que o *objeto a* é uma espécie de dejetivo, portanto, temos que pensá-lo sempre em queda, como o que “resiste a ser assimilado em uma função significante. Dejetivo que resiste a ‘significatização’ fundamento de todo sujeito do desejo (SOUSA, 2008, p. 21).

Sousa analisa, considerando a teoria lacaniana que o *objeto a* não vem apaziguar o sujeito, mas produz angústia. Objeto em queda, dejetivo que resiste a significação. Trauma que se coloca à frente de seu tempo, irreduzível ao campo da representação. Certamente, é possível analisar muitas das obras desses artistas pela via do *objeto a*. Obras que não apaziguam, que questionam o estatuto da imagem e, assim, o sujeito, incitando à transformação. Entendo, que é neste ponto que ocorre o enlace entre o sujeito e suas obras, ainda que com nuances diferentes, uma vez que o ato de criação acontece a partir desse vazio que

permeia os objetos e os sujeitos. Vazio deslumbrante sempre a ser descoberto. As obras, enquanto *objeto a*, causa de desejo, determinam outras produções, enlaçando os sujeitos.



Imagem 16 : Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul (1969-70).

“Cruzeiro do Sul” (Imagem 16) é uma das obras de Cildo Meireles que possibilita a reflexão dessa dimensão do *objeto a* e sua relação com o sujeito. Pequeno cubo de madeira, imerso na imensidão do “cubo branco”¹¹⁰ que interroga a um só tempo sua condição de objeto e o sujeito que o olha. Ao entrar na sala, o sujeito talvez passe despercebido por aquele ínfimo objeto, sua condição não está dada por sua aparência. Trata-se de um objeto que questiona aquele que o olha por sua falta a ser. Para saber mais, é preciso sentir-se interrogado por ele. É preciso sentir-se, paradoxalmente, como ele, em falta e diametralmente oposto a ele, na suposta posição de completude subjetiva, posição defensiva do sujeito. É desse desconforto inicial, que o sujeito pode ser remetido à sua história, ao seu processo de criação e aos seus ideais.

Trata-se, então, da queda da imagem que faz surgir o vazio, a imagem nua, despida de seu narcisismo. A partir da falha no imaginário elaboramos a idéia de *lapso de imagem*, como acontecimento psíquico que revela a estranheza inquietante do desejo inconsciente (FRANÇA, 1997, p. XXIV).

¹¹⁰ Cubo branco é um termo utilizado pelo artista e crítico Brian D’Oherly, como metáfora dos espaços da arte: museus e galerias. Espaços permeados por relações de poder e por certa sacralidade.

Lapso de imagem, nos fala a psicanalista Maria Inês França que remete ao sem sentido da imagem, desencontro entre aquilo que se espera e o que se olha. É ao romper com a suposta imagem ideal, dando a ver um objeto que não se sustenta apenas por sua presença e imagem, que precisa do simbólico para adquirir consistência, que o artista consegue produzir o efeito de lapso de imagem. Cildo Meireles expõe um objeto que, enquanto imagem e ínfima presença, desconcerta o sujeito, colocando o desejo em movimento.

O lapso de imagem é falha da miragem, efeito do inconsciente, tropeço no real, que movimenta o sujeito através do seu som angustiante e o recoloca enquanto desejante na busca incessante de significação, de novas inscrições e de novas apresentações do objeto de desejo (FRANÇA, 1997, p. 85).



A MÁQUINA DE FILMAR SONHOS

Imagem 17: Paulo Bruscky, A Máquina de Filmar Sonhos (Detalhe), 1977.

A humorada “Máquina de Filmar Sonhos” de Paulo Bruscky (Imagem 17) se materializa pela via do desenho, mas também, por sua descrição e “venda” através das inserções em jornais. Ela convoca o outro por sua falta a ser, pelo inusitado. Uma possível máquina de filmar sonhos seria maravilhosa ou insuportável? Será que conseguiríamos nos confrontar com os desejos que os sonhos colocam em cena? Se rimos da inusitada proposta de Bruscky é pelo impossível que coloca em

jogo. Se esquecemos a maior parte dos nossos sonhos, é justamente porque trazem com eles a indizível angústia. Segundo Freud, o sonho é realização de desejo inconsciente. Desejo que parece torto à consciência, desejo do qual pouco se quer saber, uma vez que interroga profundamente a dimensão do sujeito. Paradoxal relação entre sonho e despertar, já que a força do hábito e da repetição tende a adormecer o sujeito.

A máquina de Bruscky causa surpresa e estranhamento, potência criadora das rupturas que nos ajudam a despertar. O estranho, conforme as análises de Freud, em seu texto: "Das Unheimliche"¹¹¹, de 1919, nos parece familiar e ao mesmo tempo inapreensível, o riso esconde a angústia frente ao que não se consegue imaginar. Lapso de imagem que revela seus efeitos em um segundo tempo, "só depois", momento de abertura após o riso inicial. Bruscky sustenta a pergunta latente: o que se faz com seus sonhos?

A estranheza inquietante fascina pela ausência de objetividade. Não é o objeto inquietante que desencadeia o fenômeno, é justo a queda do objeto diante dos próprios olhos que remete a uma experiência de indeterminação que representa, no campo do Outro, o traumático da constituição do sujeito. O lugar que testemunha esse momento é o afeto-angústia, topos de encontro com o nada, pois na experiência Unheimliche o mundo objetivo desaparece. Isso vai implicar uma experiência subjetiva, a mais enigmática possível, onde domina a onipotência do pensamento (FRANÇA, 1997, p. 77).

"A Máquina de Filmar Sonhos" de Bruscky é antes de tudo impossível, revelando nossa condição inexorável de falta: queda do sujeito, encontro com aquilo que o ultrapassa, angustia. Estranho mundo dos sonhos que nos habita e do qual pouco conhecemos. A Máquina de Bruscky faz desaparecer o mundo objetivo, no jogo de objetivar aquilo que é impossível de ser objetivado. Trata-se de uma outra lógica, enigmática, indeterminada, governada pelo pensamento e pela liberdade que ele pode ter.

¹¹¹ "O Estranho". É interessante, neste caso, resgatar o nome original em alemão, já que é a partir deste significante que Freud analisa a paradoxal relação entre familiar (Heimliche) e estranho (Unheimliche).

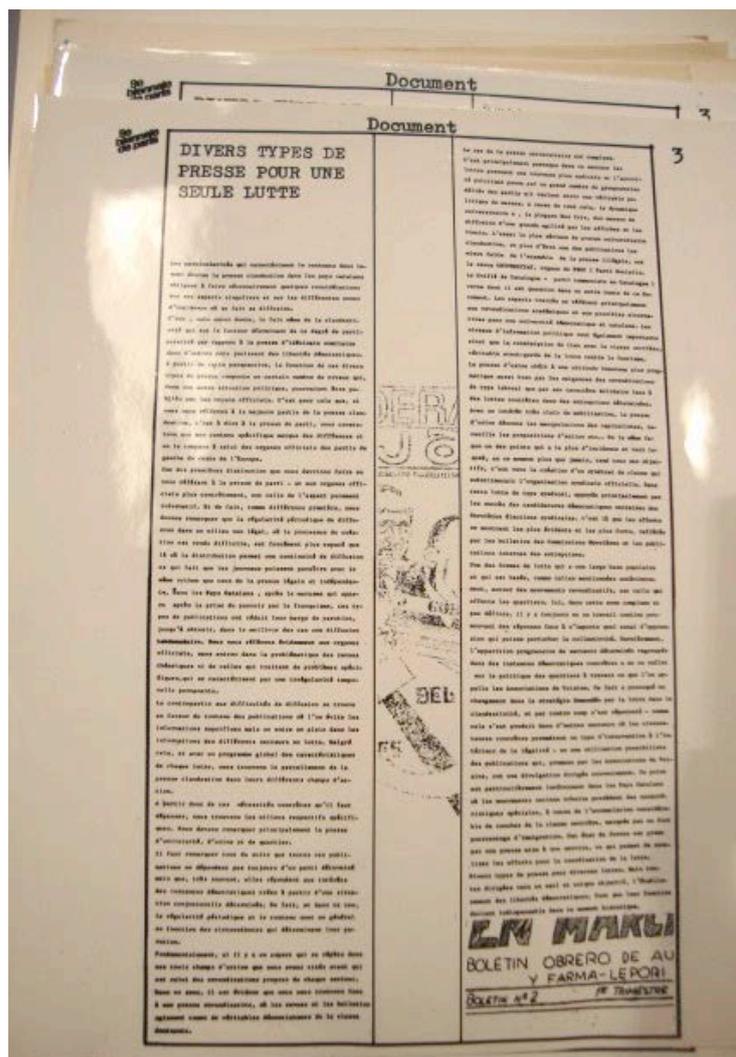


Imagem 18: Grup de Treball, Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans (Detalhe), 1975.

Os artistas do Grup de Treball, em sua última obra: “Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans” (Imagem 18) tornam mais evidente o gatilho metodológico do qual se valem em seu processo criativo. Enlace por uma causa, enlace por uma luta de resistência. A obra que organizam para a 9ª Bienal de Paris dá ver que a luta política pela liberdade tem diferentes formas. É justamente a condição potente de enunciação, ainda que eminentemente faltosa que os une e que faz laço com aquele que olha.

Eles abrem a cortina e mostram: muitos estão inconformados com este regime ditatorial. A censura se colocava como a cortina que velava uma luta e os seus ideais. Entretanto, cabe observar que é justamente esta cortina que os possibilitou eleger estes objetos que se constituem por esta interdição. É o véu que torna claro o desejo e a dimensão de um mais-além. Trata-se de um ressoar à

distância, ato simbólico que indica outro significante que está mais longe da cadeia imediata, metonímia.

É uma maneira de falar de uma coisa inteiramente diversa, ao mesmo tempo implicando necessariamente, pela seqüência rigorosa dos termos postos em jogo, uma contrapartida que é precisamente o que se quer fazer o outro escutar. Vocês vão encontrar aí o que eu chamei, [...] de metonímia, que consiste em dar a escutar alguma coisa falando de uma coisa completamente diferente. [...] Um romance que é feito de um punhado de pequenos traços sensíveis do real que nada querem dizer, não tem valor algum se não fizer vibrar harmonicamente um sentido mais além (LACAN, 1995, p. 148).

A metonímia está presente na maioria das obras desses artistas, jogos com os significantes que indicam um mais além. O pequeno cubo de Cildo faz referência e questiona o campo da arte, os limites da escultura e seus significados. Além disso, remete ao fogo gerado pelo encontro dos diferentes tipos de madeira, já, seu nome e pequeno formato designam a constelação estrelar e a uma determinada região do globo. Em um salto ainda maior, indica um ideal de liberdade de expressão, liberdade dos guetos oprimidos desde o “descobrimento” do Brasil. Utopia contida em um pequeno cubo. A máquina de Bruscky filma sonhos, grava aquilo que nos é nebuloso e indica, em um mais além, um ideal de que possamos dar mais valor aos nossos sonhos, que tornemos nossas faltas em potência criadora. Utopia contida em um sonho.

O objeto não têm a capacidade de nos apresentar a falta, já que como indica Lacan, em seu seminário sobre a Angústia, não há imagem da falta. O que percebo, através das obras desses artistas, é que, ao darem a ver a precariedade das imagens, em uma necessária referência ao simbólico, produzem um estranhamento desconfortante que move aquele que vê a buscar sentidos a estes objetos e suas imagens, que lhe escapam. Nesse gatilho, conduzem o sujeito a um mais além, que indica um ideal. Ideal de liberdade em meio à interdição ditatorial, ideal evanescente que não se coloca a tamponar a falta, mas que cutuca o sujeito a despertar. Aberturas utópicas.

6.5 POLÍTICA E UTOPIA:

É como se o desejo “genuíno” precisasse da repressão para que dele tomássemos consciência; neste caso, contudo, o desejo deve ser sempre transgressor, deve sempre ter uma norma ou lei repressiva por meio da qual possa explodir e definir-se (JAMESON, 1992, p. 62).

O teórico marxista, Fredric Jameson, em seu brilhante ensaio: “O Inconsciente Político”, analisa a relação entre a singularidade do desejo e seu imprescindível aspecto transgressor. O desejo genuíno é puro por ser extremamente específico e, em sua especificidade, impuro, constituído por muitos fragmentos dos quais falava na abertura desta tese. Desta forma, entendo que falar de um desejo genuíno é indicar a dimensão do singular, naquilo que ele toca o universal. Jameson analisa que a via estruturante desse desejo é a transgressão. É através da negativa, da recusa, que esta singularidade se torna mais clara.

O pensamento de Sigmund Freud corrobora com esta discussão. Em 1925, escreve seu texto: “A Negação”, em que desenvolve o papel da negação no aparelho psíquico. É pela negativa que o sujeito pode perceber-se diferente do outro, que pode manifestar sua recusa àquilo que supostamente seria o objeto ideal. A negativa é como um certificado de origem, nos diz Freud, pois ao negar o sujeito traz à consciência aquilo que busca recalcar. Assim, é a negação que nos revela a relação ao que se coloca em jogo. A negativa tem a força de mover o desejo, delimitá-lo e, com isso, direcionar o olhar e os atos do sujeito.

Julgar é a ação intelectual que decide a escolha da ação motora que põe fim ao adiamento devido ao pensamento e conduz do pensar ao agir. [...] O desempenho da função de julgamento, contudo, não se tornou possível até que a criação do símbolo da negativa dotou o pensar de uma primeira medida de liberdade das conseqüências da repressão, e, com isso, da compulsão do princípio do prazer (FREUD, Vol. XIX, p. 268).

A negação de um conteúdo indica a que ele se refere e, ao mesmo tempo, dá liberdade ao pensamento, que, por meio dela, não se confronta com o recalque, com sua inelutável condição de incompletude. Freud, desta forma, nos auxilia a refletir sobre a importância da negação na constituição da singularidade e na função do julgamento e da crítica.

Neste sentido, a escolha pela década de 70, como objeto de estudo desta tese foi proposital, por se tratar de um tempo de extrema censura e violência, quando era imprescindível posicionar-se contra a opressão ditatorial. Tempo, que

se torna mais visível o posicionamento desejante e discursivo dos artistas, os quais responderam de forma exemplar ante esta injunção. Além disso, os anos 70, afora os contextos ditatoriais, foi uma época de exacerbação das novas poéticas, inspiradas na antiarte dadaísta, nas inversões lógicas propostas por Marcel Duchamp, que vinham sendo resgatadas pelos artistas desde os anos 60.

Certamente, não é por acaso que a chamada arte conceitual se afirma nestes tempos. Arte que reflete sobre os fundamentos do conceito de arte, precisão desejante ante os ditames do campo. Era necessário posicionar-se contra, transgredir os estreitos limites que se impunha à arte uma vez atrelada aos ideais de pureza e progresso. Frente aos horrores das guerras, dos regimes totalitários, o progresso não passava de mensagem vazia, a serviço de interesses econômicos. A arte podia mais, seu território era de liberdade, não poderia reproduzir o sistema. Era preciso rever os objetivos da arte e, para isso, transformar os objetos de arte.

A obra conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou, em alguns casos até mesmo físico para o expectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante deste incomodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja ainda nos trabalhos envolvendo as palavras (que tem o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da idéia sobre o objeto (FREIRE, 1999, p. 29).

Conforme analisa a crítica de arte Cristina Freire, a obra de arte conceitual, geralmente, está onde não se espera, desconfortando o público. À suposição do objeto ideal, estes artistas contrapõem sua incompletude. Obra de arte que se sustenta pela ideia que coloca em jogo. Imagem e objetos precários, que não se apresentam à pura contemplação. Incômodo frente ao não-saber que a obra coloca em jogo. Uma das características presente nas mais diversas obras destes artistas é a valorização da idéia, em uma recusa ao objeto ideal.

Neste momento, a dimensão política da arte ganha toda sua força. Frente ao embate com os ditames ditatorial e as regras do campo, os artistas entendem ser imprescindível posicionarem-se. Participação em um conjunto comum e divisão de acordo com os meios utilizados: partilha do sensível = posicionamento político.

Seus posicionamentos ensejaram novos modos de sentir, novos modos de fazer arte e novos posicionamentos da arte frente ao contexto sócio-cultural.

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIERE, 2005, p. 59).

Jacques Ranciere analisa que a política, a arte e os demais campos de saber rearranjam signos e imagens, delimitando o campo ficcional dos possíveis. Entretanto, não se pode esquecer que o possível é constantemente refeito, reconstituído, há uma labilidade que permeia as formas. Como foi possível refletir, a partir das obras desses artistas, em alguns momentos, como que, em um salto, o possível se torna mais visível que em outros. Em épocas em que a transgressão ao que se impõe de modo universal, se faz imprescindível, torna-se mais claro olhar para estas reconfigurações. Constante luta e jogos de poder, como nos diria Michel Foucault que sinalizam o instituído e aquilo que está em via de instituir-se.



Imagem 19: Cildo Meireles, Sal sem Carne, Capa do disco, 1975. LP de 33 rotações, fotografias da capa de Max Jorge Campos Meireles e Cildo Meireles, editado pela Galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, produzido por Cildo Meireles, 30 x 30 cm.

Cildo Meireles mantém a esperança na força do gueto, ideal de justiça e liberdade. Minoria que, instrumentalizada, pode inverter as relações de poder

instituídas. Sua obra: “Sal sem Carne” (Imagem 19) é exemplar desta postura. Heterogênea por natureza, mescla objeto, imagem, som, simbólico da cultura branca e da indígena. Gueto cultural que se mostra pelos índios, mas também no campo da arte que ousava tornar impura a obra. Cildo Meireles parece afirmar com este ato que há diferentes formas de fazer política, de transmitir ideais. O artista vai a campo e pesquisa, tanto os saberes instituídos quanto os saberes periféricos, que não entram na história oficial. Resgata histórias esquecidas e dá voz aos cruzamentos possíveis: aberturas utópicas.

O conceito de *Sal sem carne* era o gueto, ou seja, sobre como algo que começa com a restrição de alguma natureza – seja étnica, ideológica ou econômica- e no momento em que a situação de diferença e redução se estabelece, a troca de informação se acelera de tal maneira que, depois de certo tempo, sempre há uma inversão. A tendência é que a ideologia do gueto se espalhe e ocupe a parte discriminatória- e descritiva- da equação. A idéia era usar como exemplo disso a questão da colonização do Brasil: o confronto entre a chegada dos portugueses e os nativos e como essas culturas interagiram. Eu apostava que, depois de certo tempo, a tendência era que se invertesse: onde houvesse uma compreensão, ocorreria sempre uma explosão. Independência de nós querermos ou não. Sempre que se configurar determinado tipo de procedimento, outro será gerado. Fiz este trabalho logo depois que cheguei ao Brasil (em 1973) (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009, p. 259).

O artista é preciso e de uma coerência extraordinária: seu ato é político, ele tem esperança na transformação. Sob certos aspectos, ele corrobora com a reflexão de Jameson, de que sempre que se institui algo, haverá, como outra face de um mesmo disco, a transgressão a esta normativa. É interessante observar ainda, que este trabalho: “Sal sem Carne” foi realizado por ele, logo após seu retorno ao Brasil. Momento em que se torna mais visível certas questões que anteriormente, pelo não distanciamento da situação, não se tinha tanta clareza, indicando que é preciso certa distância espacial e temporal para se tornar possível olhar.



Imagem 20: Paulo Bruscky, Sem Destino, 1973-1984.

Paulo Bruscky aposta na liberdade da comunicação, das trocas e na liberdade de olhar. Seu projeto de arte correio: “Sem Destino” (Imagem 20) é exemplar desta postura. O artista vale-se da máquina institucional para subvertê-la, para fazer circular a arte. Informe por excelência, arte correio sem destinatário, que precisa retornar ao remetente, arte para circular. Livre dos espaços institucionais, convida aquele que se sentir interrogado por ela, a olhá-la. Obra que testemunha a atitude de liberdade do artista, obra aberta. Bruscky tenciona o ideal de comunicação da linguagem e revela que a mensagem subliminar, nebulosa que se encontra em toda comunicação.

Os mal entendidos naturais e inevitáveis de nossa comunicação nos mostram o desafio que é, para cada um, saber um pouco sobre o endereçamento preciso de suas mensagens. Outro aspecto que poderíamos sublinhar se refere à mensagem que retorna ao seu lugar de origem. [...] Na impossibilidade de encontrar o bom destino para as palavras dirigidas ao Outro, ele tem de suportar o eterno retorno de suas mensagens. Para sair, portanto, desta repetição, do círculo vicioso das ladainhas queixosas e paralisantes, nada melhor que os “atos” se tornem “formas”(SOUSA, 2002, p.151).

Edson Sousa, em seu ensaio: “Quando os Atos se Tornam Formas”, reflete sobre este trabalho de Paulo Bruscky e a função do endereçamento de nossas mensagens. Sublinha a condição, inexoravelmente, precária de toda comunicação,

permeada por mal entendidos, por endereçamentos desfocados. O retorno da mensagem é uma interessante estratégia criativa criada por Bruscky, pois sublinha o necessário retorno da mensagem ao sujeito, fazendo ecoar sua fala e questionar sua relação com o outro, semelhante na diferença, mas, principalmente, com o Outro, abstração do social e do outro primordial.

“[...] a arte do analista deve consistir em suspender as certezas do sujeito, até que se consumem suas últimas miragens. É no discurso que deve escandir-se a resolução delas.” (LACAN, 1998, p. 253)

Este é um dos pontos de encontro entre arte e psicanálise. Analistas-artistas que desconstroem as certezas dos sujeitos, levam ao extremo o descompasso na comunicação, na construção das memórias, das histórias. Ato de linguagem, ato simbólico que abre fendas, revela nossa inexorável alienação aos símbolos. Tanto a arte quanto a psicanálise não informam o sujeito, não buscam ser a versão oficial e nesta precariedade e parcialidade é que residem suas forças. Ao desconstruir sentidos, abre-se a possibilidade de reorganização, resignificação. Ao dar forma aos atos, outra configuração está em jogo, uma vez que a própria forma interroga o sujeito e os outros.

As obras desses artistas nos dão pistas de seus interlocutores, trazem análises de seu tempo, provocam reflexões, contudo não idealizam colocar-se como comunicação da história. A obra de arte, ainda que numa relação mais próxima do seu contexto, mais atuante, não busca informar, contar A História oficial. Esses artistas não nos contam uma história linear, mas dão a ver a sensibilidade de um tempo, fragmentos de uma época, restos, sintomas, obras. Paulo Bruscky e Cildo Meireles parecem deixar isto muito claro. A obra está em diálogo com seu tempo e, como a outra face de uma fita de Moebius, é fragmento disparador. Até mesmo quando Cildo almeja instrumentalizar o gueto, não coloca sua obra como verdade, mas como máquina de produzir deslocamentos, movimentação dos significantes em busca de liberdade e justiça. Esta é a postura política desses artistas, política sensível, micro-política, como diriam os deleuzianos.

A postura do Grup de Treball parece ser um tanto diferente, pois eles estão claramente vinculados a uma militância política. Cildo Meireles, tampouco, Paulo Bruscky são militantes, engajados em lutas partidárias, ainda que sejam críticos, por excelência. Críticos daquilo que busca assujeitar, críticos de um sistema opressor, críticos de uma arte que se afasta do seu contexto, que não almeja transformações. Os artistas do Grup de Treball compartilham desta postura crítica, entretanto, por sua relação estreita à ideologia marxista, parecem supor uma certa verdade universal que deva ser descoberta. Por trás da crítica ferrenha ao fetiche da obra, à ideologia que a sustenta, há outra ideologia que produz uma crença de verdade.

Possivelmente, estas diferenças digam de uma pré e pós história que suportam seus atos. Os europeus têm outra relação com a história da arte. A arquitetura, os museus, os monumentos, as relíquias ... históricas, que permeiam o cotidiano desses sujeitos conferem inevitavelmente uma relação diferenciada, principalmente, no que diz respeito à história da arte e ao que se insere nesse tênue contorno do que vem a ser o conceito arte. Determinante que faz diferença Real, contingência que suporta os atos. Necessário posicionamento de transgressão quando as regras se mostram mais rígidas.

Os brasileiros não compartilham a história oficial da arte e da civilização da mesma forma. Nossa história oficial é mais recente. Por aqui, ouve-se falar, se tem notícias, se visita esses locais (berços da arte), mas, certamente, trata-se de um laço diferenciado. Não se torna necessário combater o campo da arte na pretensão da verdade, pois, já se constitui em outra relação com a verdade dominante.

Os brasileiros são tão múltiplos e híbridos quanto “O Guerrilheiro” de Paulo Bruscky (Imagem 21). Origens diversas, dimensões continentais, organizadas por uma mesma língua. O antropofagismo, proposto por Oswald de Andrade, em 1929, diz desta característica cultural heterogênea que transforma as influências e não apenas as absorve. É interessante observar que o dadaísmo, que certamente influencia essas poéticas, também era entendido enquanto vertente antropofágica da arte, antiarte, arte livre, olhar livre, destruição e transformação. Ideal manifesto em busca de uma criação singular, ideal de resistência e transgressão.



Imagem 21: Paulo Bruscky, O Guerrilheiro, 1969.

“O objetivo da arte, por sua vez, é dizer que “os reis estão nus”. (MEIRELES, 1975, In: SCOVINO, 2009, p. 28)

As palavras de Cildo Meireles são precisas: o objetivo é mostrar a precariedade do lugar de autoridade. Não se trata de ornamentar o rei, mas despí-lo. Cabe aos leitores das obras a responsabilidade de decifrar, interpretar, sublinhar a quais reis cada obra se refere, quais os diálogos que buscam estabelecer e contraporem-se. Esta é a tarefa da crítica, resgatar os questionamentos que as obras colocam em jogo, sem, entretanto, perder de vista, os ideais, que antecipam.

[...] uma vez que nós não sabemos qual seria a coisa certa a se fazer, sabemos exatamente [...] o que é a coisa errada. E isso significa que a coisa certa se determina através da coisa falsa. Ainda que pareça esotérica, essa lógica hegeliana é prática, intuitiva e política (JACOBY, 2007, p. 215).

Russel Jacoby, ao refletir sobre o pensamento utópico, corrobora com a leitura freudiana de que é pela negativa que se torna possível perceber determinada tomada de posição. O pensamento utópico não necessariamente prevê lugares ideais, sua força está naquilo ao qual se contrapõe, este é seu posicionamento político. Cabe destacar, que é, justamente, quando ele não propõe modelos e futuros ideais, que se torna mais transgressor e potente. Assim se definem as utopias iconoclastas e se contrapõem às utopias projetistas.

Enquanto as utopias projetistas, projetam um futuro a ser alcançado, definem formas ideais, sociedades perfeitas, que justamente por já estarem previamente delineadas, excluem a multiplicidade dos processos coletivos e políticos, as utopias iconoclastas têm na esperança seu mote, ideal coletivo ético-estético-político que acena, mas é evanescente, quando se encontra, ele já é outro.

O fim dos discursos utópicos na atualidade corroboram com a assertiva de que é necessária a existência de contextos políticos específicos aos quais se contrapor para que a utopia adquira toda sua força. Em um tempo, quando, supostamente, somos livres, as utopias parecem vagas. Nos anos 70, ao contrário, se tinham inimigos comuns, não havia dúvidas de que era preciso contrapor-se à violência instaurada pelos regimes totalitários. Desta tomada de posição que se torna possível perceber o mais além de suas obras, o discurso utópico de liberdade que acenavam. Certamente, não se tratava da liberdade que temos hoje em dia, restritamente atrelada ao ter.

[...] os desejos utópicos precisam ser situados em contraposição a algo. [...] Além disso – e isso é decisivo –, o utopismo demanda coragem e audácia no sonho. Essa é uma atitude que não surge automaticamente em um indivíduo. Mais especificamente, o devaneio utópico é uma planta frágil, uma presa fácil do clima reinante (JACOBY, 2007, p. 216).

Jacoby é preciso: o utopismo demanda audácia e cuidado. Nem todos, posicionaram-se contra a ditadura, nem todos se sentiram convocados diante da necessária reorganização das regras do campo das artes. Esta atitude requer audácia e, até mesmo, riscos. Estes artistas eram “parte do gueto” nos anos 70 e, é exatamente, neste sentido, a importância de resgatar suas poéticas que se colocavam à frente de seu tempo. Se retomam as poéticas da antiarte de Duchamp e do Dada, é para dar um passo a mais, é através de suas singularidades que se constroem por estes traços da história, mas também, por suas experiências atuais

e por seus ideais. O artista por sua sensibilidade sempre está a frente do seu tempo, coloca em ato os vapores das novas ideias. Estes artistas tiveram a coragem de marcar posição, sua recusa a certos ideais e realidades, deram formas às suas reflexões. Obras de extrema sensibilidade política, obras que marcaram posicionamentos, questionadoras, instigando transformações.

Seus desejos utópicos criaram laços, formaram coletivos, reunidos por um ideal semelhante. Se as utopias projetistas delimitam o amanhã, as utopias iconoclastas, tais como o *objeto a*, apenas fazem bordas, não tamponam a falta. A definição precisa acomoda o sujeito, iguala, equivocadamente, diferenças, sonho que adormece. As utopias iconoclastas desacomodam, sonhos que desequilibram, entretanto, são eles que tem a força de despertar.

A utopia abre uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão. Podemos pensar a utopia como a introdução de um estrangeiro que nos permite lançar um olhar diferente para a paisagem que temos diante dos olhos. A utopia vem, portanto, se opor à tendência de repetição. Ela vem romper com a paixão da analogia ao propor um não lugar. A forma utópica fundamentalmente, num primeiro momento, coloca em cena, um não ao presente. A utopia introduz a categoria do possível e por isso faz fratura na história (SOUSA, 2002, p. 3).

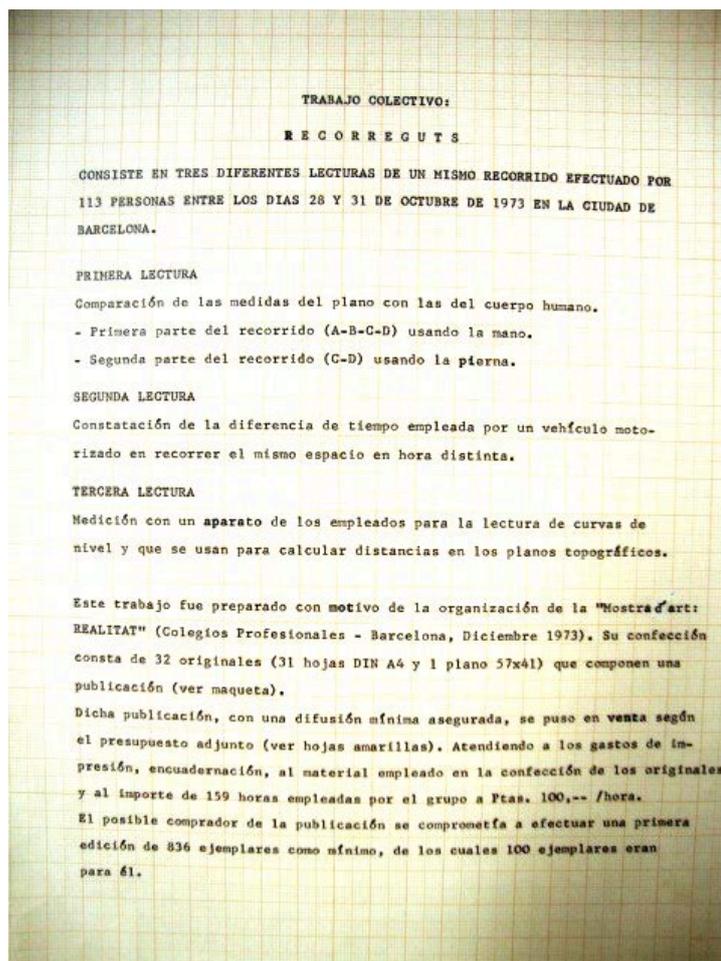


Imagem 22: Grup de Treball, Recorreguts (Projeto), 1973.



Imagem 22.1: Grup de Treball, Recorreguts, 1973.

A obra: “Recorreguts” (Imagens 22 e 22.1) do coletivo Grup de Treball é utópica em sua estrutura. Projeto de trabalho coletivo dos artistas, resgatando o mesmo trajeto feito por 113 pessoas na cidade de Barcelona. Não há menção, entretanto, ao turbilhão principal de origem: estas 113 pessoas foram presas pelo regime e aquele foi o percurso realizado entre o local de “apreensão” dessas pessoas e as respectivas penitenciárias, feminina e masculina. Os artistas mencionam 113 pessoas, o trajeto feito por elas é marcado na cidade e mensurado de diversas formas, sem entretanto abordar que esses 113 eram os “rebeldes” presos pela polícia por serem membros da “Assemblea de Catalunya”.¹¹²

A operação artística implicava realizar, de diferentes formas, a medição do trajeto. Retorno ao percurso traumático, repetição. Os artistas tornam esse percurso uma rota estrangeira dentro da cidade, sublinham o traçado, colocam o dedo no corte aberto pela violência. Curativos de diversas formas, sensibilidade de olhar, imaginação de outras formas de sentir, de experienciar.

Sua obra é utópica, porque se mostra enquanto crítica coletiva ao presente, não se tratava de desvelar cruamente os mecanismos de coerção ditatorial, mas de dar outras formas à insistência traumática, desencadeada pelo silenciamento daquele grupo que foi preso, representante de outros tantos que se intimidavam com aquele ato. A crítica ao sistema ideológico das artes está na inversão lógica do trabalho do artista, mencionada ao final do projeto coletivo: obra composta por 32 originais que formam uma publicação. Os artistas propõem a venda àquele que se comprometer com os custos de impressão e encadernamento de 836 cópias, das quais apenas 100 ficam com os artistas. Esta obra vale, além dos custos da impressão, mais 159 horas de trabalho dos artistas.

Trata-se de trabalho do artista, transmitindo uma certa des-glamorização do ato criativo. Trabalho de crítica e interpretação social que não compactua com um sistema mercantil que reduz as obras a fetiches de consumo. São 836 exemplares, dos quais apenas 100 ficam com o comprador que deixa de ser o possuidor da

¹¹² Ênfase, repetindo a nota 88: Esta “Assemblea” foi constituída em 1971, como um espaço de resistência contra a ditadura franquista, forçosamente clandestina, agrupava a grande maioria dos partidos, sindicatos, organizações sociais, intelectuais independentes e dos setores progressistas da igreja. Reivindicavam liberdade social e política, organizaram as principais mobilizações populares da época.

obra. Obra múltipla de crítica ao presente e que transmite uma necessária sensibilidade política. Liberdade de expressão e união.

Suas obras são utópicas e iconoclastas. É no mais além que se torna possível fazer estas afirmações, é na falta que seus objetos colocam em jogo, que está sua iconoclastia. Eles não prevêm imagens ideais, sequer futuros esquadrihados. Eles se colocam em contraposição ao que está, dão visibilidade à crítica e à inconformidade ante à violência ditatorial e os ditames do campo. Se tinham uma certeza na materialidade da realidade e na transformação social, pela luta de classes, essa é a ficcionalidade que sustenta seus atos, suas obras vão além. Ficção de posicionamento discursivo, que impulsiona seus atos, mas que não dá conta de todos os sentidos que a obras dão a ver.

O fetiche e a ideologia, para Freud e Lacan, ocultam a falta, em torno da qual se articula a rede simbólica. Empenham-se em travestir a realidade em sua suposição de completude. Não há verdade a ser descoberta que não a verdade extremamente singular e fugaz do sujeito desejante. Assim, se por sua crença marxista de desvelamento da ideologia, o Grup de Treball é extremamente materialista, entretanto, suas obras, transcendem e mostram-se extremamente utópicas e iconoclastas: paradoxo fundamental.



Imagem 23: Paulo Bruscky, Atitude do Artista/Atitude do Museu, 1978.



Imagem 23.1: Paulo Bruscky, Atitude do Artista/Atitude do Museu, 1978.

A atitude do artista para Paulo Bruscky precisa ser determinada. “A arte não pode ser presa”, escrevia o artista no muro do museu (Imagens 23 e 23.1). A arte enquanto território de liberdade é uma assertiva fundamental no trabalho desses artistas. Posicionamento crítico, político e utópico. Arte que transcende os espaços institucionais, arte que experimenta novos meios, arte que se posiciona frente à violência instaurada. Aberturas utópicas contra a realidade, em tensão com a vida, recuperando histórias recalçadas, vislumbrando outros ideais.



Imagem 24: Cildo Meireles, Desvio para o Vermelho I, 1967-84. Impregnação. Sala branca, objetos vermelhos incluindo carpete, mobília, aparelhos eletrônicos, enfeites, livros, plantas, alimentos, líquidos, pinturas. Dimensão total: 1.000 x 500 cm. Instalação, XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

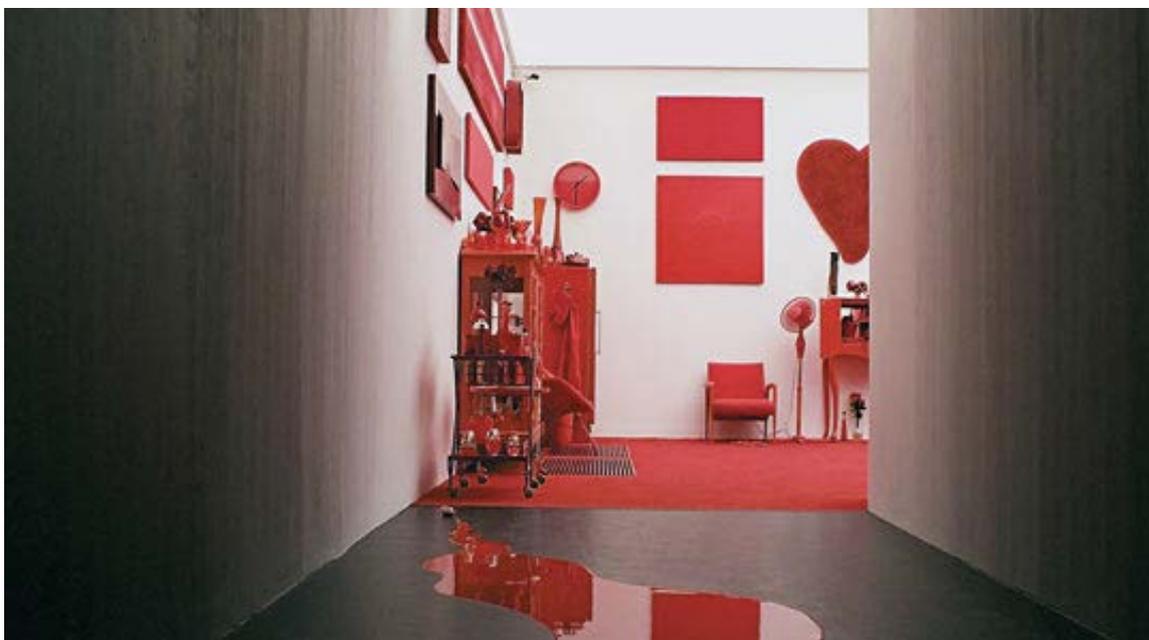


Imagem 24.1: Cildo Meireles, Desvio para o Vermelho II, 1967-84. Entorno. Sala escura, garrafa, tinta vermelha, dimensão total: 250 x 500 cm. Instalação, XXIV Bienal de São Paulo, 1998.



Imagem 24.2: Cildo Meireles, Desvio para o Vermelho III, 1967-84. Desvio. Sala escura, pia de louça instalada em nível inclinado, torneira de metal, líquido vermelho corrente. Dimensão total: 1000 x 500 cm. Instalação, Museu de Arte Moderna, Rio e Janeiro, 1984.

“Aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa”. Esta frase é um dos estopins do ato de criação da obra: “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles (Imagens 24, 24.1 e 24.2), entendida pela crítica como uma das mais dramáticas e poderosas obras desse período. Deriva da atitude, rasura e protesto no cotidiano da cidade, grifado com tinta vermelha. Lembrança de infância que desencadeia novas formas. Essa obra condensa muitas das questões trabalhadas nesta tese: obra sintoma de um tempo, política e utópica que mantém extremamente viva sua capacidade de nos interrogar.

Exposta pela primeira vez em 1984, “Desvio para o Vermelho” começou a ser idealizada pelo artista em 1967, momento em que estava trabalhando com seus “Espaços Virtuais”. Cildo Meireles analisa que esta é uma obra híbrida. Ele cria, primeiramente, a sala: “Impregnação” e só depois, entre 1978 e 1981, realiza outros dois projetos, a princípio independentes: um espaço com uma garrafa que derrama um líquido de quantidade superior a sua capacidade formal e outro

espaço, onde haveria uma pia inclinada, derramando constantemente um líquido. Por ocasião de um convite de exposição no Texas, em 1981, Cildo Meireles organiza este espaço como um todo. Não tendo se efetivado a exposição, “Desvio para o Vermelho” só foi apresentada pela primeira vez, em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1998, na XXIV Bienal de São Paulo, dedicada ao tema da antropofagia ou canibalismo cultural. Atualmente, está montada em Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho, Minas Gerais.

“Desvio para o Vermelho” é uma das instalações de Cildo Meireles que joga com a força de condensação e deslocamento das imagens, tal qual as potentes imagens dos sonhos. Espaço organizado em forma de “U”, onde primeiramente o público depara-se com uma estranha coleção de objetos vermelhos. Neste ambiente apenas as paredes são brancas, justamente, para destacar o vermelho dos objetos. No segundo espaço: “Entorno”, uma garrafa derrama seu conteúdo vermelho que ultrapassa a forma. Por alguns instantes, o público parece encontrar a solução causal e anedótica do primeiro ambiente, entretanto, à medida que continua seu percurso, se vê como em um beco sem saída, extremamente escuro. Nesse espaço: “Desvio”, amplia-se o som, escutado desde o início da instalação, de água corrente; nele, uma pia inclinada que despeja, intermitentemente, um líquido vermelho: fragmentação.

O nome: “Desvio para o Vermelho”, a princípio, vem da física, do desvio que a cor vermelha realiza. Ela é a cor que menos desvia, onda mais longa, analisa o artista. Entretanto, no plano metafórico, o vermelho é uma das cores mais simbólicas. Cor que remete ao sangue, ao seu fluxo, que indica o Real do corpo e a vida que nele pulsa. Vermelho, que em tempos de violência declarada, sublinha o Real da morte. Com essa operação artística, Cildo Meireles apresenta e faz refletir sobre o mal-estar de uma época.

A primeira sala foi pensada como um lugar que contivesse um acúmulo de objetos vermelhos. Preferência ou mania, que remete à compulsão à repetição, aos atos que buscam um certo domínio do espaço, apaziguamento da angústia, projetada no encontro do objeto ideal. Instalação que cria um ambiente extremamente forte, instintivo, mortal e sexual pela onipresença da cor vermelha e

demasiadamente humano, pelo fetiche dos objetos¹¹³. Objetos que transcendem suas funções pela compulsão à cor vermelha. Confusão no olhar, vertigem, como bem analisa o crítico, Dan Cameron.

Embora o ambiente pareça chapado, cada objeto transpira uma perturbadora vivacidade, como se a proximidade visual do sangue tivesse impregnado a mobília inanimada com incrível força própria. A observação prolongada leva invariavelmente à vertigem, sugerindo a hipótese de que o impacto visual da cor está tão intimamente ligado a memórias primordiais da experiência humana como a percepções mnemônicas como o tato e sabor (CAMERON, In: MEIRELES, 1999, p. 84).

A segunda sala: “Entorno”, levanta a discussão da relação forma e conteúdo. Conteúdo que transcende a forma, parece soar como uma metáfora das questões que permeiam o campo das artes, em especial, nesse período. A terceira sala: “Desvio”, traz a fragmentação da experiência. Ambiente escuro, precário que remete a um cativo, à violência que permeava o cotidiano e ao fluxo incessante do líquido vermelho. Vida que se esvai, o que resta é o som.

Nessa obra, Cildo joga com a tradição do campo através dos monocromos, mas subverte suas regras. A maioria dos objetos são *ready-mades*, a obra é uma instalação, ambiente que lança o espectador em um trajeto de vertigem, cujo final é um beco sem saída, é preciso regressar e resignificar o percurso. Não há experiência puramente contemplativa, pois o olhar e o som retornam ao sujeito e o interrogam. “Esta obra é sucessão de falsas lógicas”, analisa Cildo Meireles (*apud* SCOVINO, 2009, p. 274).

O artista reflete que esta obra, antes de tudo, é mais física e poética que política. Entretanto, é inegável que sua sensibilidade poética é política, uma vez que o artista leva a cada um que olha para sua obra, a uma experiência de abertura e reflexão. Lapso de imagem que causa vertigem e estranhamento. Ambiente ficcional que interroga a força do hábito e a necessidade de controle do espaço. Frente a isso, não há harmonia, mas mal-estar; desejo que se mostra sempre em falta. Ato, extremamente, analítico e simbólico por parte do artista, abrindo espaço para o tempo da dúvida e da interrogação. Fragmentação que é acréscimo. Ato utópico ao buscar um novo lugar de enunciação.

¹¹³ A crítica de arte Lisette Lagnado, ao analisar a “gramatologia” desses objetos, diz tratarem-se de objetos de desejo da classe média.

O artista não informa sobre a violência de um tempo, mas faz o público sentir o mal estar e a ilusão que permeava aquela época. Ilusão do ter que tampona o mal estar gerado pela violência e o vazio da existência. A obra de Cildo critica a um só tempo o campo e o contexto, sem contudo apresentar resolução ideal. “Desvio para o Vermelho” é corte, rasura, abertura utópica que lança o sujeito a outras direções. A pequena garrafa que transborda mais do que pode conter é a força do gueto, é a força da arte na contracorrente das hegemonias.

[...] utopia como um movimento que vai do futuro ao passado, numa correnteza contra a realidade. A utopia adquire aqui sua virtude de crítica social. [...] Se torna cada vez mais necessária uma utopia que cumpra a função de despertar e que possa combater as múltiplas faces da violência a qual estamos confrontados: a violência do dogmatismo, a violência da hegemonia, das formas do senso comum que impedem o aparecimento do novo, anestesiando as singularidades, a violência das discussões políticas vazias de atitudes (SOUSA, 2002, p. 12).

Esses artistas nos mostram a força da crítica, a necessidade de tomada de atitude. Expõem isso das mais variadas formas, rompem com os dogmas, fazem aberturas nas malhas da censura. Eles tinham inimigos declarados e sistemas sólidos aos quais combater e isso torna mais claro seus desejos de subversão. Hoje em dia, ao contrário, parece que há um esfacelamento da dimensão crítica, como se tudo já pudesse estar dado e claro a todos. Quais são as estratégias de crítica na atualidade? Parece que esses artistas antecipam questões que estão na pauta dos discursos críticos da atualidade, tais como a dimensão coletiva, transversal e estética do ato político.

Em um tempo em que supostamente temos a liberdade almejada, não se torna premente buscá-la. Será que despertamos ou, pelo contrário, estamos mais adormecidos? Resgatar a poética desses artistas é uma tentativa de despertar. Sublinhar os descompassos entre o que se buscava nessa época e os desvios nos seus ideais. Nossos inimigos já não são tão claros, nossos desejos empobreceram-se na falta de ideais.

Cildo Meireles, ainda que preze pela captura provocada pela imagem, vale-se da sua precariedade: imagens e objetos do cotidiano que montam uma cena, que buscam construir redes, que levantam uma questão reflexiva. Paulo Bruscky rompe com o espaço instituído tradicionalmente para a arte, leva-a para a rua, convoca o outro a olhar e a estranhar o cotidiano. O coletivo Grup de Treball, ainda

que extremamente ideológico e programático, construiu obras que negam os valores da arte tradicional e as imposições do Governo ditatorial.

Artistas que, de diferentes formas, podem ser considerados utopistas iconoclastas. Eles não criaram programas positivos, não sabiam a coisa certa a ser feita, mas sabiam exatamente contra o que deveriam lutar. Imaginaram outras realidades, outras possibilidades para a arte, nutrindo uma esperança utópica. Contestadores, desconstruíram imagens e ideais, revelando que a utopia precisa construir-se em oposição a algo, pois, sem um contexto claro ao qual se opor, os desejos utópicos parecem vagos. Sonhos utópicos, que surgiram das realidades políticas e lançaram-se à liberdade do futuro. Entendo que tornam claro que a utopia não requer apenas projetos, mas, fundamentalmente, com direcionamentos éticos.

É fundamental observar que construíram ideais utópicos de forma singular e, exatamente por isso, permeadas por um coletivo. Esta parece ser outra das grandes diferenças entre esse tempo e a atualidade. Havia um ideal coletivo, ainda que extremamente censurado, de liberdade. Expressão e união não poderiam ser presas, enclausuradas no silenciamento da violência. Havia um clamor coletivo, ainda que muitas vezes velado. Suas obras parecem dar visibilidade a isso. Suas obras buscaram construir coletivos que se aproximavam por suas ideias e por suas esperanças.

Olhem! Escutem! Leiam! Estranhem aquilo que parece uniforme! Estas parecem ser consignas embutidas em suas obras. É possível perceber que recusaram o *status* do Gênio criador, colocaram-se, muitas vezes, em segundo plano, a observar, a convidar à participação. Por se colocarem em falta, fizeram laços, poder do gueto, da crítica, que não teme a tomada de posição. Nem tudo era possível, aliás, viviam cotidianamente em meio ao medo da violência que os sufocava.

A liberdade almejada não se afirmava naquela época, como erroneamente hoje, se afirma, a um tudo pode. A leitura de suas obras nos mostra que não se tratava de experimentalismo sem direcionamentos éticos. Estes artistas tiveram e ainda têm, extrema coerência em seus atos. A liberdade como exercício

experimental da arte¹¹⁴ parece significar uma multiplicidade de meios, multiplicidade de linguagens, que transmitam uma mensagem, que busquem compartilhar, fazer interlocução. A liberdade colocada em questão nesse despertar da arte contemporânea, era uma liberdade construída através dos traços do passado, de uma crítica ao presente para então acenar, em um mais além, um por vir. Suas obras nos mostram que por trás da precariedade, encontra-se uma diversidade simbólica que tem a força de despertar. Abrir os olhos para as diferenças, para as formas de dizer, para os modos de construir coletivos. Esta é a política com direcionamento utópico.

“A utopia morre no empobrecimento dos desejos” (JACOBY, 2007, p. 216).

¹¹⁴ “Liberdade como Exercício Experimental da Arte” é uma frase utilizada por Paulo Bruscky em seus carimbos, possivelmente em referência à definição de arte proposta por Mário Pedrosa: arte como exercício experimental da liberdade.

7. REFERÊNCIAS

CATÁLOGOS

Catàleg de L'Exposició: "**Grup de Treball**", MACBA, Barcelona, 1999.

Catálogo da Exposição: "**Babel**". Curadoria: Moacir dos Anjos. Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

Catálogo da Exposição: "**Cildo Meireles**", Guy Brett (Ed.). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Catálogo da Exposição: "**Cildo Meireles: Algum Desenho [1963-2005]**", Frederico Morais: Curador, Rio de Janeiro, CCBB, 2005.

Catálogo da Exposição: "**Cildo Meireles, Geografia do Brasil**". Rio de Janeiro, Artviva Produção Cultural, 2001.

Catálogo da Exposição: "**Horizonte Expandido**", Curadoria: BERNARDES, Maria Helena e SEVERO, André. Porto Alegre, NAU Editora, 2010.

DE L'ADVERSITÉ, NOUS VIVONS. Exposition produite par Paris-Musées, ARC Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 2001.

27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto, LAGNADO, Lisete e PEDROSA, Adriano (Ed.), São Paulo, FBSP, 2006.

29ª Bienal de São Paulo: Há Sempre um Copo de Mar para um Homem Navegar, Curadores: FARIAS, Agnaldo e ANJOS, Moacir dos, São Paulo, FBSP, 2010.

LIVROS

AMARAL, Aracy. **Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**, São Paulo, Ed. Studio Nobel, 2003.

ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual, Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**, Múrcia, Flammarion, 2002.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **A Arte da Vida**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **A construção social da ambivalência**, In: Modernidade e Ambivalência, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. **Em Busca da Política**, Rio de Janeiro Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. **Modernidade Líquida**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**, São Paulo, Cosac y Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**, São Paulo, Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**, Bahia, Editora da UFMG, 1998.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, Volume I, Rio de Janeiro, Ed. UERJ: Contraponto, 2005.

BOURDIEU, Pierre, **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**, São Paulo, Cia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**, Rio de Janeiro, Editora Bertrand, 1989.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Orgs.). **O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2002.

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos Anos 70**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**, São Paulo, Martins, 2005.

_____. **Teorias da Arte**, São Paulo, Martins, 2005.

COSTA, Ana. **Sonhos**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

DADOUN, Roger.. **Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient**, in: BARBANTI, Roberto (org.) *L'art au XX siècle et l'utopie*, L'Harmattan, Paris, 2000.

DANTO, Arthur. **Apos o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**, São Paulo, Odysseus Editora, 2006.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética do ato criador**, São Paulo, Escuta, 2001.

DIDIER-WEIL, Alain. **O Artista e o Psicanalista questionados um pelo outro**, In: Freud, Lacan e a Arte, Rio de Janeiro, Ed. Contra Capa, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**, São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. **Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço na Arte**, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil**. Ed. Campos Gerais, 1998.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**, In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**, São Paulo, Publifolha, 2002.

FEDIDA, Pierre. **A Psicanálise não é um Humanismo**, In: Nome, Figura e Memória: A Linguagem na Situação Psicanalítica, São Paulo, Ed. Escuta, 1992.

FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**, Rio de Janeiro, Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória et PESSOA, Fernando (orgs.). **Crítica e Criação**. Seminários Internacionais Museu do vale, 2009.

FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real**, Madrid, Ed. Akal, 2001.

_____. **Recodificação. Arte, Espetáculo Política Cultural**. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

FOUCAULT, M.. **Microfísica do poder**, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 2006.

_____. **O que é um autor?**, In: _____. Estética: literatura e pintura, música e cinema, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, Estética e Ética do desejo**, São Paulo, Perspectiva, 1997.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**, São Paulo, 2006.

_____. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu**, São Paulo, Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina e LONGONI, Ana (orgs.). **Conceptualismos Del Sur/Sul**, São Paulo, Anablume, USP-MAC; AECID, 2009.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**, XXIV volumes, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**, São Paulo, Ed.: Perspectiva, 1994.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**, São Paulo, Perspectiva, 2007.

GUÉRIN, Michael. **O que é uma obra?** Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1995.

HABERT, Nadine. **A Década de 70 Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira**, São Paulo, Ed. Ática, 2006.

HENDRICS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. CCBB Brasília, RJ, 2002.

HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Geraldo e CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**, São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura Utopia Subversão Guerrilha na (anti) Arte do Século XX**, São Paulo, Conrad Ed., 1999.

JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O Fim da Utopia**, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

JAMESON, Fredric. **As Sementes do Tempo**, São Paulo, Ed. Ática, 1997.

_____. **O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico**, Ed. Atica, 1992.

JIMENEZ, Marc. **O que é Estética?**, São Leopoldo, Ed: Unisinos, 1999.

KEHL, Maria Rita. **O Desejo da Realidade**. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Desejo**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. **Sobre Ética e Psicanálise**, São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

KNOBLOCH, Felícia (org.). **O Inconsciente Várias Leituras**, São Paulo, Escuta, 1991.

LACAN, Jacques. **Escritos**, Zahar Ed., 1998.

_____. **Outros Escritos**, Zahar Ed., 2003.

_____. **O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu**. In: **O Sujeito, O Corpo e a Letra**, Lisboa, Ed. Arcádia, 1977.

_____. **O seminário: Livro 7 – A ética da Psicanálise**, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1997.

_____. **O Seminário: Livro 4 – A Relação de Objeto**, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1995.

_____. **O Seminário: Livro 5 – As Formações do Inconsciente**, Livro 5, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **O Seminário: Livro 11 – Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1988.

_____. **O Sintoma (1975-1976)** Edição h-e-R-e-S-l-a, tradução do seminário 23, volume 1, Porto Alegre, APPOA.

MAIA Carmen. **Cildo Meireles**, Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp 1887 – 1968 A Arte como Contra-Ataque**, Lisboa, Taschen, 2006.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo Impossível**, São Paulo, Iluminuras, 2002.

NÁSIO, Juan David. **Os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo A Ideologia do Espaço da Arte**, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**, São Paulo, Perspectiva, 2008.

PECCININI, Daisy V. Machado (Coord.) **O Objeto na Arte: Brasil anos 60**, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Ver o Invisível – A ética das imagens**, In: NOVAES, Aduino (org.). Ética, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**, São Paulo, Ed. 34, 2005.

RIVERA, Tânia e SAFATLE, Vladimir (orgs.). **Sobre Arte e Psicanálise**, São Paulo, Escuta, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a Psicanálise?**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística**, São Paulo, Annablume/Fapesp, 1998.

SCOVINO, Felipe (org.) **Encontros: Cildo Meireles**, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009.

SILVA, Márcio Seligmann. **A História como Trauma**. In: NESTROVSKI, Arthur e SILVA, Márcio Seligmann (orgs.). Catástrofe e Representação, São Paulo, Ed: Escuta, 2000.

SILVA, Maria Emília L. (org.). **Investigação e Psicanálise**, Campinas, Papirus, 1993.

SLAVUTTZY, Abrão; SOUSA, Edson Luiz A. de e TESSLER, Elida (Orgs.). **A Invenção da Vida: arte e psicanálise**, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Furos no Futuro: Utopia e Cultura**, In: SCHULER, Fernando e BARCELOS, Marília, Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo, Porto Alegre, Sulina, 2006.

_____. **Por uma Cultura da Utopia**, In: Unicultura, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2002.

_____. **Quando os Atos se Tornam Formas**, In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise e Arte e Estéticas da Subjetivação*, Imago, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Uma Invenção da Utopia**, São Paulo, Lumme Editor, 2007.

SOUSA, Edson e ENDO, Paulo. **Sigmund Freud: ciência, arte e política**, Porto Alegre, L&PM, 2009.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**, Pernambuco, CEPE, 2009.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**, São Paulo, Cosac y Naify, 2002.

_____. et alii. **Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta**, São Paulo, Cosac y Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.). **Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaios**, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2003.

_____. **A Crítica de Arte nos Contextos em Transformação**, In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia. *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2002.

ZIZEK, Slavoj (Org.). **O Mais Sublime dos Históricos: Hegel com Lacan**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1991.

_____. **Um Mapa da Ideologia**, Rio de Janeiro, 1996.

REVISTAS:

CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO. **Colóquio: Convergências na Arte Contemporânea**. Instituto de Artes/ UNICAMP, Ano 9, volume 9, nº 1, Campinas, SP, Brasil, 2007.

PAPERS D'ART, Fundació Espais d'art contemporani, 2º semestre 2007, número 93.

CASTILLO, Héctor Antón. **Antropophagy of a Biennial**, In: WynWood The Art Magazine, Summer, 2009, p. 42.

Entrevista com Paulo Bruscky realizada por Arte & Ensaios, com MICHELIN, Simone; SCOVINO, Felipe; TAVORA, Maria Luisa, REINALDIM, Ivair; DUARTE, Ronald. **Em Outra Vida Acho que Fui Arquivista**, In: Arte & Ensaios nº 19, PPG Artes Visuais/UFRJ, Rio de Janeiro, Dezembro/2009.

MEIRELES, Cildo. Apud PECORELLI, Maria Rosa, "Até onde vai a liberdade de criar?", Arte Hoje, Rio de Janeiro, no 25, jul. 1979, p. 58

PORTO ARTE N^o 24 – **Dossiê Utopia e Ato Criativo** (SOUSA, Edson (Org.)), Revista PPG Artes Visuais, maio 2008.

ROLNIK, Suely. **Furor de Arquivo**, In: Arte e Ensaios, PPG Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XVI, n. 19, dez/2009.

SEXTA-FEIRA, N^o 6, **Utopia**, Ed.34.

SOUSA, Edson Luiz A.. **A imagem perfeita**, In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 34, em 2008.

_____. **Para não ficar de mãos vazias**. In: Revista do encontro de Psicologia de Santo André, nº 8, 2003.

_____. **Sonhar para Frente: Princípio Esperança**, In: Revista Margem, Revista do PPG em Ciências Sociais e História da PUC-SP, nº 21, Junho de 2005.

VISCONDI, Jacopo Crivelli. **Paulo Bruscky: Elogio de lo Transitório**, In: Arte Al Dia International Magazine of Contemporary Latin American Art, nº 131, Julio/Agosto/ 2010.

FILME:

MOURA, Gustavo. **Cildo**, Brasil, 2009.

SHARP, Willoughby. **Joseph Beuys Public Dialog**, 1974.

TENDLER, Sílvio. **Utopia e Barbárie**, Brasil, 2009.

JORNAIS:

BARROS, Isabelle. Paulo Bruscky Ganha Sala Especial na Bienal de Havana, In: Folha de Pernambuco, Recife, 11/03/2009.

BISSIGO, Luís. Não Sei Mais o Que é Arte, In: Zero Hora, Porto Alegre, 3/11/2008.

BRUSCKY, Paulo. Performance Dada e Outras Performances, In: Suplemento Cultural, Pernambuco, Outubro/1996.

CORRÊA, Thiago. Arte para Não Endoidecer, In: Diário de Pernambuco, Recife, 30/05/2010.

ICONOCLASTIA DE PAULO BRUSCKY É SINTETIZADA EM LIVRO, In: Jornal do Comercio, Recife, 20/07/2009.

MEIRA, Tatiana. Bienal de Havana Consagra Obra de Bruscky, In: Diário de Pernambuco, Recife, 11/03/2009.

MORAES, Fabiana. Arte, Cupins e Falta de Espaço, In: Jornal do Comercio, Recife, 25/10/2009.

OLIVEIRA, Gilson. Paulo Bruscky, In: Folha de Pernambuco, Recife, 17 de Maio de 2009.

VERAS, Eduardo. O Sujeito da Invenção Crítica, In: Jornal Zero Hora, Segundo caderno, Porto Alegre, 3 de Outubro de 2009.

Tate Gallery Compra Obras de Bruscky, In: Jornal do Comercio, Recife, 08/06/2010.

HOME PAGES:

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a Grande Rede: Hoje a Arte é Esse Comunicado, In: Centro Cultural Brasil-Alemanha, 1981. http://www.ccba.com.br/asp/cultura_texto.asp?idtexto=630

HALL, James. Living Dangerously, In: The Guardian, 11/10/2008.
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/oct/11/cildo-meireles>

JAREMTCHUK, Dária. Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo, In:
http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf

MARQUEZ, Renata Moreira. Helio Oiticica: Desdobramentos do Corpo no Espaço, In: Revista Vivência, Natal, EdUFRN, v. 33, 2009, p. 67-75.
<http://www.geografiaportatil.org/files/helio-oiticica.pdf>

MASSEBEUF, Fernanda. Manifesto Pau-Brasil e Manifesto Antropófago, In:

http://www.amigosdolivro.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=3916

MEDEIROS, Paula. Cildo Meireles Pop Star, In: Revista Brasileiros, 03/2009.
<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/20/textos/505/>

RAMME, Noéli. Arte Como Exercício Experimental da Liberdade, In:
<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/f02.swf>

RIVERA, Tânia. O outro e a violência da cultura, In:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200013&script=sci_arttext

↑ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cildomeireles/about.shtm>

↑ http://www.mcu.es/promoArte/docs/Cildo_Meireles.pdf

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/cildo/index.html>

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=581&cd_item=15&cd_idioma=28555

<http://www.poemaprocesso.com/introducao.php>

<http://poemargens.blogspot.com/2009/03/adolfo-montejo-navas.html>

http://recursostic.educacion.es/kairos/web/enseanzas/eso/actual/franquismo_00.html

<http://www.banyolescultura.net/tintesp.htm>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1>

<http://www.gencat.cat/catalunya/cas/coneixer-historia.htm>

<http://www.barcelonadecideix.cat/internacional/es>

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=581&cd_item=18&cd_idioma=28555

<http://www.pucrs.br/famecos/vozesrad/guerradosmundos/index2.htm>

<http://www.arteref.com/artref/index.php/noticias/view/1997/artesPlasticas>

<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm

http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=569&cd_item=15&cd_idioma=28555

ANEXO A - ENTREVISTA CILDO MEIRELES

RIO DE JANEIRO, 31 DE JANEIRO DE 2011

Ana – A ideia era te conhecer um pouco mais. Tenho um recorte de pesquisa que é limitado: anos 70, mas necessário para poder pesquisar. Gostaria de escutar sobre tua trajetória neste período, em especial. Mas, é claro que me interessa saber mais do teu trabalho, como foi para ti esse período. A partir daí, a gente pode ir afinando um pouco mais.

Cildo – Eu comecei na década de 60. Fizemos duas primeiras exposições. A primeira foi em 65. Foi o II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, eu inscrevi desenhos e pinturas, entrei com dois desenhos e uma tela. Dois anos depois, início de 67, um amigo me chamou para ajudá-lo, porque estava começando a fazer escultura, Luiz Alphonsus. Era da minha turma do colégio e estava começando a fazer escultura em metal. Ele tinha recém encontrado com Mário Cravo Júnior e tinha combinado de levar o trabalho dele para o Mário ver. Ele me chamou para ajudá-lo a levar as peças. Eu fui. O Mário viu, eles conversaram. Na saída, o Mário perguntou se eu fazia alguma coisa e se lidava com arte. Eu falei que desenhava. Ele pediu para ver os desenhos e eu marquei no dia seguinte. Era lá no Hotel Nacional de Brasília, a exposição e ele estava hospedado lá. Eu fui, levei os desenhos que eu estava fazendo. Comecei a trabalhar, vamos dizer, sistematicamente, a partir de 63, a partir da exposição que me impactou, que era a exposição de arte africana. Era o acervo da Universidade de Dakar, Senegal, e eu fiquei fascinado, quando saí dali, eu queria começar a desenhar e tal. Comecei a trabalhar diariamente, me matriculei num curso no Ateliê livre da Fundação Cultural que era coordenado pelo Felix Alejandro Barrenechea Avilez. Ele foi uma pessoa extraordinária, foi super generoso, mas, enfim, quando o Mário viu isso, devia ser agosto de 66, logo no início, nos primeiros desenhos, ele parou e falou: “-Isso tem tudo a ver com a cultura afro-baiana. Ele era diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia, me convidou para fazer uma exposição. O fato é que, um mês depois, chegou uma carta formalizando o convite. O problema é que a exposição seria no mesmo período do vestibular da Universidade de Brasília e eu ia fazer para o ICA. Antes de 65, eu estava muito interessado em cinema de animação, e, naquele momento, a Universidade de Brasília tinha o melhor curso do Brasil. Foi implantado pelo Paulo Emílio Salles Gomes, dava aula, mas tinha o Nelson Pereira dos Santos, Jean-Claude Bernardet.

Eu estudava em um colégio experimental na cidade de Brasília, era no campus da Universidade. É uma longa história. Começa nos anos 50, quando os russos lançaram o Sputnik, isso causou impacto e trauma nos Estados Unidos por causa da corrida espacial, guerra fria, então eles resolveram convocar todos os luminários lá para pensarem em uma remodelação do currículo escolar. Esse colégio de Brasília aplicava exatamente o fruto dessas conclusões. Foi uma modificação em relação ao currículo normal daquela época, por exemplo, matemática, conjunto, normalmente se iniciaria a estudar na faculdade, você começava a estudar lá na escola primária já.

Claro, em 65, com o cerco à Universidade, a demissão de 230 professores, eles detonaram, porque a Universidade era um foco de resistência ao golpe, dentro de Brasília, e eu acho, que era ponto de honra para eles liquidarem. Então, liquidaram com isso, acabou o cinema, e 66 era um ano que eu estava meio sem perspectivas, desenhando, eu continuei desenhando, desenhava cotidianamente, obsessivamente. Mas eu estava interessado em cinema de animação. Bom, aí o Mário passou, chegou a carta e eu ainda fiquei umas três semanas em dúvida se aceitava ou não, mas eu falei: - "Em Brasília, é o esquema é instituto centrais". Você tem o Instituto Central de Ciências, que já é ênfase à matemática, física, química, acho. Depois, tinha o Instituto Central de Biologia, que tinha medicina, ciências biológicas etc. Instituto de Ciências Humanas. Na verdade, nesses institutos você sempre faz dois anos básicos, e é a partir do 5º semestre que você se orienta para a área de sua escolha e, no meu caso, seria o ICA, Instituto Central de Arte. Tinha esse básico para música, fotografia, cinema, artes plásticas e outros. Éramos uma turma de 13 alunos nesse colégio, que já era o terceiro científico, orientado para o ICA, então a ênfase era desenho, tipo de coisas que não entravam nos outros estudos científicos, que eram biologia..., mas enfim, éramos 13 alunos, eu falei: - " Bom, eu vou entrar, vou ficar com a cabeça dividida, eu prefiro então... vou ver qual é, vou fazer a exposição e, se eu sentir que não é isso, outro dia eu faço outro vestibular e entro na universidade". E aceitei o convite do Mário, fui para lá, fiz a exposição de desenho, foi a primeira individual.

Na volta eu tentei fazer gravura, aqui, no MAM, que tinha uma reputação alta e tal. Mas já não era mais o que eu queria de fato. Se eu tivesse feito gravura, há três anos atrás, seria superprodutivo, mas, naquele momento, já não era mais o que me inquietava. Fiz uns dois meses de gravura, no MAM, acabei saindo, voltei à Brasília, em 67, fiquei um mês, peguei desenhos meus, quase a totalidade, e aí vim para o Rio, acho que em agosto. A ideia era fazer a Escola de Belas Artes, para a qual eu fiz vestibular, em 1968. Frequentei dois meses, a Escola Nacional de Belas Artes, na época, era aqui no centro. Frequentei dois meses porque, primeiro, eu me decepcionei um pouco com o curso, quer dizer, eu estava fazendo coisas, em 68, que eu tinha feito em 63, 64, desenho de observação, enfim, foi decepcionante com exceção de uma ou duas matérias. Tinha o Zaluar, que dava uma aula interessante de desenho livre; Anatomia também era interessante, o professor era engraçado. Mas também porque eu já tinha começado, em 67, em Santa Teresa, a dividir ateliê com o Raymundo Colares. Eu tinha começado a fazer os espaços virtuais, tinha vários projetos, várias maquetes. Bom, em 68, no dia 23 de março, houve o assassinado do Edson Nunes. A Escola de Belas Artes estava no lugar, que sempre foi, tradicionalmente, o centro de manifestação política no Rio, que é a Cinelândia. A partir desse assassinato, das manifestações, ficou praticamente impossível você assistir aula, porque tinha que negociar, as bombas de gás lacrimogêneo, jogar de volta, para entrar, a porta era na Araújo Porto Alegre, na lateral do Museu de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, que dá a frente para a Cinelândia. Começou a ficar realmente impossível. Eu senti que o curso, por si mesmo, seria muito lento em relação ao que eu estava querendo, e o próprio momento político também. Achei que seria improdutivo continuar. Eu tinha conhecido Parati, na volta da Bahia, e esse quarto em Santa Teresa eu pagava NCr.\$100,00. Em Parati, eu consegui uma casa de três quartos, sala, três refeições no melhor restaurante da cidade, que era o da dona Zezé, café da manhã, almoço e jantar, e ainda sobrava um dinheirinho. Uns NCr\$100,00, pagava NCr\$70,00 de

aluguel mais vinte e poucos de pensão, ainda sobrava um dinheirinho para cigarro, cachaça, essas coisas. E era pé direito alto, que eu precisava, nos fundos. Aí, em julho mais ou menos, eu decidi ir para Parati, aluguei essa casa. Do final de 68 a 69, eu fiquei em Parati. Lá eu fiz um primeiro canto, não era um espaço virtual, que foi depois do Salão da Bússola, que ficou aqui para o acervo do MAM e até, no ano passado, a gente refez ele. Então eu fiquei lá até o começo de 69, aí eu fui convidado pelo Jean Boghici, que, na época, tinha uma galeria, talvez a mais importante para a arte que estava rolando, em Copacabana, para fazer parte da exposição que ele estava organizando para Nova York, de 4 artistas. Então, saí de Parati e vim terminar esse trabalho aqui. Mas a exposição não aconteceu. Nesse meio tempo, estava começando a rolar os preparativos da Bienal de Paris. Na época, tinha um sistema que era uma votação preliminar, os artistas que fizessem mais votos, segundo avaliação de um júri, composto por: críticos, outros artistas... era indicado. Eu estava indicado na área de escultura e, uns 5 de cada área, fizeram uma exposição no MAM, e, dessa exposição, eles escolheriam a representação brasileira da Bienal. Eu estava com os três primeiros Espaços Virtuais, Volumes Virtuais e as Ocupações. Essa exposição era para abrir em um dia às 18h, 18h30min, no MAM, mas, às 15h, o MAM foi cercado pela polícia política da época. O Coronel Montanha foi falar com o Diretor, que era o Maurício Roberto e deu ao Maurício três horas para desmontar a exposição toda. Então essa exposição foi desmontada, os artistas foram indiciados num inquérito militar, uma coisa assim, não foi para a frente.

Ana – Sim, a exposição nem tinha acontecido.

Cildo – É. Mas, por outro lado, isso gerou um boicote internacional à Bienal de São Paulo, por 10 anos, de 69 a 79, e recusa. Gordon Matta-Clark tinha sido convidado. Em 73, ele escreveu um texto muito bonito, recusando. Foi, inclusive, organizado pelo Mário Pedrosa, e por muitas ligações. Eu sei que teve uma aversão muito grande a esse boicote.

Em 69, comecei a dar aula no MAM, o Frederico, que era o responsável pelo setor de curso, então eu dava aula de novos materiais, do ateliê de F3. Dava aula uma vez por semana, às sextas-feiras, das 14:00 às 17:00.

Entramos nos anos 70, que, para mim, começou com a exposição em abril, em Belo Horizonte, que foi organizada pelo Frederico Moraes. Na época, não tinha a palavra curador, mas ele era o curador da exposição. O projeto da exposição era dele, e foi uma exposição pioneira em termos universais, porque era uma exposição reunindo artistas muito jovens, na faixa dos vinte e poucos anos, eu tinha acabado de fazer 22. Eu tinha ganho o Salão da Bússola, como prêmio uma passagem Rio-Paris-Nova York e mais um dinheirinho, dois mil dólares, mas eu ainda fiquei o ano de 70 aqui. Foi um ano que fiz muitas coisas, muitos trabalhos, dava aulas. Mas, voltando a essa exposição que chama-se Do Corpo à Terra, foi a inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, onde o Barrio fez as Trouxas Ensanguentadas, o Humberto Costa Barros fez um trabalho muito bonito, eu fiz o Tiradentes: totem-monumento ao preso político. Na volta, eu fiz o texto, que já estava em cima da hora para o catálogo da *Information*, que era a exposição que o Kynaston McShine estava organizando. Ele tinha visto Caixas de Brasília no Salão da Bússola. Na carta convite ele até menciona esse trabalho, perguntando se eu tinha alguma coisa parecida. Na verdade, eu fiz o texto porque o *deadline* para o

catálogo era final de abril, ou coisa assim, mas aí eu fiz o Tiradentes, depois, fiz uma exposição na Agnus Dei, eram duas individuais.

Quando chegou 71, finalmente eu viajei. Mas, na volta da exposição Do Corpo à Terra, no primeiro fim de semana, no sábado, depois de Belo Horizonte. Esta exposição era pioneira porque, acho que pela primeira vez se fazia uma exposição que eram jovens mesmo, vinte e dois, vinte e poucos anos, vinte e quatro. Tinha um pessoal do Rio, de Minas também, mas eu acho que foi a primeira vez que tinham artistas nessa faixa etária, convidados. Na época, tinha um trem fabuloso, o Vera Cruz, Belo Horizonte, tinha o Santa Cruz para São Paulo, com cabines para duas pessoas, mas cada cabine tinha um banheiro, tinha pia, tinha tudo, nem os trens europeus tinham, todos os artistas tinham passagem ida e volta, tinha hotel, alimentação, deslocamento e o dinheiro para produzir o trabalho mesmo. Poucos meses antes, 8 meses antes, talvez a primeira exposição de arte conceitual, se não me engano em Berna, na Suíça, que foi: *Quando a Atitude se Transforma em Forma*, onde alguns artistas contam que não tinham dinheiro nenhum. Mas essa aí não, a gente teve essas mordomias todas.

Ana – A Exposição *Do Corpo à Terra* tinha alguma solicitação para que os artistas seguissem uma determinada linha de trabalho?

Cildo – Não, mas ele estava apostando naquelas coisas que começaram a aparecer. Por exemplo, no Salão da Bússola, o regulamento dizia que cada artista poderia inscrever até três trabalhos, nas seguintes categorias: pintura, desenho, escultura, arquitetura, fotografia etc., e a gente resolveu inscrever vários desses trabalhos que ainda estavam sem rótulos, estavam na fronteira muito ambígua, na categoria etc., então ficou conhecido como “Salão do ETC.”, por causa disso. E o Frederico foi uma pessoa que estava acompanhando aquela produção e ele, na verdade, estava apostando nesses trabalhos que fugiam um pouco dessa rigidez de categoria, exatamente esses trabalhos que foram feitos lá. E teve muita reação lá. Há 10 anos fizeram uma espécie de comemoração de 30 anos da exposição, foi no Itaú Cultural, de Guarulhos, foi uma exposição sobre essa exposição, uma recriação da exposição.

Então, depois que a gente voltou, vinte e poucos, no primeiro fim de semana depois disso, a gente foi à Prainha, que na época era completamente deserta. No começo de 70, a Barra não existia, existia um pouquinho de casas no começo, mas era uma amplidão, tinha um pouquinho de coisa no Recreio, depois do Recreio tinha a Prainha e Grumari, mas a gente ia mais à Prainha, que era mais perto, mas eram poucas pessoas, hoje, é um *point* de surfistas. Mas eu sei que, na volta, tinha um boteco, um bar, aqui, na Barra, logo depois da ponte, a gente sempre parava lá para comer alguma coisa, sempre tinha um peixe, era baratinho. Lá um amigo comentou: -“Ta vendo uma garrafa de Coca-Cola? Se você jogar um caroço de azeitona dentro de uma garrafa de Coca-Cola ele jamais poderá ser removido pelo sistema industrial de lavagem”. Ai, na volta, eu fiz um texto sobre as Inserções em Circuitos Ideológicos, trazendo uma série de definições, idealizando tirar a arte do domínio das mãos. Quanto o texto ficou pronto... e o texto é mais ou menos aquilo, não tem correção. Quando o texto ficou pronto eu achei que não estava suficientemente claro, então, um pouco para dialetizar o texto, eu desenhei as Inserções, em Coca-Cola e Cédulas. No começo eu fazia as duas inserções, o adesivo na Coca-Cola e a impressão nas notas, em serigrafia. Depois, quer dizer,

as garrafas tinham que ser feitas com adesivo para você grudar na garrafa e levar ao forno, porque a tinta era vitrificada, se derretia, se fundia ao vidro da garrafa. As primeiras cédulas foram feitas por um cara muito conhecido, o Dionísio Del Santo, que era um artista que trabalhava com serigrafia, no Brasil, e foi o primeiro que começou a trabalhar mesmo usando serigrafia como processo, aí ele fez a história das Inserções. O Hélio levou para a *Information*. O Hélio viajava muito de navio porque era mais barato, não sei se ele tinha medo de avião (risos), mas primeiro o navio era mais barato e você tinha uma tremenda mordomia, em dez dias, sei lá, uma semana, você comia com o comandante, aquelas coisas, poucos passageiros e era barato, era mesmo para não perder a viagem.

A *Information* foi no verão de 70, quando eu cheguei, em Nova York, já tinha acabado há três meses. Mas quando eu cheguei lá, eu estava meio entediado, porque aos 22 anos, 23, um pouco decepcionado com o chamado sistema da arte e tal, crise rimbaudiana. O fato é que eu não procurei nada e pela primeira vez, também, eu estava fazendo atividade que me dava um dinheiro, chegava na sexta-feira, pegava o cheque e já trocava ali na saída, comprava garrafa de whisky, o que podia comprar, pronto, estava vivendo semana por semana, e fazendo o trabalho na velocidade do trabalho, então aquela curtição de ficar pensando cada momento. Então nesse período de Nova York eu, basicamente, trabalhei em três coisas: no Eureka/Blindhotland; na idéia do Sal sem Carne, que era a rádio-novela; fiz o Inserções em Circuitos Antropológicos e tem mais um outro projeto que eu nunca cheguei a realizar, o 7 de setembro. Mas fazendo sem nenhum tipo de pressão, de estresse, saboreando o ato de fazer, pela primeira vez eu estava podendo, porque mesmo no Rio, quando eu voltei, eu comecei a viver do meu trabalho, eram basicamente os desenhos que eu tinha trazido de lá.

Ana – Quanto tempo tu ficaste lá, em Nova York?

Cildo – Dois anos, cerca de dois anos. Fui em 71 e voltei em 73. Eles me mandaram, também, um cartão para freqüentar o MOMA, então tinha entrada grátis para as exposições, 50% na cafeteria, 50% na shopping, e não tinha foto, então qualquer amigo meu podia também entrar e ver.

Em 73, eu voltei. Evidentemente você começa do zero, porque no Brasil você vai comprar cigarro e quando volta... ao contrário da Alemanha, por exemplo, faz uma pequena coisa, passa 20, 30 anos, quando volta, as pessoas... é assim. Mas 70, bom. Na volta ao Brasil, o que eu fiz? Fiz pequenas exposições, participações em umas, uma que era em 73 ou 74, que era um audiovisual sobre as Inserções, no meu caso. Em 74, Salão de Desenho, tinha três desenhos. Em 75, fiz uma exposição do Luiz Buarque de Holanda e fiz o Eureka/Blindhotland no museu. Ia fazer uma exposição em 77, de desenhos, aí com o Luiz Buarque de Holanda, Paulo Bittencourt, que eu estava trabalhando, mas também eles se separaram e a galeria acabou no final de 77. Em 76, eu fui para Petrópolis, passei o ano perto de Petrópolis, vinha ao Rio, eventualmente. Em 77, fui morar em Planaltina, me deu saudade de Brasília, mas eu não queria morar tão no interior. Planaltina é a única cidade-satélite que tem 300 anos porque ela era sede do município ao qual pertencia as fazendas, que foram desapropriadas para se constituir o Distrito Federal, então era outro ritmo, outro pique, agora não. Todas as periferias, no Brasil, se parecem, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, o mesmo tipo de arquitetura, no caso, Brasília, foi favelizada por esse Roriz, esse governador

que já foi cinco vezes governador, agora foi impedido, mas ele trocava votos por terrenos.

Em Planaltina, você sente porque o núcleo histórico foi engolido pelo entorno. E o entorno é uma comunidade como qualquer outra, o morro do alemão aqui, mas enfim. Em 79, eu voltei e fiz o Sermão da Montanha: Fiat Lux, e o Artigos Definidos, que foi uma exposição de uma série de trabalhos que eu vinha produzindo, mas nunca tinha mostrado, Espelho Cego, Malhas da Liberdade, Para ser Curvada com os Olhos... Enfim. Eram artigos, diferentes artigos Razão/Loucura, Casos de Sacos, um trabalho de praticamente de 70 a 79.

Ana – Pois é, tu me contaste detalhes do que tu produziste...

Cildo – Agora, é claro que nos anos 70 teve também, é claro, eu considero que eu fiz dois trabalhos que são importantes, mais de dois talvez. Inclusive duas das primeiras instalações, que foi Eureka, das esferas, em 75, no MAM, paralelamente a essa outra exposição com os Quatro Cantos.

Aí eu viajei. Voltei e teve essas coisas que eu te falei. Bom, aí me convidaram, também, para Malasartes, uma revista que foi lançada em 75 e aconteceram 3 números, era trimestral, não chegou a completar um ano. Tinha o Ronaldo Brito, o Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio, João Moura Júnior.

Ana – E o Desvio para o Vermelho, também não foi sessenta e poucos?

Cildo – Não, foi 84. O projeto foi 67. A primeira parte, Impregnação, eu fiz... quando eu tava fazendo os primeiros Espaços Virtuais, dois projetos assim que não tinham imediatamente a ver. O Desvio para o Vermelho era uma hipótese de que por alguma razão, que não cabe explicar, alguém resolveu ter no mesmo lugar uma série de objetos funcionais, mas com tonalidades diferentes de vermelho. Eu só vim realizar isso em 84. Sempre com a primeira datação e a primeira realização, do Vermelho é um pouco isso.

Ana – Te ouvindo eu fico com uma questão: Como tu percebes esse período, dos anos 70, imerso em uma ditadura e em relação ao próprio sistema das artes, um período de transformação?

Cildo – A arte está sempre no seu próprio processo.

Ana – Sim, sim. Mas, parece, esse momento foi um momento historicamente de ruptura com certos ideais...

Cildo – Eu acho que ele é, você tem razão. Acho que a década de 60, 70 foi um pouco essa passagem da modernidade para, vamos dizer, arte contemporânea.

Ana – Com toda essa dissolução do objeto, não sei se isso, para ti, era uma questão, tirar a arte do olhar...

Cildo – Sem dúvida. A minha geração foi muito envolvida com isso. Vários trabalhos tematizam isso. A própria Inserções mesmo, era sobre essa coisa da imaterialidade.

Então, na verdade, os 70 foram anos fervilhantes, foram anos difíceis também. Você tinha um começo de mercado, houve, em São Paulo, a Collection, foi uma galeria que entrou firme, com muito dinheiro, e de uma certa maneira tentou estabelecer o mercado. Teve o mérito, por exemplo, de trazer à visibilidade Ismael Nery. Mas o mercado que existia não privilegiava a produção que estava rolando, de maneira que era tudo muito complicado, quer dizer, eu sobrevivia de desenho, havia os desenhos que eu tinha feito, sei lá, uns cinco mil desenhos, eu vim de Brasília com uns três mil, fiz mais uns dois aqui. Até 1990, eu pagava aluguel, me alimentava e tal com a renda dos desenhos, porque não havia interesse, não havia mercado para instalações, essas coisas maiores. Então, na verdade, até meados de 90 eu praticamente pagava para fazer esses trabalhos, eu fazia quando tinha uma produção que bancava. Paulatinamente foi mudando, mais uma via, eu não falo nem para instalações, mas alguma coisa que fugisse um pouco de telas, que não se acomodasse naquelas embalagens que circulavam.

Quando eu fiz a exposição no IVAM/Valência-Espanha teve uma resenha, de uma amiga minha, ela terminava só dizendo que era estranho ver um trabalho como Inserções em uma exposição num museu, uma coisa assim. Eu compreendo até o ponto de vista inicial, mas, depois, eu, conversando com ela... as Inserções, na verdade, acerca da materialidade que você colocou, porque as Inserções acho que lidava com a questão da própria materialidade, porque se fundava na ação, verbo. A questão da autoria, não podia se explicitar autoria, mortes pela ditadura, enfim, esse tipo de coisa.

Então, tem essa questão da própria materialidade porque isso eu acho que atravessa a arte brasileira a partir de 59. O texto do Gullar, que é a Teoria do não-objeto, de uma certa maneira as Inserções tenta se manifestar aí. Só concluindo, a coisa da Mônica, eu expliquei para ela: - "Mônica, quando as garrafas estão expostas no museu, evidentemente não é um trabalho, o trabalho só existe quando ele estiver circulando, estiver sendo feito por alguém, essa é a materialidade do trabalho, é o ato de se fazer o trabalho".

Ana – Sim, no Museu já é o registro.

Cildo – Sim, ali você tem um resíduo menor do que poderia ser o trabalho. Então, eu acho que isso é uma coisa bem clara para mim, quando eu estava diante do trabalho, a questão da autoria, a questão do espaço do objeto de arte, o espaço da arte dentro da sociedade, se é aquele da embalagem, a questão da escala. Um trabalho que a utopia dele é que um indivíduo com a sua insignificância possa, de alguma maneira, interferir, é como se tivesse um urubu na turbina do avião, provoca um problema no aeroporto, problema constante. Eles fazem um lixão perto da cabeceira da pista, tem sempre um urubu, e volta e meia... esses dias estava a Gal Costa reclamando numa Carta de Leitor dos urubus, eles entram na turbina e acabou... Então é no trabalho que ele tentava lidar com várias questões, são questões importantes para a expansão, no caso, da arte. Eu acho que existiria outros trabalhos que consideram certa essa possibilidade da imaterialidade, pode-se confundir com a invisibilidade também.

Ana – E de certa forma a gente poderia pensar que também criticam esse objeto como fetiche?

Cildo – É, se bem que essa, acho que é uma luta quase constante para as artes plásticas. Outro dia eu estava pensando assim: eu gostaria de, se algum dia eu pudesse comprar, o texto original do Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e levar a leilão. Poderia levar a leilão para mostrar a contradição. Um texto que fala sobre isso de maneira lúcida.

Ana – Porque existe essa captura, o sistema vai a todo o momento...

Cildo – E existe essa relação.

De qualquer maneira, eu acho que vai ser difícil você encontrar alguém esteja totalmente fora desta captura. Eu não gosto da totalidade do Klein, sobretudo quando se compara com Manzoni, por exemplo. Eu acho o Manzoni muito mais criativo, muito injustiçado, porque às vezes ele, às vezes não, todo o mês ele tomava um trem ia até Paris para ver as pessoas, mostrar o que estava fazendo. Mas eu sinto que ele era sempre meio mantido fora em termos de Nouveau Réalisme. Quando esse próprio grupo tem artistas interessantes na França, no desfile de moda ela encontrou aquele senhor que fazia os comentários muito irônicos, muito inteligentes, muito engraçados, ela se aproximou e tal e esse cara era um dos artistas fundamentais desse chamado Nouveau Réalisme, mas foi praticamente banido desse grupo, era do grupo original e tal. Restany acabou ficando com esses quatro artistas, depois tentou levar para os EUA, não funcionou muito. Houve uma exposição do Manzoni, uma retrospectiva, acho que foi a primeira, no final dos anos 90, no Musée de la Ville, em Paris, uma exposição muito grande. Uma única frase do Pierre Restani: - “Ele morreu antes de eu encontrar ele, porque eu ia cobrar ele”. (risos). Mas aí tem, de uma certa maneira, a França, com todo o colaboracionismo e a segunda guerra e a Itália perdeu. A Itália e Alemanha perderam essa guerra, talvez por isso ou talvez por um protecionismo, porque a idéia era transformar o Klein num artista nacional francês pós-guerra.

Ana – Tu entendes que tinha algum ideal daquela época que se perdeu? Percebes alguns ideais que te guiavam?

Cildo – Outro dia eu tava num táxi, outro dia, não, já faz um tempo, eles (seus filhos) eram... o menor tinha uns 8 anos, os maiores uns 14, a gente estava num táxi e numa certa altura o menor fez um comentário assim, desses comentários preconceituosos, claro, que vem de colegas e coisas, do próprio professor, não sei, mas era uma coisa contra um *hippie*, uma coisa depreciativa. Eu falei: - “ Pô, por que você está falando isso, você sabe que são os *hippies*?” Mas aí claro que ele só pegou o comentário preconceituoso e não sabia porra nenhuma de nada. Ficou meio indeciso sobre o que responder e o irmão: - “os *hippies* foram aquele grupo que se tornou os empregados dos ianques” (risos), e foi um pouco isso que aconteceu. Então em relação aos ideais é um pouco isso. Hoje em dia, por exemplo, tem um termo que circula que é globalização e que está profundamente ligado a interesses econômicos, perpetuação de determinados sistemas, de mecanismos e tal. Nos anos 60 ninguém falava em globalização, só se falava em planetarização, que é um termo muito mais generoso, muito menos calcado na questão realmente econômica e o fundo capitalista, acho que a questão da globalização já tem muito da tentativa de fuga e de extensão desse período da macroeconomia mundial. Mas acho que em cada aspecto havia isso. Havia muito

sonho nos anos 60, a partir da segunda metade, 70. Mas na própria arte houve um... eu não diria retrocesso, porque eu acho que arte não retrocede, ela vai fazendo as coisas que têm que ser feitas, mas depois a arte conceitual entrou um pouco na moda, anos 70, mas logo em seguida ela foi esmagada pelo hiper-realismo por exemplo, a volta a pintura, e a pintura realista. Logo em seguida houve toda uma explosão de pintura, neo-expressionismo, a coisa italiana com a vanguarda e tal, que são reações da mesma questão. Se você pensa em pintura, por trás de pintura, hoje, você tem esses setores econômicos que são hipercomplexos, você tem chaminés, você tem milhares de empregados fazendo tinta a óleo, pincéis, enfim, é uma indústria forte, poderosa, então é difícil você falar aquelas frases do final dos anos 60, “a pintura morreu”, dificilmente ela vai morrer, não vai ser assim. É um processo de transformação radical, mas que vai se estender por um longo tempo. Você está lidando, também, com articulações econômicas.

Ana – É, e acho que entre aquilo que eu já escutei, já li em alguns textos teus, dessa questão de uniformização, a gente também não pode dizer, “bom, a pintura morreu”, tem gente que gosta de fazer e...

Cildo – E faz bem, eu acho complicado. Você pega a manga do personagem do El Greco, ali você teve 300 anos de história da pintura. Eu acho que a pintura, realmente, atingiu um nível que para você conseguir aportar alguma contribuição significativa, singular, é muito mais difícil. Por exemplo, arte digital há tudo por fazer. Pintura, pô, vai ter que descobrir lá o buraco microscópico por onde você vai ter que fazer a sua inserção lá. Eu tenho visto algumas coisas, mas para te falar a verdade nada que teria emocionado muito nessa área digital. Na verdade a única coisa que eu vi de interessante, não é um trabalho de um artista. Em 2006, final do verão, tinha um jovem estudante numa cidadezinha que eu esqueci o nome, ele estava lá pensando o que ele ia fazer para ganhar uma grana para pagar a universidade, aí ele resolveu fazer uma coisa, começou pela família, ninguém deu muita bola, mas aí um primo resolveu comprar as coisas. Ele resolveu criar uma *home page* cujo nome é The Million Dollar Homepage, a tela do computador tem 1000 *pixels*, então tem, na verdade, para você ver a imagem, você trabalha com 1 milhão de *pixels*, ele resolveu vender cada *pixel* dessa *home page* por 1 dólar, claro que no começo ele não teve muito sucesso, começou em agosto, setembro, a matéria que eu li já foi a tradução no O Globo de uma matéria que saiu no Vanguard World, um jornal inglês, em dezembro, então de setembro a dezembro, esse estudante já tinha vendido... começou assim, um comprou 10, outro... não sei quantos *pixels* você precisa para fazer uma letra, mas já em dezembro ele tinha vendido 999 mil *pixels*, ou seja, 999 mil dólares. Os últimos 1000 *pixels* ele não estava mais vendendo diretamente, ele vendia através da eBay, cada um já estava custando 152 mil e 700 dólares, e claro que ele estava cheio de cartas convidando para trabalhar e tudo, nem voltou para a escola porque era muita grana, o cara fez 154 milhões de dólares. Isso eu achei uma coisa curiosa. É um uso desse espaço. Tinha essa coisa pragmática de levantar dinheiro, mas é uma ponta para uma coisa realmente fabulosa. No final tinha anúncio até de similares, outros caras que queriam a mesma idéia de *pixels*, mas anunciavam lá. Tinha Time, tinha uma porrada de grandes empresas que compraram e tal. Mas acho que tem tentativas, eu não acompanho tudo, mas eu também tenho um certo problema, por exemplo, você ir à exposição para ver vídeos. Artes plásticas tinha uma coisa que era a instantaneidade, já a arte conceitual foi uma coisa que ficou

muito palavrosa, excessivamente verbal e acho que uma das piores coisas que tem é você ser obrigado a ler texto de artista, normalmente, é muito chato, são mal-escritos. E essa assepsia, de uma certa maneira, afastou um pouco, tem gente que tem potencial para afastar o público, e artes plásticas já não tem muito público. A coisa principal, eu acho que se você está em uma exposição e tem alguma empatia pelo trabalho, você para, vê. Às vezes até o trabalho é bom, não é essa a questão, a questão é de empatia naquele momento, se você não gosta, você olha um segundo e parte para o próximo. Você não pode fazer isso com vídeo, com música, com livro, então artes plásticas é uma linguagem que permite essa instantaneidade de resposta. E num momento que você começa a ter um excesso de vídeos você acaba inviabilizando a própria exposição, porque você tem que gastar 15 minutos, meia-hora com cada vídeo, 20 vídeos são 600 horas.

Eu sempre disse, às vezes pega mal com um colega que trabalha comigo, mas eu acho que vídeo tem que arranjar uma outra instância, a própria edição... A mesma coisa, o Brasil fez duas besteiras nos anos 70, reserva de mercado para filmes, que virou... pô, cinema não tem que buscar patrocínio do Estado, quem tem que buscar patrocínio é a bilheteria, coisa industrial, é uma indústria na verdade, como a indústria fonográfica, que sofreu uma paulada da revolução digital. Hoje em dia, essas grandes gravadoras todas aí são pura nostalgia, ainda estão produzindo CDs, estão produzindo para dois mercados, sertanejo e evangélico, outro dia eu estava lendo uma matéria sobre isso. A garotada, o meu filho é músico, eles estão direto na *rave*, claro, que ainda não está nada solidificado, mas a informação... foi muito rápido, se você pensar qual era a paisagem tecnológica e 1985 e qual é a paisagem tecnológica hoje, 25 anos depois, foi uma revolução o que aconteceu. Então a gente não sabe. Mas, de qualquer maneira, eu acho que vídeo, cinema, você tem que achar os seus caminhos, mas aí começou a ter cada vez mais artistas trabalhando com vídeos, vai chegar um pouco que vão fazer uma Bienal, por exemplo, uma grande exposição, só com vídeos, mas pô, as pessoas vão demorar um ano para de fato conhecer tudo, isso aí é tempo. Em artes plásticas se elipsava o tempo, o tempo nunca foi uma coisa primordial. E, a outra coisa de arte conceitual, é a questão da sedução mesmo, de abrir mão dessa capacidade de as pessoas também se sentirem felizes enquanto estão vendo aquilo. Fica aquela coisa muito asséptica, como te falei, muito verbosa, e é aquele verbal, na maioria das vezes, de má qualidade, não querem dizer nada.

Ana – Sim, na verdade entra muito numa teorização, parece. Acho que tem muito isso em alguns trabalhos que eu vejo.

Cildo – Em artes plásticas, eu sempre tive uma coisa que é um pouco fugir, não que não exista, que não seja essencial para o próprio processo, mas eu acho que isso é uma coisa que tem que existir a partir do objeto que você está dando a apreciação. Mas em relação ao objeto propriamente dito, eu sempre procurei alta definição e baixa tecnologia, em outras palavras, até brinco com isso, no documentário que o Gustavo dirigiu, não deixar muita margem para especulações exotéricas, fugir, deixar a coisa mais definida possível, de maneira que, por exemplo, também force a pessoa que está se debruçando sobre o trabalho a realmente expandir. Porque se você dá uma coisa de baixa definição você acaba criando, para essa área que é tão importante, a área de análise, você favorece, de repente, a um poeta que... começa a haver muitos delírios, porque se eu te der uma mancha você vai fazer exatamente o que você achar que é uma mancha.

Então eu sempre procurei definir muito, sintetizar o máximo possível a coisa que você está dando como um trabalho, em benefício da própria evolução das duas coisas, não só da história desse objeto, mas do próprio texto, não permite uma acomodação, acomodação aos devaneios da pessoa que está exercendo. Acho que a arte é uma linguagem que te permite, para cada novo projeto, teoricamente, começar com nada, do zero. Se eu vou fazer um disco, de alguma maneira, no final, ele tem que ter um formato, a música tem que ter um formato, que a partir desse formato que pode haver uma comunicação com ele. O livro tem que ficar... tem que ser escrito com um determinado repertório, com determinadas regras gramaticais, sintaxe, porque se não fica na coisa do Ferreira Gullar, Roseiral, ele tem um livro assim que as palavras estão estraçalhadas, uma por uma, então é quase incomunicável.

Ana – Eu achei muito bonito, lendo alguns textos teus, que falam disso, do quanto tu buscas, acho que pensando nessa dimensão, que, para mim, é a essência do que é política, que é a questão da liberdade e da justiça.

Cildo – Eu acho que a justiça tinha que ser uma coisa tão lógica que não precisaria nem ser... é como essa coisa da questão ética, eu acho que onde existe uma estrutura moral, a ética é dispensável. Uma pessoa que tem uma postura moral automaticamente terá um comportamento ético. Cristo, quando ele pega o catolicismo, ou judaísmo, você pega as leis, os 10 mandamentos, e quando ele transforma 10 mandamentos em 2, que foi o que ele fez, tem uma coisa que eu acho brilhante aí, que você transforma 10 ítems, 10 leis, em 2 que são: “amar a Deus sobre todas as coisas” e “amar ao próximo como a si mesmo”, que resume de uma maneira esplendida, inclusive contando com o narcisismo de cada um, fica uma coisa muito mais densa e mais simples de você... mas é um pouco por aí. A questão da liberdade sim, porque a arte é um território, acho que é um dos poucos territórios onde cada um que está envolvido, não só como artistas, mas como estudioso, pensador, tinha que ter em mente esse compromisso, que é um território de liberdade. Por isso que eu acho que quando as coisas ficam hegemônicas começam a perder inteiramente o interesse. A cena artística só é rica quando ela tem uma pluralidade, você tem esse cara e tem o cara que faz o contrário disso, convivendo na mesma cena. E, normalmente, quando fica hegemônico demais fica chato demais. Mas, seguramente, é um período no qual é impossível você ignorar o contexto.

Eu, em 1969, nessa exposição que foi fechada aqui, eu tinha lá o que? Os espaços virtuais, os Volumes Virtuais, naquele momento... o quanto é indivíduo e tal, artistas jovens, estudante de arte, eu participava das assembléias, das reuniões, passeatas, mas enquanto indivíduo eu participava, mas no meu trabalho eu estava interessado em outras questões que eram muito mais formais, muito mais abstratas do que aquilo ali. Foi esse episódio do fechamento da exposição que, de uma certa maneira, me colocou fazendo trabalhos que de alguma maneira lidasse com essa questão que acabou se impondo mesmo, maior que a censura, que a repressão, da própria ditadura mesmo, se posicionar contra... quer dizer, contra a ditadura, como estudante, aos 16 anos, em 1964 eu participava de grêmios e esse tipo de coisa, passeata, mas o trabalho... o desenho não, o desenho em vários momentos... eu nem sei se... eu fiz a primeira exposição de desenhos, no Rio, há 5 anos atrás.

Então, vários deles são desenhos que o tema é o ato político, é política, mas no corpo do trabalho essa questão política entrou a partir de 1969, aí que eu comecei a pensar em certos trabalhos, como Tiradentes, que é de final de 1969, fiz em Belo Horizonte; as Inserções. Mas também não é a totalidade do meu trabalho, nunca foi, como a questão indígena, a qual eu sou ligado, por uma questão de família, mas na verdade tem pouquíssimos trabalhos que se referem a isso, tem o Sal sem Carne, que é um disco, tem Missão/Missões, tem o Olvido, que é uma avaliação de Missão/Missões, que estava na Bienal em 1989.

Tem coisas que se tornam políticas a despeito da minha intenção. Esse trabalho que eu estou fazendo, vai acabar sendo político. Ele partiu de uma coisa que tem muito mais a ver com a poética do que com a política, mas quando você começa a fazer, você começa se deparar com coisas tão malucas que não há como ele fugir disso, ele acaba indo para esse lado. O próprio trabalho que estava na Bienal, não sei se você chegou a ver?

Ana – Sim, eu vi.

Cildo – Em dois dias ele quebrou.

Ana – Eu fui no primeiro dia. Estava funcionando.

Cildo – Que abriu para o público. Então, ele ficou pronto às 03h do dia 25, que era um sábado, ele estava pronto para a inauguração do dia 21, foi legal porque ensaiando as peças novas para essa exposição aí 2012. Mas o plano A não funcionou, foi o Casa sem Casa, foi uma peça que eu fiz na Turquia, em 2003, que era uma intersecção de duas ruas na cidade.

Ana – Eu ouvi tu falando nesse trabalho, talvez na entrevista aquela com o Moacir dos Anjos, lá em São Paulo. Vocês falaram desse trabalho, não foi?

Cildo – O Moacir queria que eu participasse dessa Bienal, mas não era o momento para mim porque eu estava, estou ainda, me mobilizando por conta de outro trabalho, que eu estou fazendo em São Paulo. Este da Bienal, o filme foi feito aqui, o dínamo foi feito aqui e o casulo, a casa, foi feito na Bienal, então só se encontraram lá, deu um problema de medida, teve que cortar o teto, teve que serrar o dínamo e agora que a gente está voltando para o normal, melhorando algumas coisas, porque o fio ainda estava meio dobrado embaixo e uma coisa se rompeu, ficou parado o dínamo. Depois, no último dia, duas barras quebraram, então ele não funcionou muito bem. Esse reparo a gente está fazendo. Mas o projeto original era esse, Casa sem Casa, que eu ainda não vi pronto. Já foi feito 2 vezes lá na Turquia, aqui a gente não conseguiu. Aí decidimos fazer esse. Mas o Marulho acaba tendo... claro, permite uma leitura política também, na verdade era para ter feito ele em 1997, na África do Sul, em Johannesburgo, mas aí foi melhor nem ter tentado começar, porque teria sido uma frustração, eu não teria conseguido fazer lá.

Ana – Eu vi na Bienal do Mercosul.

Cildo – Mas esse trabalho seria muito mais pertinente lá. Enfim, agora estou aí tentando preparar essa exposição lá para Portugal.

É para o museu do Porto. Por causa do prêmio que ganhei em 2008, era para ter feito a exposição em 2009, mas 2009 a gente foi para Barcelona, no ano seguinte, 2010, também não faria sentido fazer outra exposição em Madri. Então eu estou conseguindo adiar um pouco e essa de Portugal deve ser a mesma de Barcelona, mas tem trabalhos novos, alguns são complicados, mas, também, por outro lado, esse já está feito. Abajur, acabou ficando esse nome, não era o meu preferido, mas acabou ficou o nome do trabalho.

Ana – Acho interessante, um nome que não traz a dimensão do trabalho por si só, a pessoa tem que ir lá olhar e, então faz todo o sentido.

Cildo – É o mais claro, mas óbvio, mais direto possível. Eu gosto de batizar os trabalhos. Porque senão você fica naquela K229D (risos) e nunca ninguém vai saber...

Ana – E de certa forma vem na linha do que tu falavas, tu gosta de dar uma certa linha de leitura, de mostrar a linha que tu pensou para o trabalho e aí quando tu nomeias...

Cildo – Mas é, sobretudo, para facilitar, criar menos embaçamento. Nitidez mesmo, de localização. Mas ainda tem umas outras coisas, a gente está revisando o Babel todo, mudando o sistema. Teve que cortar o alto-falante original do rádio, botamos outro alto-falante. Então a gente vai trabalhar agora com 55 decibéis, cada um com 20 emissoras, a gente consegue 50 emissoras, distribui em pontos diferentes e aí a gente mantém esses decibéis dentro da torre, você regula, ajusta, sintoniza o volume e pronto. O que estava acontecendo é que as pessoas vão lá, começam a mexer, aí tiram de sintonia, aumenta o volume, depois fica impossível de regular, uma trabalhadeira, e fica muito barulho para você perceber, você não pode trabalhar com a questão do ouvido, então é um inferno. Em certos lugares tem os próprios guardas que a gente pedia para ficar perto da peça para evitar, teve uma vez que eu entrei e tava lá o guarda... (risos) mas agora cortei. Estou só esperando o meu irmão vir de Brasília para montar isso aí, para ver se também não veio faltando nada. A pior coisa é você encaixotar, saí, chega lá... aí é um perrengue.

Ana – Ainda mais em outro lugar que tu não tens toda a estrutura.

Cildo – É, isso aí foi quase um ano coletando rádio. Dormia em São Paulo e coletava rádios usados. A primeira versão do trabalho, esse trabalho é do começo dos anos 1990, Nova York, tem a Canal Street, não sei se você conhece? Esse pessoal andava muito lá em chinatown, Hermann Hesse, Donald Judd, os minimalistas e tal, porque é material de construção, hardware, parafuso de rádio. E a primeira versão do trabalho eu pensei em fazer meio *higtech*, no sentido de pegar uns rádios mais modernos, com fileira grande, com fileira assim, mas exatamente iguais, quase construindo uma coisa geométrica. Acabei fazendo com rádio usado, o que foi legal porque ele acrescenta uma espécie de visão arqueológica no objeto rádio e as pessoas vêm, sempre têm uma ligação sentimental com esse modelo que estava na casa da vó e tal, então as duas que eu fiz, não, 3 versões, mas desse trabalho aí, as duas primeiras foram feitas com rádios de segunda mão. Eu achei até legal mesmo porque a segunda é diferente da primeira, se a gente for fazer uma terceira, usando esse processo também, ou então passa para a primeira

também que vai ser diferente, só com radiozinho, tijolinhos. Mas por enquanto vou acabar de fazer isso, acabar o Abajur, porque elas vão viajar para Portugal.

Ana – Em Porto tem um museu, é esse que tu estás falando...

Cildo – O principal museu.

Ana – Eu fui para Portugal, fiquei um tempão por lá, pesquisei até para ver que museus tinham e não descobri.

Cildo – Isso é uma das tragédias brasileiras, em Artes Plásticas, a gente foi colonizado por portugueses, não por espanhóis, porque a relação do espanhol com artes plásticas, a história, acho que está na Espanha, começando por El Greco, tem Velásquez, tem Goya, tem os modernos todos, Picasso.

Ana – Sim, o Armand diz que é espanhol. Foi o que me disseram lá, porque eu fui na exposição do Armand, em Paris, e aí o meu professor falou: - “não, o Armand não é francês, ele é espanhol”.

Cildo – O Armand é engraçado, ele é um artista que poderia ter tido um reconhecimento maior do que ele teve, ele está na base de uma porrada de trabalhos de arte contemporânea, exatamente a coisa da acumulação, mas aí eu acho que por ser francês, ele sempre adaptou aquilo a uma espécie de domesticidade, se tivesse nascido nos Estados Unidos, ou até no Brasil, tinha uma coisa de escala diferente, uma relação com escala diferente. Ele até tentou, sei lá, posso estar falando... mas se ele tivesse pensado como um americano pensaria em termos de escala, ou mesmo um brasileiro, eu acho que o trabalho dele teria ficado muito mais evidente. Cézanne nunca me interessou muito. Tem um trabalho do Yves Klein que eu gosto muito, são os Imateriais, ele fez com ouro e dinheiro, ele vendeu, o trabalho, é muito conceitual. Um colecionador que dá uma maleta com 100 mil dólares, 150 mil dólares, e o artista dá esse recibo para o cara, que comprou um trabalho. Desse dinheiro, ele pega uma pequena quantia e aluga uma avião, sai da costa da França, anda uma hora e aí abre essa maletinha de dinheiro e despeja no oceano e volta, nesse exato instante o cara que comprou tem que queimar o recibo, esse eu gosto. Mas, por exemplo, o Monocromo, o Manzoni vai além com os Acromos.

Eu fiz um trabalho para uma Bienal, em 2007, tinha 12 artistas, e eu fiz um trabalho que era para ter feito lá nesse museu, que era dedicado ao Manzoni, se chama Atlas. Porque um dos trabalhos do Manzoni que é famoso, ele fez na Dinamarca, chama-se Socle du Monde, então na verdade o Atlas que eu fiz para essa Bienal de 2007 é uma foto, plantando bananeira em cima dessa base, foi uma brincadeira, mas eu queria fazer na base do Manzoni, lá no local que ela está. Era uma fábrica louca de camisetas, lá na Noruega, começou o que hoje se chama Residências, mas o dono convidava artistas para passarem um período lá e a fábrica era conhecida como Black Factory. Ele, ainda nos anos 50, convidou artistas para fazerem murais, pintar, colorir, aquela coisa de futurismo dos anos 50, triângulo, quadrilátero, cores, e promovia concerto de jazz para os operários no almoço, e tinha essa coisa que é o começo da idéia de Residências, e um artista que teve lá foi Manzoni. Vários dos trabalhos dele, ele fez nessa fábrica e a base ficou lá no jardim, ele fez muita coisa lá, e se transformou num museu.

Kukukaka são duas estufas de vidro com fezes e rosas. São meio especulares, acabou que as duas vezes que eu expus lá, sempre ficava nessa sala, um cubo perfeito de 8x8 metros, para Babel ficou perfeito, escurecia e ela desaparecia dentro do prédio. A gente fez uma coisa meio especular, essas duas cabines, as portas meio... com uma simetria, só que numa das cabines, tinha sistema de exaustão e tal, a porta fechava automaticamente, por exemplo, se tinha uma rosa vermelha na segunda prateleira aqui, tinha uma rosa vermelha nessa posição aqui, como se fosse um reflexo. Numa cabine você tem rosas de verdade e... porque começou aqui no Rio, com os camelôs vendendo cocô de papel marchê pintado, eram rosas de verdade e cocô falso. A outra era o contrário, réplicas das rosas e o cocô era verdadeiro, visualmente eram iguais, mas você entrava numa tinha cheiro de rosas, na outra tinha cheiro de merda.

Ana – O Cruzeiro do Sul também é uma obra que eu gosto bastante. Até a gente não comentou ainda, mas eu lembrei que também foi dessa época.

Cildo – Foi de 1969 o projeto, a primeira vez foi em 1970. Mas a primeira exposição, essa Agnus Dei, foi, na verdade, a primeira exposição que eu fiz e foi uma retrospectiva do que eu tinha feito. Então tinha as maquetes dos Cantos, tinha os Condensados, as Inserções, tinha o Cruzeiro do Sul, mas estava em uma prateleira, não era o local ideal.

Cildo – Se for necessário para o seu trabalho, a gente pode falar mais por telefone. Eu não tenho planos de ir a Porto Alegre, mas qualquer coisa você liga, a gente vai se falando aí. Depende do dia, tem dias que você acaba esquecendo muitas coisas.

Ana – Sim. Para mim foi maravilhoso te conhecer e te ouvir. Acho que é isso, a questão do encontro e das coisas que a gente consegue transmitir.

ANEXO B - ENTREVISTA COM PAULO BRUSCKY

PORTO ALEGRE, 24 DE AGOSTO DE 2010.

Tendo em vista a oportunidade de encontrar Paulo Bruscky, em Porto Alegre que veio participar de uma mesa redonda no “Colóquio Internacional de Arte Contemporânea: transversalidades poéticas e políticas”, marcamos uma hora para conversarmos. Conhecedor da cidade, foi Bruscky quem sugeriu almoçarmos no Mercado Público. Tratou-se de uma longa, interessante e agradável conversa no horário de almoço. Segue abaixo um recorte, com o que foi gravado.

Ana: Você foi um dos precursores da arte correio, percebo que há uma relação muito forte com a concepção de rede, certo?

Paulo: A arte correio desemboca na Internet por um processo mais ou menos lógico. Na época, eu olhava o carimbo dos correios e levava uma semana. O correio brasileiro era um dos mais eficientes, porque era só correio não era banco. Hoje o correio é tudo, perdeu a eficiência. Naquela época, era um dos melhores do mundo, mais eficientes, era uma semana. Da Europa levava meses. Então, em uma semana eu sabia o que o mundo pensava e o mundo sabia o que eu pensava, dentro dessa rede.

Existe experiência anteriores, que até já escrevi em um artigo meu, de Picasso, Brossa, Van Gogh, desenhavam em cartas, mas não existia esse conceito de rede, era outra história. A grande diferença é essa.

Eu chamo arte correio, muita gente chama arte postal, que vem por causa de Restany, de uma exposição que ele organizou, de postais, chamada: “Arte Postal”. O postal é um dos elementos utilizados, arte correio é mais abrangente. Questionei isso através dos envelopes e outras coisas, que iam de encontro à burocracia dos correios.

Eu e outros artistas utilizávamos o telegrama. Inclusive, quando teve uma cheia em Recife e inundou a casa de minha mãe, onde eu morava. Perdi muita coisa. Eu fiquei no alto assim olhando a casa, passei um telegrama dos correios para meus amigos: “glub glub glub, Paulo Bruscky”. À noite, no Jornal Nacional, deu a notícia no Brasil, foi quando eles descobriram o que tinha acontecido: que eu tinha morrido um pouco afogado naquele dia. Então, fui incorporando o telegrama, o telex, que era na hora. Na mesma hora. O *fax* é uma coisa fundamental no meu trabalho, nessa questão da arte conceito.

Ana: Sim, é uma obra que está em deslocamento. Que é imaterial.

Paulo: Sim, a Bienal vem discutir muito tempo depois a questão da desmaterialização da obra de arte. A primeira transmissão de fax aqui no Brasil foi realizada por mim e por Roberto Sandoval no centro de São Paulo, em 1980. A gente fez na cabine da companhia telefônica, no caso na Telp, que é atualmente a TELESP, em São Paulo. A gente trocou e saiu publicando vários trabalhos. Em tempo real, eu fiz um projeto mesmo, de acordo com o fuso horário em vários países, executando e, ao final de vinte quatro horas de *fax*, terminou uma

exposição em cada lugar, sem você saber o que era. Reenviando com a lista de endereços, que eu mandei pra todos.

E como consequência veio a internet, que é uma coisa lógica. Embora, a maioria dos trabalhos que estão sendo feitos pela internet, você poderia fazer por outro meio. É mais divulgação e reprodução da obra e não um trabalho mais inteligente. Eu acho que você tem que estudar o meio, a mídia, para dissecar ele e tirar ele da sua função.

Ana: Exatamente! É uma subversão, na verdade.

Paulo: Uma subversão do meio. Exatamente. Eu acho que o artista tem que refletir muito sobre isso. E não usar só como meio. Como a arte correio é uma coisa em aberto, abriu uma participação muito grande, mas nem todo mundo tinha essa consciência de rede.

Ana: E aqui no Brasil, tinham outros artistas que participavam?

Paulo: Tinham. No nordeste teve um movimento que foi mais intenso do que em outras regiões. Acho que até pela falta de comunicação. Talvez por esse isolamento, teve não só entre a gente, mas também com o exterior. O nordeste foi mais ativo. Você vê hoje nas publicações de arte correio, há destaque para artistas Unhandeijara, da Paraíba; J. Medeiros e Paulo Silva, de Natal; Almandrade de Salvador. Pelo isolamento, obrigatoriamente começamos a escrever sobre o próprio trabalho e sobre os meios. Pela ausência da crítica, isso foi uma coisa boa.

E eu acho que o subterrâneo estourou ao mesmo tempo no mundo todo. Houve a necessidade de comunicação pela própria década em si. Agente vivia sob uma ditadura terrível. Eu fui preso, Daniel Santiago foi preso lá em Recife. Foi seqüestrado, eu fiquei numa solitária, Clemente Padín foi preso em Montevideú. Jorge Caraballo e Edgardo Vigo, mataram o filho dele na Argentina. Horácio Zabala voltou agora, viveu o tempo todo em exílio, em Paris, trabalhando com Fred Forest e um grupo de arte sociológica. Ele retornou recentemente. León Ferrari veio para o Brasil, é muito meu amigo. Retornou para Argentina, já está com oitenta e poucos anos. E Guillermo Deisler, que o Chile não conhece as obras dele, porque foi para o exílio muito cedo e esteve aqui no Brasil em um festival.

A coordenadora da Universidade de artes visuais lá do Chile me procurou. Eu mandei muita coisa pela Internet porque eu tive um contato intenso com eles, inclusive correspondência. Ele foi exilado na Bulgária, depois foi para Alemanha e morreu na Alemanha. E ninguém tem nada praticamente dele. Estão organizando uma exposição retrospectiva sobre ele.

Então fiz uma análise dessa participação do nordeste, que foi muito intensa. Também fiz uma análise do Leste Europeu, por que eu tive com Robert Rehfeldt, que foi do Fluxus na Alemanha Oriental. Eu até utilizei meu projeto sem destino, por que o regimento do correio diz: quando você não achar o destinatário, devolve para o remetente. Fiz isso durante sete anos. Quando eu fui na Alemanha Oriental, eu comprei selo e postei a correspondência na Alemanha Ocidental, com selo da Alemanha Oriental. Fizeram um retângulo em torno do selo, mas a correspondência voltou para o Brasil.

Ele marcou um encontro, naquela época você tinha que entrar e sair no mesmo dia, até à meia noite. Deu até problema, porque eu me atrasei. (Risos) Ele reuniu artistas lá, que me deram vários trabalhos para o meu arquivo, eu já tinha dado a eles alguns dos meus trabalhos. Eu já tinha contato com outros artistas do leste, com arte pública. Hoje, a Hungria se reergueu, é um dos maiores centros do mundo de arte correio. Eles têm uma estrutura fantástica. Incrível! Eu já tinha contato com todo Leste Europeu, com arte pública. Eu fiz uma análise com eles, já que não tinham acesso a *xérox* e o único meio de reprodução era controlado pelo governo. Então, eles, como ninguém, se destacam na fotografia. Que é um trabalho incrível! Tenho um livro dos anos 70, de artistas poloneses, com interferências em *land art*, *sky art*. Umas coisas fantásticas! E todas as ações documentadas, feitas com registro fotográfico. Então, eles têm um trabalho importante em ações e essa documentação de fotografia, que era o único meio que eles tinham de burlar a reprodução e enviar para o mundo todo. E gravura, que eles tem também. Rehfeldt era um gravador no estúdio dele, fantástico! Então, eles têm como ninguém, um trabalho dentro do correio, como um processo de reprodução para falar o que eles queriam, através da fotografia e da gravura. Não existe outro centro como o Leste Europeu e a América Latina. Essa produção retrata tudo que houve na América Latina. Principalmente Argentina, Brasil e o Uruguai, que são os três países principais.

Ana: Como foi recebida esta nova arte no contexto brasileiro? Me parece que estavam mais vinculados a uma arte mundial, do que a uma crítica e a uma arte local.

Paulo: O meu trabalho está sendo visto agora. Ninguém conhece meu trabalho, é recente. É depois do livro de Cristina Freire, esse agora de Cristiana Tejo. Fiz uma mostra no Rio e em São Paulo, agora. Nunca me preocupei também... Eu faço arte para não enlouquecer. É engraçado. Eu acho que o artista anda em cima de um muro. Numa corda bamba. Uma corda mesmo. Se ele cai para cá é loucura, se ele cair para lá é sanidade. Eu penso muito sobre isso.

Ana: Como era fazer arte naquela época, sem o reconhecimento?

Paulo: Meus amigos, em determinado momento, não entendiam o que eu fazia. E eu não perdia os amigos por causa disso.

Ana: Na verdade é um ideal de arte que está arraigado até hoje. Tem muita gente que não entende e não gosta de arte contemporânea.

Paulo: Walter Zanini me disse uma coisa, em Recife. Ele estava estudando Vicente do Rego Monteiro. A gente se encontrou, no aeroporto, ficamos conversando. Ele disse: - “ Bruscky, admiro muito seu trabalho”. Eu e toda minha geração devemos muito a ele e a Frederico de Moraes... Especialmente Zanini, na parte das relações com o exterior, abre as portas do Brasil, através do MAC para fora e vice-versa.

Ele disse: - “ Eu admiro muito você, Cildo, Barrio, entre poucos outros que sempre foram repelindo, que não deram a volta para o comodismo”. É claro que você para deformar, tem que saber formar. Mas, também é claro, que não é necessário você se importar com isso.

Ana: Quando busco trabalhar com essa dimensão da utopia, que me parece muito presente, principalmente nos anos 70, objetivo resgatar o despertar de um movimento, seus ideais. Com que princípios trabalhavas?

Paulo: As instituições de hoje são diferentes do que naquela época. Apesar de que ainda em grande parte ser cabide de emprego político, principalmente as instituições culturais e, somado a isso, a verba é curta. Agora melhorou um pouco, mas é assim: não tem com o que gastar, então joga para a cultura. Hoje, graças a pessoas que têm um conhecimento de arte contemporânea e estão ocupando cargos, se abriu muito e acentuou o diálogo entre artistas e instituição.

A arte correio para mim foi uma coisa fundamental. Aprendi muito cedo a desvincular a utilidade, das minhas ideias. Um exercício muito grande que sempre fiz: faço o que me interessa, se serve ou não é outra coisa. É claro, é uma utopia, mas arte existe em todo canto, na maneira de ver e não de fazer. Eu sei que é uma utopia, mas o artista é muito necessário, infelizmente ele tem que agir, porque as pessoas em grande parte não sabem ver. Então, o artista tem obrigação de mostrar. A arte existe independente do artista.

Oswaldo de Andrade dizia: “vê com o olho livre”. Essa é uma frase genial. Então, o olhar é o percurso, de onde você vê. De onde você viu? ... de lá para cá? Uma coisa que eu sempre procurei fazer é que, quando eu vou para algum lugar, faço vários caminhos para ir. Primeiro, porque eu tenho mania de apanhar coisas pelo chão, coisas que não servem para nada muitas vezes. Eu gosto de ter coisas inúteis no meu atelier.

Ana: Podem vir a servir, ou não?

Paulo: Estão ali. Tem umas que eu gosto que estejam ali para eu olhar. Eu não preciso introduzir determinadas coisas. Eu deixo elas fora, para mim, no meu ateliê. Eu gosto. Eu não separo, quer dizer, não sei mais há muito tempo o que é isso.

Ana: Percebes um ideal político que permeie o teu trabalho?

Paulo: É uma coisa natural, porque você mora em um país e eu vejo uma pessoa sofrendo, eu vejo um povo e isso me comove. Eu ainda não me deixei levar pela cegueira.

Ana: Se pensarmos a arte dos anos 70, como uma nova arte, que se posiciona em contraponto à autonomia que o campo se direcionava até então, frente a questões formais, estilísticas; poderíamos dizer que a relação arte e vida adquire contornos diferentes?

Paulo: É uma coisa como se fosse paralelo.

Eu ganhei o prêmio do desenho em 69, tinha 20 anos. O primeiro prêmio de desenho do Salão do Museu do Estado de Pernambuco e foi censurado. O exército obrigou o museu a mudar o prêmio e o museu aceitou.

Ana: E aí, tu não ganhaste o prêmio?

Paulo: Ganhei, mais a obra que esta lá é outra. O governo recentemente me propôs fazer uma devolução, logo depois da abertura, e eu rejeitei, disse que não podia. A história é a história, eu não posso voltar o tempo para mudar a história. Eu não vou consertar a história, isso não me interessa. A história não tem conserto. Aí é onde eu questiono muitos os historiadores.

Quando você domina a técnica, é como um sapateiro, como um cara fazendo a arte dele, como qualquer coisa, você vai querendo outras coisas. É inerente ao ser humano essa busca.

Eu faço vídeo arte e, no meu trabalho de intervenção urbana, que eu já trabalhei muito, que eu gosto. Recife tem uma geografia, como Porto Alegre tem, fantástica para intervenção urbana. Uma cidade como obra. A obra na rua é diferente da *performance*. No *happening* você provocava, fazia o início, mas não sabia como ia seguir, depende da participação do público. A *performance* leva o *happening* para recinto fechado, só no final dos anos 80 é que volta para rua, mas a *performance* aprisiona a ação. Uma ação para um público especializado. Há essa contradição na *performance*. Embora, ela seja uma junção de tudo, mas o *happening* já era uma junção de tudo.

Ana: Sim, a começar com os futuristas.

Paulo: Era uma incógnita, isso me fascinava, como iam desenvolver. Eu trabalhava com um grupo na universidade, a gente discutia muito essa questão.

Ana: E essa relação com o público também é algo inovador e enriquecedor da arte que é desenvolvida nessa época, não é?

Paulo: Obrigava a eles a pensarem um pouco.

Ana: Esse é um dos aspectos, onde percebo a dimensão política, não só pela crítica, mas por esse ideal de instigar uma “des-alienação”.

Paulo: Na época da ditadura, as ruas eram silenciosas. Eu notei isso em Montevidéu também. Eu escrevi um trabalho chamado “Uma tarde no bar da esquina”, onde eu consegui captar o silêncio, a mordada, na fotografia. Eu fiquei em um bar, até escurecer, fazendo foto, andando no mesmo lugar, fotografando. Na ditadura, havia um silêncio muito grande na rua, não era permitido dizer, não era permitido aglomeração. Então, era uma mordada mesmo, entendeu?

Ana: E como era o seu trabalho na rede de saúde, no INAMPS da época?

Paulo: O INAMPS funcionava. Você tinha um sistema, hoje você não tem nem a quem reclamar a consulta. Eu trabalhei na Fundação Joaquim Nabuco, daí fui preso na passeata dos 100 mil. Então, fui demitido da Fundação em 68, aos 19 anos, como comunista. Então, fiz um concurso um ano depois, passei no INAMPS e para mim foi fundamental. Tenho amizade com muitos médicos até hoje.

Um irmão meu um pouco mais velho, que era psicanalista, foi ao Rio com mais três psicanalistas e eu fui junto com eles. Disseram: - “ tu te incomoda de fazermos uma sessão”? Ficamos até de manhã. Eles terminaram arriando! (Risos)

Ai um deles perguntou a mim: - “você não tem vontade de ser normal”? Eu digo: não. Eu sou artista, não posso ser normal. (Risos) Não me interessa ser normal.

Ana: Percebo que muitos na época da ditadura, se posicionavam à margem, sem refletir, por exemplo, sobre o que tu falavas do silêncio. Uma acomodação, já que havia desenvolvimento econômico (ainda que às custas da dívida externa), não havia assaltos...

Paulo: Eu fui preso três vezes. Nessa passeata dos 100 mil, depois em 73 e 76. Quando me soltaram, disseram: - “Você tem espírito de liderança. Você está proibido de fazer coisas em rua. Tenho gente especialista em acidentes, eu posso lhe matar, fazer um acidente a hora em que eu quiser. Eu vou lhe soltar”. Então eu passei com dois caras no meu calcanhar por quase seis meses. Eu saía de manhã, onde quer que eu fosse, lá estavam eles, na universidade, nos bares. Aí eu comecei a inverter, cumprimentava eles.

Então, peguei uma galeria, marquei uma exposição, foi quando eu lancei o “Manifesto Nadaísta”. Chamei amigos e artistas e disse assim: - “Posso botar teu nome? É uma exposição que não vai ter nada, é uma exposição denúncia. Eu vou distribuir os convites, como se houvesse”.

Botei um banco, não tinha nada, vazio, subi no banco e fiz um discurso: “Eles são adestrados para ver subversão em tudo e tem dois desses canalhas aqui dentro. Eu quero dizer a eles, que digam aos outros, que eu não tenho medo. Se eu for acidentado é um assassinato que o exército cometeu comigo. E, a partir de agora, posso dizer aos dois que estão aqui, que eu não sou dedo duro, nem para denunciar, mesmo sendo esses canalhas quem são. A partir de agora, eu vou voltar a fazer intervenção urbana e quero dizer que não tenho medo de morrer. A tendência de todo mundo é morrer.”

Foi um santo remédio! Fiz uma intervenção em seguida, lancei um livro de artista com a capa suja de sangue. Uma ideia que me surgiu a partir de um depoimento de Monteiro Lobato. Eu escrevi um texto sobre ele. Monteiro Lobato criou mais de mil pontos de vendas de livro no Brasil, ele tinha uma visão. Ele botou livro para vender em banca de revista, em todo canto. Colocou mais pontos de venda de livros, do que livrarias que existiam em todo o Brasil. Ele disse assim: - “Eu só não boto livro para vender em um frigorífico, para não ficar sujo de sangue”, então eu peguei isso.

Em um filme meu, sai viajando pela estrada do interior, sem rumo e sem saber o que eu iria fazer. E o propósito do filme chama-se Viagem. E sai filmando tudo que eu achava que devia filmar. Parava o carro e ou filmava em movimento. E eu ia andando e no caminhão da frente a frase: - “Não me acompanhe, que eu não sou novela”. Na época, não tinha assalto, acelerei, tranquei o caminhão e pedi para o motorista. Me deitei embaixo do caminhão, com a cabeça virada para cima e pedi para ele sair devagarzinho. Ai ele saiu, eu filmei o caminhão saindo com essa frase.

Eu trabalho com várias frentes. E isso, no meu cérebro funciona como um armazém de compartimentos muito bem. Uma coisa liga a outra. Eu estou fazendo um filme vem a solução de uma coisa que está há anos ali. E como não tenho

pressa de fazer as coisas, eu deixo lá, eu me esqueço. Às vezes dá uns três dias de anotação. Todo meu processo eu anoto. Vou a um bar e fico só, fico num canto jogado, pensando e escrevendo. Eu consigo apagar o resto do bar. E eu gosto até do barulho. Eu fiz uma proposta aqui no jornal¹¹⁵, o barulho de bar e o barulho de parque de criança. São dois sons geniais de gravar. E aquele ranger de brinquedos guinguinguin, gongongon ... tem muitos que acham que sou um músico frustrado! Então, eu trabalho com muitas frentes. É difícil até um recorte. Marconi foi a primeira vez no meu atelier e ficou impactado, voltou para Belo Horizonte e disse: “Não tenho condições, não sabia que você tinha tantas coisas, vamos por partes”. Mesma coisa Aldolfo Navas, que pega o viés poético de minha obra.

Ana: Lembro de uma obra tua, chamada “Poema processo” e te ouvindo me parece que há uma ênfase na questão do processo, sim?

Paulo: Foi um processo bem legal. O movimento que acompanhou o poema processo foi pouco conhecido, com uma bibliografia muito pequena a obra de Moacyr Cirne, Wladimir Dias-Pino. Wladimir foi um dos pioneiros da poesia concreta, ele rompe com aqueles que pretendiam ser os donos da informação do Brasil. A arte correio acaba com esse domínio também. O espaço da arte não é de ninguém, é de todo mundo. Não existe espaço, foram criados os espaços. Robert Rehfeldt tem uma frase que eu botei na seção de Fluxus no meu acervo: “minha caixa postal é a sua galeria”. Mandeí minha filha ampliar e coloquei em um desenho de uma caixa de correio.

O poema processo tem uma coisa legal que é versão. Por exemplo, você me manda um trabalho, um poema teu, eu tiro uma cópia e pego o próprio que eu recebi, então boto em baixo: “versão Paulo Bruscky” e interfiro no teu trabalho. Sem pedir permissão. Interferência não autorizada. Na arte correio, principalmente, como no poema processo, você perdia o domínio do seu trabalho. Eu tenho coisas hoje que meus amigos me mandaram para fazer esse livro, coisas que ficaram praticamente esquecidas. Quando o movimento foi esmaecendo, por causa desses outros tipos de mídias, eu tinha feito algumas coisas que ficaram.

Ana: Percebo em todos teus trabalhos que a ênfase não é a obra final, sim?

Paulo: Exatamente. É essa comunicação, essa rede, as correntes. Elas são importantíssimas na arte correio. Os catálogos tinham endereço para aumentar a rede.

Ana: Eram só artistas que faziam parte da rede?

Paulo: Não. Eram poetas e pessoas mesmo que compravam até para saber. Pediam soluções, porque qualquer espaço era espaço. Vitrine foi muito utilizado no mundo todo como local, livraria e outros espaços. A primeira exposição do Brasil foi feita na capela do hospital, porque os mortos eram velados lá, o

¹¹⁵ Classificados Correio do Povo, 17 de Outubro de 2009.

1. ARTE.CLIMA Proponho expor os dias em que Porto Alegre tem as 4 estações do ano. Paulo Bruscky Cp 850 Recife-Pe 500010-970.

2. PAISAGEM_SONORA Proponho a junção dos sons dos bares e dos parques infantis de Porto Alegre numa manhã de sábado. Paulo Bruscky Cp 850 Recife-Pe 50010-970.

peçoal não tinha nada para fazer em velório. Em velório você fica observando as pessoas não tem para onde olhar, é incrível, porque elas não ficam olhando para o morto. Procuram não olhar, então fica todo mundo com o olho vago em velório. E na capela era mais fácil, porque era uma forma da pessoa ficar olhando para alguma coisa. Tinham também as missas, então era um povo sempre freqüente. Era legal essa freqüência.

Ana: E como era tua participação no Fluxos?

Paulo: Tenho no meu acervo cerca de 600 obras, trabalhos do pessoal. Eu estive com Ken Friedman em Nova York. Estava em uma galeria, no lançamento de um disco de artista, ele entrou. Eu não conhecia ele pessoalmente, na arte correio a gente trocava muito fotos e as pessoas quando se encontravam era como se conhecessem há muito tempo. Era curioso isso, porque você mantinha uma freqüência de intercâmbio. Fez um silêncio enorme e uma amiga Regina Vater que estava comigo disse: - “É um papa da arte conceitual, Ken Friedman”. Eu disse: - “Eu sei, meu amigo!”. Passou-se um tempo, eu fui lá, me deu um abraço e me chamou para ir jantar no dia seguinte em um restaurante mexicano, onde eles se reuniam. A gente conversou muito e depois ele deixou no meu hotel toda obra conceitual dele de 56 aos anos 80.

Eu queria editar um livro, mas não consegui patrocínio. Então, eu tive contato, tenho material deles, mas eu nunca disse que fui do Fluxus, eu não me incluí. Não quero me promover por conta disso.

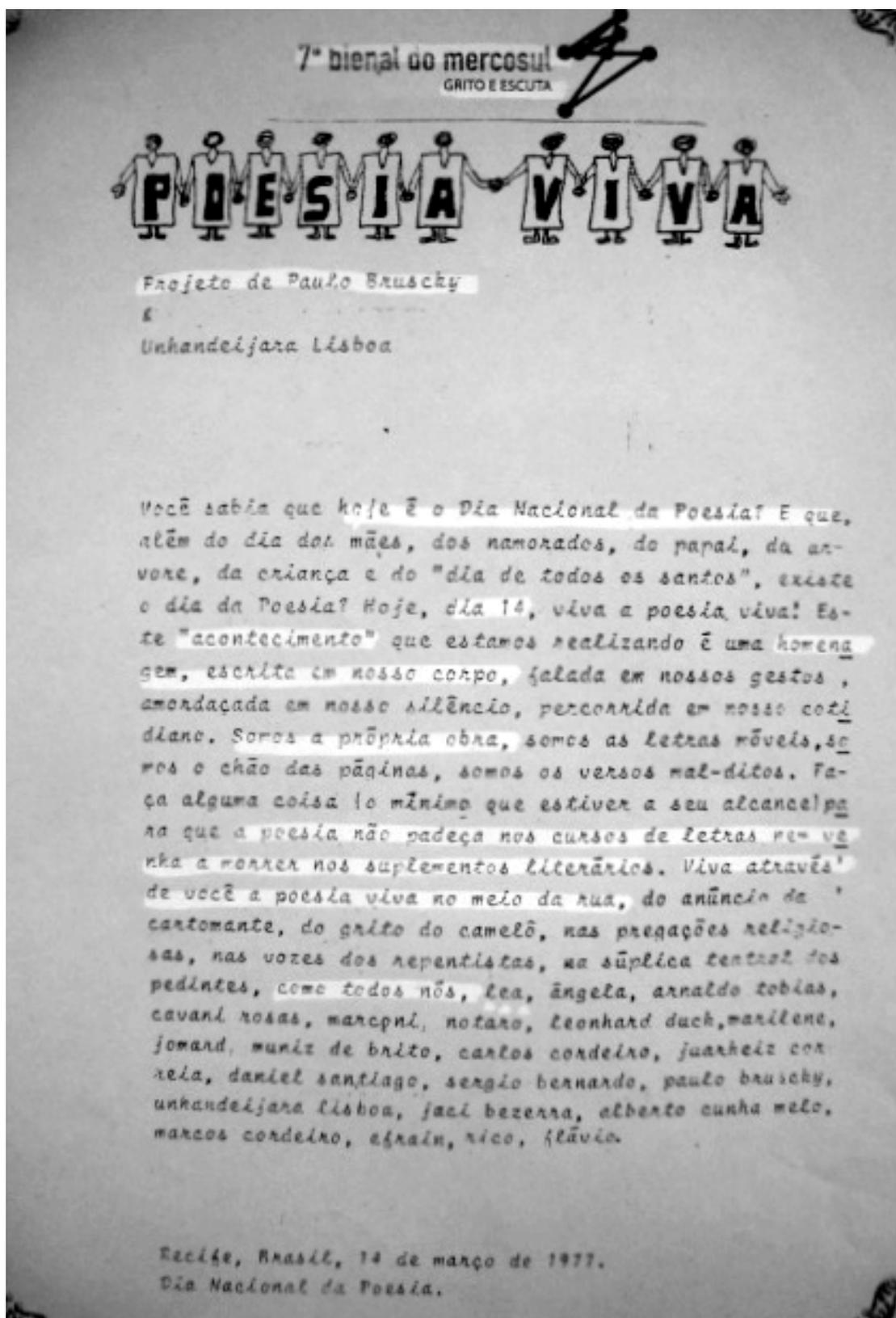
Nessa noite, eu fiz uma *performance* com Friedman, que só Regina viu de madrugada. Era deserto, agente estava passando, tinha um muro alto e um cachorro latindo, do outro lado tinha um poste. Pedimos para Regina atravessar e sentar na calçada, debaixo do poste. A gente combinou e cada um de nós ficou em uma ponta do muro e agente veio dizendo coisas, o cachorro corria para lá e para cá e, quando agente se encontrou, fez silêncio e atravessou sem fazer nenhum barulho e foi embora. Demos o título: “Uma performance para um cachorro.” Não tem nenhum registro, nada, só uma lembrança.

Só de Robert Rehfeldt tenho cerca de 200 trabalhos dele, de Ken Friedman e de outros que eu tive contato.

O Maciunas que eu não conheci, pois se suicidou cedo, pelo que ouvi era uma pessoa muito complicada, ele não queria que as pessoas entrassem. O legal era incorporar uma pessoa de cada cidade, por que o fluxos é um estado de espírito, não é um grupo. Surgiu esse grupo por que é um estado de espírito, com a atitude de um artista. Eu fiz um texto com Adolfo, que agente pretende publicar, onde se fala da relação do Fluxus com artistas aqui do Brasil, por exemplo Cildo Meireles e outros, que são Fluxus. Fluxus é um comportamento.

O grupo Gutai (Japão), eu tive contato e tenho cerca de 200 obras deles, já eram Fluxus, na década de 50. Eles têm trabalhos *Land art*, *sky art*, que não eram reconhecidos, foram reconhecidos agora, mas não trabalhavam em rede feito o Fluxus.

ANEXO C - CONVITE POESIA VIVA



Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa. Convite Poesia Viva, 1977.

ANEXO D - RELATO DA ENTREVISTA COM JOSEP PARERA

BARCELONA, 25 DE JANEIRO DE 2011

Josep é artista e foi um dos membros do Grupo de Treball (GDT), atualmente é diretor de um espaço público de arte, que promove exposições, cursos e oficinas em Barcelona, chamado: Centre Artístic de Sant Lluç.

Por problemas técnicos, não foi possível gravar a entrevista, fiz apontamentos e posteriormente, organizei em forma de relato. É o que segue.

Ana: Qual era o papel político do GDT no campo da arte e no contexto sócio-cultural? Era importante ter esta denominação: arte-política?

Josep. Analisa que este papel se deu de diferentes maneiras. Conta que na época se tinha poucas relações com o exterior, as coisas chegavam pouco a pouco. O regime franquista havia imposto uma ruptura com tudo e o Grupo, composto em sua maioria por jovens, tornou possível organizar uma corrente anti-regime, um espaço a margem da repressão mais dura, em torno dos aspectos culturais.

Conta que em Granollers (..cidade próxima a Barcelona) nos anos 70, apresentava uma eclosão de muitas coisas. Contavam com um movimento operário muito forte, organizado em torno do partido comunista e também com a resistência da igreja progressista. Alguns intelectuais faziam pontes com o exterior. Tratava-se de uma necessidade de contestar, tecer cumplicidades. Alguns movimentos e espaços começaram a surgir neste período como o movimento da “Nueva Canción” e, posteriormente, a Fundação Joan Miró, em Barcelona, que se tornou um espaço onde era possível pensar novas formas.

O GDT tornou-se um espaço que reunia por casualidade, por acúmulo de circunstâncias, pessoas diversas: artistas, poetas, músicos, intelectuais. Era um espaço de onde se entrava e saía, com uma consistente estrutura ideológica. Um grupo complexo, constituído por Portabella, Carles Santos, Benito, Abad, Mercader, (..) entre outros. Lembra que se era a favor ou contra o GDT. Artistas como Antoni Tàpies, Brossa (...) questionaram os ideais do Grupo.

GDT mantinha um jogo político mais claro, fazendo com que alguns saíssem. Tentavam reunir ideia e atitude. Lembra que o trabalho para a Bienal de Paris foi um momento de radicalização, vinculando questões que permeavam as universidades e a imprensa clandestina. O grupo foi encontrando seus trabalhos e, sem dúvida, tinham um viés mais político que artístico. Com o fim da ditadura e pela abertura de outros canais se dissolve o grupo. A Fundação Joan Miró foi um destes espaços que passou a canalizar expectativas, mais vinculadas ao campo da arte, que estavam presentes no grupo, também se deram saídas atreladas a partidos políticos. Lembra que na época também foram criadas outras formas, espaços, onde se tornava possível desenvolver seus trabalhos: -“La Caixa”, as universidades e galerias.

Ana: Percebo que uma das intenções do Grupo era trabalhar com a transformação do objeto de arte. É possível dizer que o grupo era iconoclasta?

Josep. O traço artístico era algo muito importante para o Grupo, buscava-se relacionar documento, a imagem e a ação. Em geral, a partir de um elemento externo que dava coesão ao Grupo. Este tinha individualidades muito potentes, que estavam coesas em alguns momentos. Através de poucos instrumentos, fomentava-se uma necessidade de aparecer em lugares comuns: ideológicos, múltiplos, contra o estabelecido. Buscava-se a reflexão, uma aposta em comum, a partir de elementos que se tinham a mão.

A imagem tinha um papel importante, justamente por sua capacidade de transmitir, de transgredir. Buscava-se jogar com o corpo, auto-flagelação, jogar com a intenção e com os sentimentos, prescindindo do objeto e idealizando as consequências da ação.

Ana: O protagonismo do Grupo teve aspectos positivos e negativos, quais você destacaria?

Josep. Era necessário o protagonismo, este foi um elemento fundamental no Grupo, a criação de um espaço de reflexão e ação. Fora do Grupo tudo era ruim, havia um forte instinto de grupo. Como uma luta de poder, era necessário impor uma outra maneira. Pode-se, até mesmo dizer, que o Grupo foi beligerante, com os que não se afinavam aos ideais do Grupo. Além disso, havia muitas brigas dentro do Grupo. Entende que a força do grupo era a sua potência e sua exclusividade. Foi um referente, renovando as ideias, transformando o panorama da Espanha.

Ana: Entende que os ideais do Grupo foram alcançados?

Josep. Depois se percebeu que o Grupo tinha qualidades relativas. A relação com o contexto foi muito importante, bem como o instinto nacional que permeava o Grupo. Pensava-se que transformar a arte, tornava possível transformar o contexto político.

A língua foi um elemento de coesão do Grupo. Dentro do contexto da arte sua influência foi discreta, ainda que sua vinculação ao campo fosse indispensável. Como conjunto não era tão artístico, o fundamental era o discurso, a análise e o ideal de provocar outras reflexões.

Ana: Nos matérias que pesquisei sobre o GDT, falavam muito sobre o regime franquista e sua política de centralização e colonização cultural. O que buscavam dizer com isso?

Josep. Como já sublinhava anteriormente, o idioma era um instrumento que marcou a diferença do Grupo.

No regime franquista era proibido falar e aprender o catalão, não se podia falar nos espaços públicos. Associava-se a guarda aos instrumentos de repressão. Aprendia-se e falava-se em casa, nos jogos, nas brincadeiras, na rua. Depois nos teatros e grupos de cinema.

Os anos de 71, 72 foram muito duros. Houve um acirramento do regime, mais prisões e fuzilamentos. (No regime Franquista existia a pena de morte). Combatia-se o inimigo exterior e interior, no caso o que era diferente, o que fazia resistência ao regime, a classe operária.

A Catalunha e o País Basco, por serem zonas de fronteira, recebiam mais influência do estrangeiro, além disso eram as zonas mais industrializadas da Espanha e com a classe operária mais organizada. Na Catalunha, ao contrário de outras regiões da Espanha, não haviam grandes senhores, mas sim, pequenos comerciantes e proprietários.

Começava a haver pressão também por parte da igreja progressista, alguns espaços, pequenas cúrias. Reuniões de mais de 7 pessoas eram entendidas como subversivas, cada um tinha que sair uma hora e por uma saída. Havia muita censura, não havia direitos. Aproveitavam-se todas as brechas, todos os espaços de concentração.

Ana: Poderíamos pensar em ideais utópicos que permeavam o Grup de Treball?

Josep. Tudo o que se fazia era utópico, idealizava-se buscar espaços políticos.

“O Partido” era o partido comunista. A “Assembléa da Catalunya” buscava a liberdade. Frente a um contexto opressivo, buscava-se a anistia.

Entende que o que movia o Grupo eram mais as individualidades, que o Grupo. À medida que radicalizaram as propostas do Grupo, dispersaram-se.

Era importante ser consequente com as ideias, não se queria o mercado. A atitude era o elemento artístico.

Com a dissolução do Grupo houve saídas pessoais: universidades, cinema, vídeo.

ANEXO E - ENTREVISTA COM CARLES HAC MOR
ENVIADA POR E-MAIL NO DIA 15 DE FEVEREIRO DE 2011

Ana: ¿Cual era el papel político del Grupo en el campo del arte y en el contexto socio-cultural? B. ¿Era importante tener la denominación arte conceptual y arte político?

Carles: A. Era el paper que es desprèn de les seves obres. B. Sí i no.

Ana: El protagonismo del Grupo tuvo aspectos positivos y negativos. ¿Cuáles destacarías?

Carles: Tancar camins a l'art dominant i obsolet i obrir-ne de nous.

Ana: Cuando hablaban sobre el sistema franquista, ¿Lo que intentaban decir sobre una política de centralización y colonización cultural?

Carles: Anàvem molt més enllà del qüestionament del centralisme, i no ens preocupava pas la colonització.

Ana: Intentaban trabajar con la transformación del objeto de arte. ¿Es posible decir que el trabajo del Grupo fue iconoclasta?

Carles: Vam anar contra l'objecte d'art, i sí, érem iconoclastes.

Ana: ¿Entiende que los ideales del Grupo fueran alcanzados?

Carles: No teníem ideals, érem materialistes.

ANEXO F- ENTREVISTA COM ANTONI MERCADER
ENVIADA POR E-MAIL NO DIA 03 DE ABRIL DE 2011

Ana: ¿Cual era el papel político del Grupo en el campo del arte y en el contexto socio-cultural? ¿Era importante tener la denominación arte conceptual y arte político?

Antoni: Creo que queda claro viendo la producción del grupo (textos, manifiestos, acciones, et.)

Si, era propio del momento y de la situación bajo la cual la sociedad, la cultura y el arte se encontraban en la Catalunya española de los años sesenta y primeros setenta.

Ana: El protagonismo del Grupo tuvo aspectos positivos y negativos. ¿Cuáles destacarías?

Antoni: Contribuir a intentar “dar la vuelta” a la situación, a promover el cambio social, político, cultural y artístico, preparando el advenimiento de la transición en lo político y de otros paradigmas en lo artístico.

Ana: Cuando hablaban sobre el sistema franquista, ¿Lo que intentaban decir sobre una política de centralización y colonización cultural?

Antoni: Nos queríamos inscritos en la oposición central al régimen dictatorial... en el camino para alcanzar —antes que nada— las libertades mínimas (expresión, asociación, etc.)

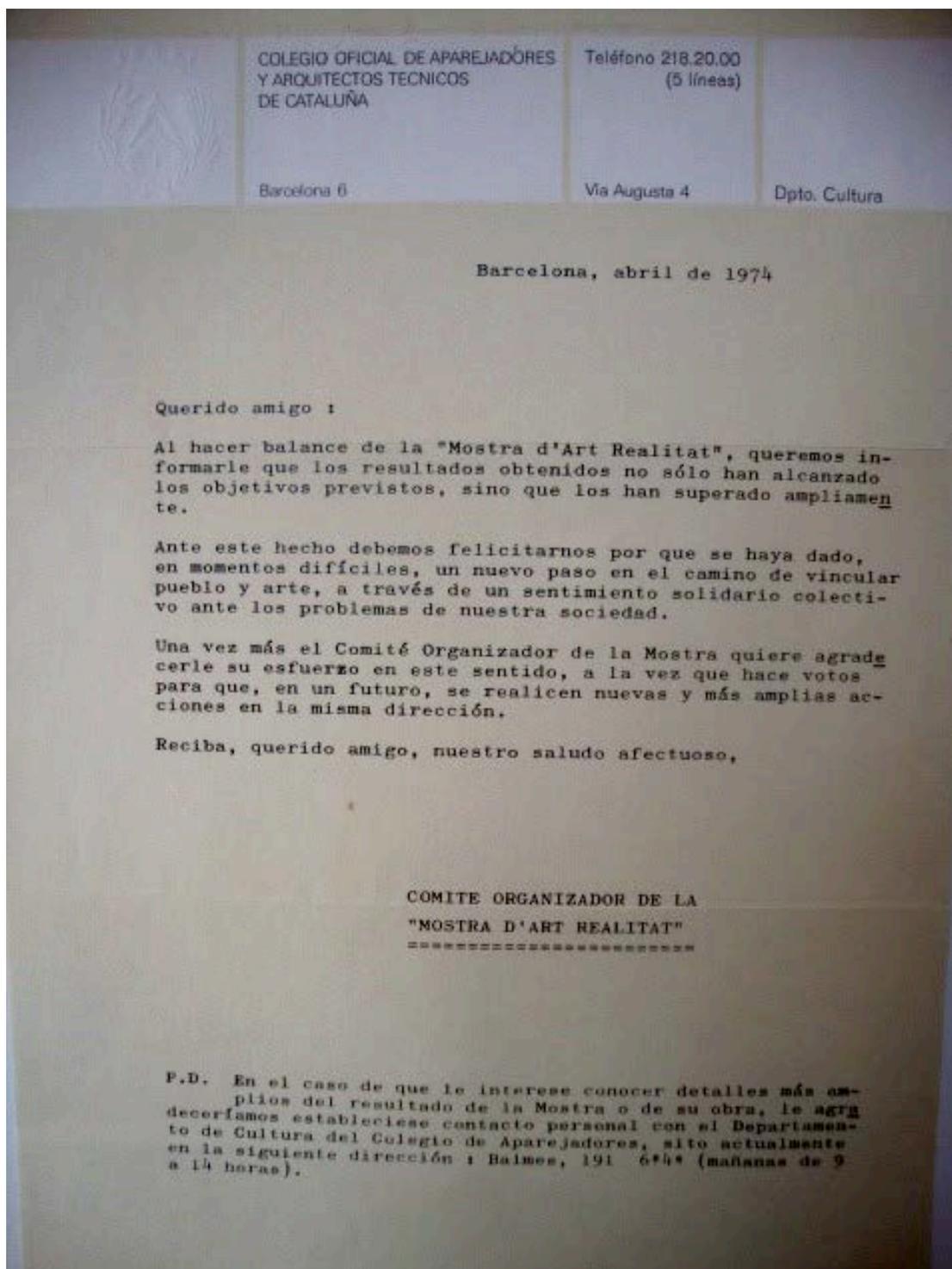
Ana: Intentaban trabajar con la transformación del objeto de arte. ¿Es posible decir que el trabajo del Grupo fue iconoclasta?

Antoni: Lo fue, sin duda. Contribuimos a la desmaterialización del arte

Ana: Entiende que los ideales del Grupo fueran alcanzados?

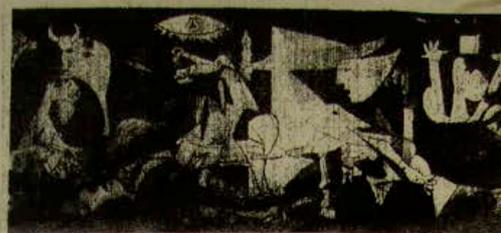
Antoni: Más que ideales, lo que contribuimos fue a alcanzar objetivos...

ANEXO G - CARTA DO COMITE ORGANIZADOR DE LA "MOSTRA D'ART REALITAT" A ANTONI MERCADER



Carta do Comité Organizador de la "Mostra d'Art Realitat" a Antoni Mercader, miembro do Grup de Treball, 1974.

ANEXO H- MANIFIESTO DE LOS PINTORES Y ARTISTAS DE BARCELONA.



MANIFIESTO DE LOS PINTORES Y ARTISTAS DE BARCELONA
 =====

A partir del año 1.939, los españoles hemos conocido la represión en todo cuanto signifique crítica, denuncia y oposición a las formas de política y sociedad impuestas por el régimen.

Inmediatamente se pusieron en marcha los planes, que aún funcionan de eliminación, persecución y expulsión o compra de los españoles discrepantes. Esta actividad represiva ha afectado y afecta a todos los sectores de nuestra sociedad. Y en lo que a los pintores y artistas en general se refiere, la prohibición fué total en todo lo que significase arte libre, de acuerdo con el deseo de libertad sentido y expresado por nuestro pueblo.

Son nombrados a dedo los directores de nuestras escuelas, de nuestros museos; se otorgan becas a los dóciles, la crítica defiende a los recomendados y se otorgan premios a los artistas agradecidos al franquismo, o a los que no se meten en averiguaciones de como ha ido o va el pueblo durante estos años. Acallados con mentiras, exilios y cárceles. Se ponen todos los medios para aislar y eliminar al artista, que, enraizado con su pueblo, crea con libertad en contra de los valores -- reaccionarios establecidos, o denuncia a una sociedad explotada en beneficio de unos pocos.

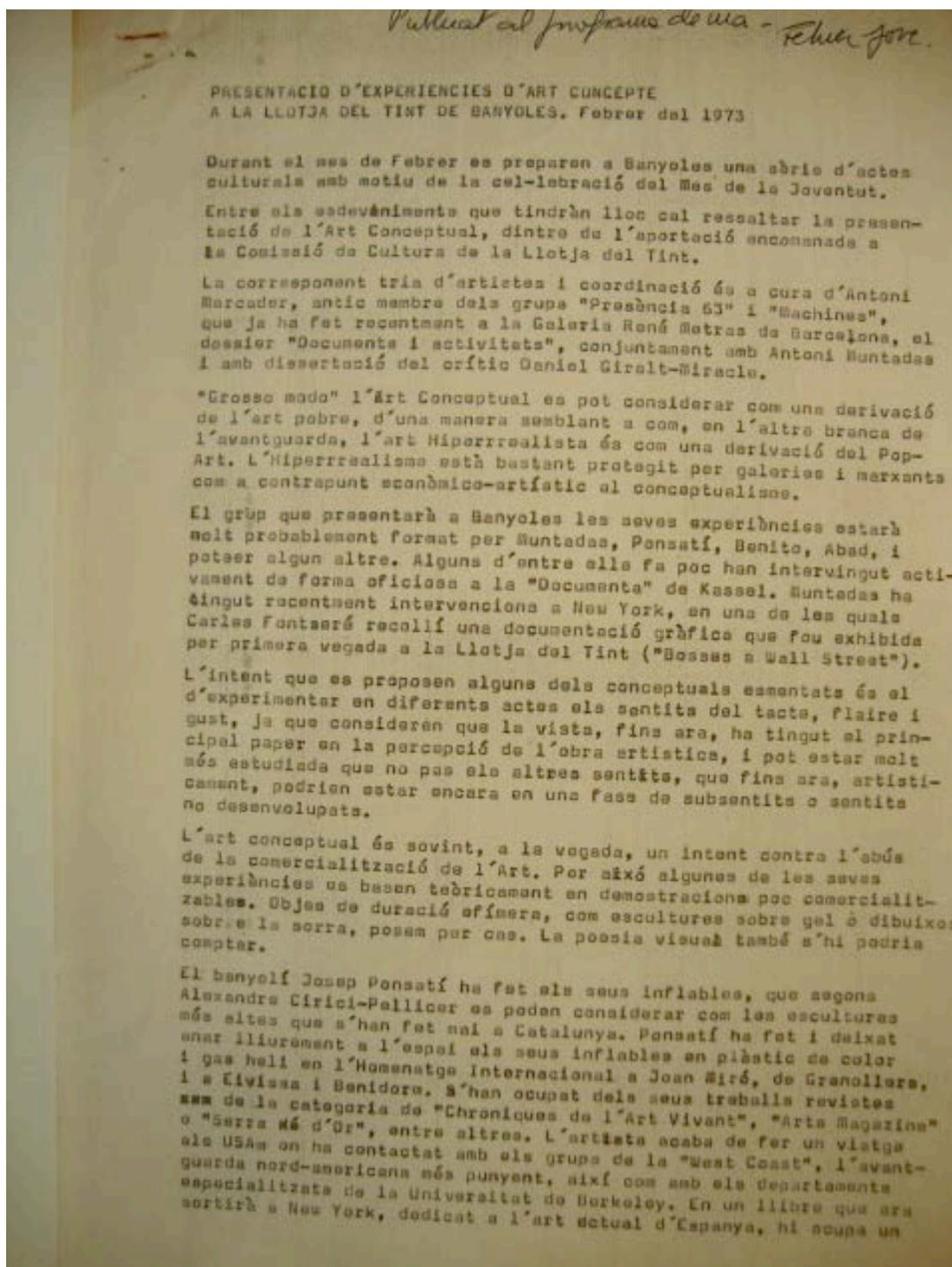
Hace varios días que Picasso ha muerto en el exilio voluntario con el que demostró que a él no lo compraban, aunque le dieran las máximas facilidades como hicieron con otros muchos, porque él era consciente de que España bajo este régimen, no era el ideal para desarrollar un arte en plenitud de libertad. Picasso ha luchado contra todo esto, no sólo demoliendo con su arte los conceptos de una falsa cultura sine adoptando también todas las medidas de combatiente revolucionario, que implicaban su adhesión al socialismo. Picasso denunció con su pintura la tiranía en el mundo. Apertó a la causa de la lucha por la libertad de los españoles su arte, su ayuda económica y solidaridad. Todo este es la verdad que no se leerá en la prensa de la nación. Al contrario, mediante las órdenes y amenazas oportunas, componen en cualquier medio de difusión la imagen de un genio que "era y es de todos". Pero Picasso ha dejado testimonio de que sólo es de su pueblo oprimido, de todos los pueblos que luchan por la digna realización del hombre.

Nosotros, pintores y demás artistas catalanes, identificados con la actitud de Picasso, conscientes de los problemas sociales y artísticos que afectan a la comunidad nacional, publicamos este manifiesto como demostración de nuestro compromiso con una lucha que no cesará hasta conseguir que sea el pueblo el determinador del destino de España -- en beneficio de todos.

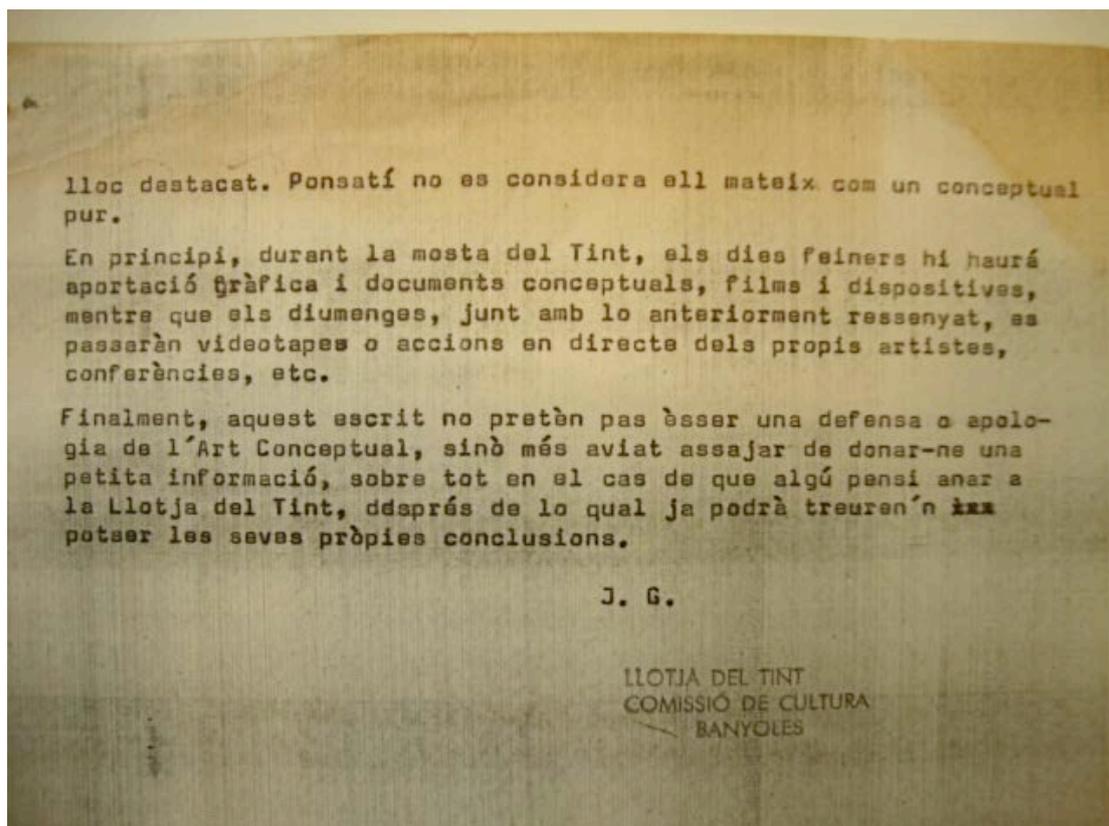
PICASSO HA MUERTO, EL PUEBLO SIGUE

Asamblea permanente de Pintores y Artistas
de Barcelona

ANEXO I - APRESENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS DE ARTE CONCEITO, "A LA LOTJA DEL TINT DE BANYOLES"



segue...



Apresentação de Experiências de Arte Conceito, "A la Lotja del Tint de Banyoles", Fevereiro de 1973.

ANEXO J - NOMINATA DO GRUP DE TREBALL

Carles SANTOS	Nápoles 195 atico 2 ^a - Barcelona	Tel. 2263564
Manuel ROVIRA	Rocellón 189 - 3 ^a /1 ^a - Barcelona	Tel. 2181783
Francesc ABAD	Ancha 101 - 1 ^a - Terrassa	Tel. 2974158
Alicia FINGERHUT	San Eusebio 49 - 2 ^a - Barcelona 6	Tel. 2277920
Antoni MUNTADAS	Comercio 64 - Barcelona	Tel. 3190930
Antoni MERCADER	Reverter 9 bis - 5 ^a /1 ^a - Sant Just Desvern	Tel. 3713921
Enrique SALES	Gerona 90 - 7 ^a /2 ^a - Barcelona 9	Tel. 2072849
Gustavo HERNANDEZ	Nuñez de Arce 9 - 2 ^a /1 ^a - Barcelona	
Victoria COMBALIA	Mandri 2 - Barcelona 6	Tel. 2479890
Mercé VIDAL (G 4)	Església 16 - Espluges de LL.	Tel. 3712920
Jordi BENITO	Fabina 5 - 4 ^a /2 ^a - Barcelona 3	Tel. 3106237
Dorothee SELZ	123 rue de L'ouest - Paris 14	
Lluís UTRILLA	Baró de la Barre 10 - Barcelona	Tel. 2140208
Carles PAZOS	Diagonal 317 - 2 ^a C - Barcelona	Tel. 2583394
Olga LOPEZ PIJUAN	Puig Garí 19 - 2 ^a /5 ^a - Barcelona	Tel. 2236999
Fernando GARCIA SEVILLA	Meridiana 314 - 10 ^a C - Barcelona 16	
Raonón HERREROS y Nuria VIDAL	Dalau Creixell 18 - Barne. 16	Tel. 2292842
Jordi MORERA	Sta. Anella 47 - 3 ^a /2 ^a - Barcelona	Tel. 2033521
Francesc TORRES	2845 North Burling Chicago Illinois U.S.A.	
Angela RIBE		

B

60557

232 2096

Herreros

ANEXO K- JORNAL LA VANGUARDIA ESPAÑOLA, 1973

MERCURIO 14 MARZO DE 1973 LA VANGUARDIA ESPAÑOLA Página 12

LA RIBINA DE LA VANGUARDIA

SABADO 17 DE MARZO DE 1973

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

CARTAS A «La Vanguardia»

ARTE CONCEPTUAL AQUÍ

Señor Director de la Vanguardia: El arte conceptual es una forma de arte que se preocupa más por el concepto que por la forma. Es un arte que busca el significado más allá de la apariencia física. Este tipo de arte ha surgido en los últimos años y ha causado mucho debate. Algunos dicen que es solo una moda pasajera, mientras que otros creen que es el futuro del arte. Yo creo que es una forma de arte que merece ser tomada en serio. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

LA CREACION

Arte conceptual aquí

El arte conceptual es una forma de arte que se preocupa más por el concepto que por la forma. Es un arte que busca el significado más allá de la apariencia física. Este tipo de arte ha surgido en los últimos años y ha causado mucho debate. Algunos dicen que es solo una moda pasajera, mientras que otros creen que es el futuro del arte. Yo creo que es una forma de arte que merece ser tomada en serio. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

A STRAUSS LO QUE ES DE STRAUSS

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. Strauss es un compositor que merece ser conocido por su música. Su obra es una mezcla de lo clásico y lo moderno. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

LOS DERECHOS DE LOS INQUILINOS

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. Los inquilinos tienen muchos derechos que no siempre se respetan. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

CARTAS A «La Vanguardia»

SEÑALIZACIONES

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. Las señalizaciones son una parte importante de la vida cotidiana. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

UN CALLEJÓN SIN SALIDA

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. Este tipo de situaciones son muy comunes en la vida. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

LA GRUA MUNICIPAL

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. La grua municipal es una herramienta muy útil. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

MUTUALIDAD LABORAL PARA JUBILADOS

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. La mutualidad laboral es una forma de seguro que merece ser promovida. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

COLABORACION CON EL MUSEO ARCA DE ARBECA

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. La colaboración con el museo Arca de Arbeca es una iniciativa muy buena. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

LA CRISIS DEL ARTE ESPAÑOL

Señor Director de la Vanguardia: Este artículo me ha gustado mucho. El arte español está pasando por una crisis. Espero que en esta sección se puedan leer más artículos al respecto. Atentamente, [Nombre]

Atentamente, [Nombre]

ANEXO L - GRUP DE TREBALL, INFORMACIO D'ART, TERRASSA, 1973

TERRASSA, INFORMACIO D'ART 1973

Com a text per a presentar el catàleg de la mostra, hem pensat exposar una sèrie de punts dividits en tres parts (AVANTGUARDA i COMUNICACIO, ARTISTA i OBRA, TENDENCIES ARTISTIQUES i SECTOR) que són l'esquema de treball d'una ponència que el grup prepara en aquests moments.

El fet de plantejar ací aquests punts, creiem que pot servir per a centrar les discussions en les xerrades i taules rodones, i al mateix temps buscar la possibilitat d'obtenir un material fruit del contacte i de la reflexió comunament.

ANEXO L1 - JORNAL: "EL CORREO CATALAN", DEZEMBRO/1973



ANEXO M- ALBERTO CORAZÓN, "EN FAVOR DE UN ARTE PERFECTAMENTE UTIL", 1973

EN FAVOR DE UN ARTE PERFECTAMENTE UTIL

1.- Desde hace siglos el arte ha venido definiéndose en función de las necesidades suntuarias o de representación que las clases dominantes satisfacían a través del trabajo de artesanos especializados en estos menesteres. A esos gloriosos artesanos se les ha denominado y denomina "artistas".

Durante todo este tiempo la manipulación a que ha sido sometida su producción tendía a ocultar el hecho básico de que las llamadas "obras de arte" lo eran tan solo porque sobre ellas no se admitía más que el análisis a través de un mecanismo de percepción especializada: la artística. La posesión de este raro don era patrimonio exclusivo de unos cuantos privilegiados: algunos de esos artesanos, los marchantes, los mandarineros, coleccionistas y naturalmente, la casta denominada con absoluta impropiedad "críticos".

2.- La ligazón del arte al objeto, es por razones históricas, obvia. La propiedad, tanto en el deseo como en su realización, no puede concretarse sino a través del objeto. En este sentido la obra de arte ha sido, es, EL OBJETO. A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable, pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer.

3.- La existencia de un tipo de arte perfectamente útil está en función de la superación de lo que han sido estas prácticas artesanales por el desarrollo de los medios de comunicación. La discusión en torno al fin del arte es ociosa en la medida en la que no se plantea de esta forma dialéctica. La producción artística es en este sentido solo el caso límite de una producción general, y solo posee importancia social en la medida en que abandona sus pretensiones de autonomía. Citando, "allí donde los productores profesionales hacen de la necesidad de su especialización una virtud, e incluso derivan de aquella un privilegio, sus experiencias y conocimientos dejan de ser útiles". Para la teoría esto significa un cambio radical de perspectiva. En lugar de considerar la producción de los nuevos medios desde el punto de vista de unas formas de producción ya anticuadas, debería analizar lo producido con los tradicionales medios "artísticos" desde el ángulo de las actuales condiciones de producción.

4.- El objetivo del arte sigue siendo el de aprender, analizar, expresar y modificar. La configuración de la realidad. La realidad se define a través de los sistemas de relaciones de las personas entre sí (clases sociales) y de las personas con las cosas (propiedad). El problema del conocimiento es indisoluble del de la práctica artística.

* Las nuevas prácticas artísticas parten del principio de liquidación de una escisión que ha empobrecido durante siglos el valor de la experiencia. Me refiero a la escisión entre sensación y pensamiento.

* El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamientos no son un privilegio de procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción. Operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, la comparación, etc., etc., no son prerrogativas de funciones mentales abstractas; son el modo en que a través de la percepción, tanto el hombre como el animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel. Es decir: aprenden. Cognoscitivo quiere significar todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenamiento y tratamiento de la información que nos llega. No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere la percepción.

Segue...

5.- Es precisamente sobre la base de esta relación sobre la que se asienta el desarrollo de los medios. Este desarrollo no afecta solo a los aspectos formales de la comunicación, sino a sus propios contenidos. Lo más justo sería decir que ya no existen los aspectos formales. Estas posibilidades por otro lado transforman decisivamente tres puntos básicos relacionados con el modo de producción artística:

- El rompimiento de la estructura de acumulación monopolista del mercado de arte (galerías, crítica, publicaciones).
- El rompimiento del control de la producción artística en manos hasta ahora de artesanos privilegiados, celosos defensores de sus privilegios.
- El enriquecimiento de los niveles de comunicación y expresión y la posibilidad de un acceso directo y generalizado a los mismos.

6.- Desde un punto de vista estratégico el papel de artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de las masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar las posibilidades emancipatorias de los módios y llevarlos a la madurez. En esta tarea se encontrará con todo tipo de dificultades, y las contradicciones en las que inevitablemente se verá envuelto enturbiarán la perspectiva de su trabajo. La autoconciencia de su próxima desaparición como especialista deberá hacerlo trabajar con alegría. La comprobación de que los que monopolizan la vida no quieren renunciar a su usurpación, deberá hacerlo trabajar con ~~xx~~ astucia. En estos momentos ya unos le llaman traidor y otros compañero. Y así debe ser. Entender el trabajo del "artista" en este sentido, significa incluirlo en la estrategia general de la lucha por la liberación del hombre.

A. CORAZÓN

ANEXO N - GRUP DE TREBALL, REVISTA "QUESTIONS D'ART, N^o 28, 1974

Q Ü E S T I O N S D ' A R T N º 2 8

Elaboración del nº 28 de la revista catalana
de arte actual QÜESTIONS D'ART.

Estructuración: Trabajos colectivos

Trabajos individuales

Formulaciones teóricas

TRABAJO COLECTIVO CON LA CRÍTICA

Para la realización de este último trabajo

se consultaron 35 críticos de toda España.

Se recibieron 6 colaboraciones.

HE AQUI LA MAQUETA Y LOS ORIGINALES v

ANEXO O - GRUP DE TREBALL, ESBOÇO DA "ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID", 1974

ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID

----- ¿ En que año abrió la galería ?

----- ¿ Como definiría la línea de su galería ?

----- ¿ Cuales son los artistas que exponen en su galería ?

----- ¿ Con que criterios de selección ha escogido estos artistas ?

----- ¿ Está de acuerdo en que la galería desempeña un papel de intermediario entre el artista y el coleccionista ?

----- ¿ Esta de acuerdo en que la galería establece y mantiene la plusvalía de la obra de arte ?

----- ¿ Hasta que punto las galerías influyen en la evolución del arte ?

----- ¿ Concibe la posibilidad de un contacto artista-coleccionista, sin intermediarios ?

----- ¿ Admitiría la práctica artística desligada de un valor de cambio ?

----- ¿ En un contexto como el nuestro, cree posible un arte sin galerías (plusvalía) y sin coleccionistas (especulación) ?

~~----- ¿ Ante una transformación real, que significado podría tener la galería ?~~

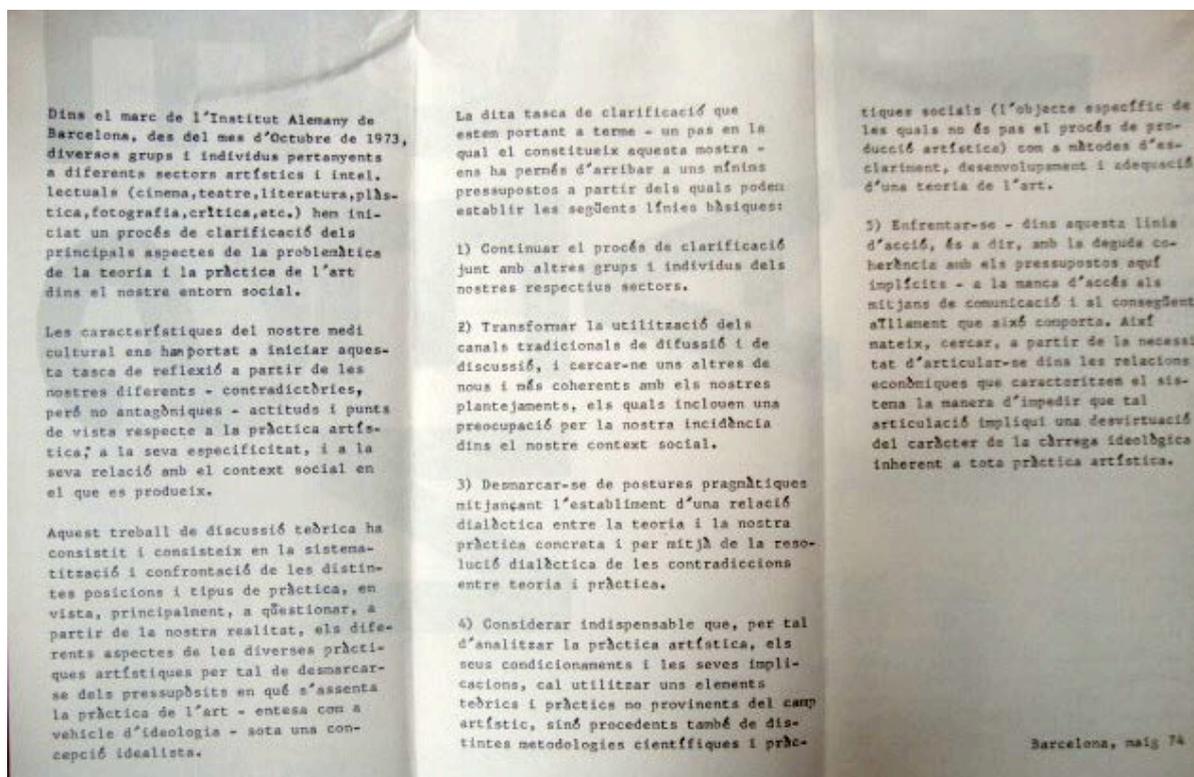
----- ¿ Ante una transformación real cree que tendría sentido la galería ?

----- ¿ Es rentable su galería ?

GRUP DE TREBALL de Barcelona

NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS
MADRID - INSTITUTO ALEMÁN - 20 y 21 MARZO 1974

ANEXO P - GRUP DE TREBALL, NUEVAS TENDENCIAS EN EL ART, 1974



ANEXO Q- GRUP DE TREBALL, ESQUEMA DE LA PONENCIA "ART Y CONTEXTE" DEL CICLO DE PONENCIAS "TENDENCIAS ACTUALES EN EL ART" DEL INSTITUTO ALEMAN DE BARCELONA, 1973.

ESQUEMA DE LA PONENCIA "ART I CONTEXTE" DEL CICLO DE PONENCIAS "TENDENCIAS ACTUALES EN EL ARTE" DEL INSTITUTO ALEMAN DE BARCELONA

VANGUARDIA Y COMUNICACION

- 1.- La incomunicación del fenómeno (obras) de la vanguardia artística con las masas.
- 2.- La no participación de las masas en el conflicto artístico: arte-vanguardia ideológico y políticamente inscrito en las masas.
- 3.- La inserción política de la vanguardia artística revolucionaria en la línea de masas. Estrategia de clase.
- 4.- Actitud de la vanguardia política frente al problema de la vanguardia artística: pragmatismo en la utilización y manipulación del producto artístico como forma de movilización político-cultural. El no acceso de las masas al proceso cultural.
- 5.- Consecuencias de esta táctica cultural en la estrategia revolucionaria: regresión a las formas burguesas, contradicción entre la forma de introducir el fenómeno artístico en las masas y las relaciones económicas y sociales de su entorno.

ARTISTA Y OBRA

- 1.- El artista que responde y contesta la obra con la obra (contradicción que lo invalida) asume una función idealista y romántica con las masas. Trasciende el proceso histórico en un proceso subjetivo a la espera de las masas.
- 2.- El artista que cuestiona la obra como un producto y resultado de un proceso histórico sometido y manipulado por la ideología dominante (relaciones de producción). Desmantelamiento y puesta en evidencia mediante diversas disciplinas para alcanzar una función crítica del lenguaje desde una posición de clase.

TENDENCIAS ARTISTICAS Y SECTOR

- 1.- Necesidad de un trabajo dentro del sector artístico a partir de las diferentes tendencias artísticas y prácticas del campo del arte.
- 2.- La tendencia asumida sin una conciencia sectorial (individualismo). Práctica artística-praxis social (sector).

Barcelona, Noviembre 1973

