

UM AZAR HISTÓRICO

DESENCONTROS ENTRE MODERNO E CONTEMPORÂNEO NA ARTE BRASILEIRA¹

Rodrigo Naves

RESUMO

O artigo descreve um movimento complexo e contraditório nas artes brasileiras entre fins da década de 1950 e começo dos anos 90. No exato momento em que as obras de nossos melhores artistas modernos obtinham uma visibilidade e uma compreensão compatíveis com sua qualidade estética, rupturas artísticas que se dão nos Estados Unidos e na Europa contra a autonomia da experiência estética defendida pelos modernos, em nome de uma aproximação entre arte e vida, acabam por minar tal movimento de formação do gosto. A forte presença desses parâmetros levará a um estreitamento de nossa arte moderna, agora medida a partir de critérios alheios à sua origem, bem como a uma sobrevalorização das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, em detrimento de vários de seus contemporâneos.

Palavras-chave: arte moderna brasileira; arte contemporânea; Lygia Clark; Hélio Oiticica.

SUMMARY

The article describes a complex and contradictory movement in Brazilian arts between the end of the 1950's and the beginning of the 1990's. At the same time that works of the best Brazilian modern artists reached visibility and understanding according to their esthetical quality, artistic breakdowns in the United States and Europe against the autonomy of esthetical experience advocated by the moderns, in name of a closer relation between art and life, ended up undermining that movement of taste formation. The strong presence of these parameters lead to a shortening of the Brazilian modern art, measured now through an alien criteria, as well as an overevaluation of Hélio Oiticica' and Lygia Clark's works, in prejudice of other contemporary artists.

Keywords: Brazilian modern art; contemporary art; Lygia Clark; Hélio Oiticica.

Para Maristela Bouzas, *in memoriam*.

Poucas vezes tivemos a oportunidade de ver reunidas num mesmo espaço tantas obras de arte brasileiras de qualidade como nessa seleção das coleções Cisneros e Nemirovsky apresentadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Coleções privadas envolvem escolhas afetivas, juízos pessoais, idiossincrasias e, hoje em dia, até a colaboração de especialistas, e por isso mesmo não têm o compromisso de reunir amostragens significativas de períodos históricos, de vertentes artísticas ou de toda a arte de um país, como seria de se esperar de instituições públicas ligadas às artes visuais. Há por

(1) Este ensaio serviu de base à minha exposição no colóquio "Modernismos no Brasil — 80 anos: interpretações", organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo por ocasião da exposição das coleções Cisneros e Nemirovsky no primeiro semestre deste ano. Para a realização deste texto contei com a ajuda inestimável de Giovana Milani Bedusque. Agradeço ainda as informações dadas por Carlos Zilio, Paulo

certo lacunas, irregularidades e desníveis em ambas as coleções, mas não é essa a impressão que prevalece quando, ao deixarmos a exposição, procuramos trazer à mente as experiências que mais despertaram nossa sensibilidade. Ao menos para mim, ficaram a lembrança de um conjunto pontuado por vários momentos altos — alguns realmente tocantes — e a quase convicção de que talvez tenhamos criado, mesmo que tardiamente, um conjunto razoavelmente diversificado e qualitativamente significativo de obras modernas que, por fim, adquiriram um considerável reconhecimento público e um forte peso na formação da arte que hoje se realiza no país.

No entanto, não creio que seja obra do acaso o fato de exposições desse nível ocorrerem apenas nos nossos dias. Digo mais: *há poucos anos exposições e coleções como essas seriam impensáveis*, sobretudo se considerarmos que uma delas foi reunida fora do país, na Venezuela, o que supõe que a relevância de parcela da arte brasileira tenha ultrapassado nossas fronteiras e conquistado força artística em outros centros. Faz muito pouco tempo que condições e critérios rigorosos relativos a obras de arte ganharam uma razoável dimensão pública no Brasil. Para ser um pouco mais preciso: de uns quinze anos para cá, se tanto. Nesse sentido, penso que a coleção Nemirovsky — que realizou a maior parte de suas aquisições nos anos 1960 e 70² — se ressentia de juízos pouco amadurecidos, que a discussão da época ainda não permitira que se delineassem.

Quando as coleções privadas passam a assumir valores artísticos que vão além da simples inclinação pessoal ou dos valores apontados pelo mercado, creio que temos um indicador de que começou a se constituir no país um meio de arte mais arejado e em contato com as mais importantes discussões em torno dos trabalhos de arte — as que envolvem seu valor estético e seu significado. Duas outras exposições recentes — a coleção Adolpho Leirner e a coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz, que também tiveram lugar no MAM-SP, respectivamente em 1998 e 2001 — revelam como nosso meio artístico tem ganhado em discernimento e qualidade. Assim, aos poucos vai se estabelecendo um jogo enriquecedor entre coleções públicas e privadas, já que as últimas precisam de certo modo incorporar como critério a possibilidade de vir a mostrar-se publicamente, o que envolve a consideração de juízos que minimamente justifiquem suas escolhas.

Mas nem sempre as coisas foram assim. Até os anos 1970 a arte brasileira tinha uma avaliação crítica muito semelhante à sua visibilidade: pouca, precária, conservadora. Os acadêmicos³ não apenas tinham valor de mercado, como também ocupavam uma posição pública prestigiosa, animada pelo ensino tradicional das belas-artes e pelo nacionalismo autoritário que vinha desde os anos do varguismo. No plano decididamente artístico, porém, eram os modernistas ligados ao ideário da Semana de 22 que ainda davam as cartas na mirrada participação que as artes plásticas tinham no meio cultural e artístico do país. Portinari, Di Cavalcanti — de longe os artistas de maior projeção pública —, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Rego Monteiro, Lasar Segall, Cícero Dias pareciam resumir as

Venancio Filho, Raquel Arnaud e Rubens Gerchman. Evidentemente, toda a responsabilidade pelo manejo dessas informações cabe exclusivamente a mim. Sou grato também a Alberto Tassinari, Nuno Ramos e Roberto Conduru, por várias sugestões e comentários, e a Ivo Mesquita, por ter me encorajado este trabalho.

(2) Ver Milliet, Maria Alice. "A coleção Nemirovsky: breve histórico". In: *Espelho selvagem — arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX*. São Paulo: MAM, 2002, p. 33.

(3) Evidentemente nem todos os artistas da passagem do século XIX para o XX devem ser considerados acadêmicos. Castagneto que o diga. No entanto, a falta de critérios fez que até recentemente todos esses artistas fossem postos no mesmo saco, interessando seja como antiguidade requintada, seja como documento de época. Uma avaliação crítica dessa produção ainda está por ser feita. E um certo revivalismo dos acadêmicos que se nota no ar atualmente apenas recoloca, em bases aparentemente eruditas, a velha barafunda de sempre.

ambições e singularidades da arte brasileira. A essa altura talvez apenas Alfredo Volpi reunisse ao mesmo tempo uma obra de alta qualidade e um reconhecimento considerável.

Certamente quase todos os modernistas chegaram a produzir trabalhos de interesse, embora a descontinuidade e a irregularidade da grande maioria de suas obras revelem mais os limites de seus projetos do que suas potencialidades. Contudo, não foi em seu desnível que, em geral, esses trabalhos foram avaliados. Seu profundo comprometimento com a construção de uma identidade nacional — de resto, uma meta de toda a Semana de 22, mas que teve na poesia e na literatura uma interpretação muito mais complexa e menos edificante que nas artes visuais — parecia conduzi-los naturalmente a uma feição inteiriça, apropriada a um projeto que, também ele, buscava criar uma imagem sem fraturas do Brasil. Mesmo quando procuravam denunciar nossas mazelas sociais, como no caso de Portinari, acalentava-se a esperança de que, pela compaixão, aquelas desigualdades se redimiriam e uma nova unidade social surgiria no horizonte. E foi assim, como conjuntos homogêneos e harmônicos, que esses trabalhos, por muito tempo, foram considerados. De resto, penso que foi esse compromisso com a edificação de um imaginário positivo a razão de quase todos esses artistas manterem em relação a seus meios expressivos — fossem eles pictóricos ou escultóricos — uma atitude de comedimento e de pouca radicalidade, uma vez que a preocupação de firmar comunicativamente os símbolos que construía — mulatas, camponeses ou estranhas figuras semifolclóricas — necessariamente pedia de seus trabalhos um certo compromisso com formas tradicionais de percepção.

Mas se até os anos 1970 nosso meio artístico ainda se via às voltas com questões pré-modernas, desde os anos 50, e sobretudo a partir dos anos 60, artistas de diferentes gerações e variadas orientações artísticas vinham produzindo obras que aos poucos constituíam um solo artístico cuja densidade e diversidade eram até então desconhecidas no país. Artistas tão distintos como Oswaldo Goeldi — que morre em 1961, mas que até os anos 50 vinha construindo uma obra quase sem paralelo no país —, Lygia Clark, Weissmann, Barsotti, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Guignard — que, na sua inconstância, realiza na década de 60 uma pintura admirável —, Willys de Castro, Milton Dacosta, Maria Leontina, Volpi, Iberê Camargo, Sergio Camargo, a atualização intelectual proporcionada pelos concretos de São Paulo — que nem sempre se traduziu em obras de arte significativas — e, quem sabe, Rebolo, o mineiro Celso Renato e o paranaense Miguel Bakun⁴ a essa altura já tinham praticamente vislumbrado o sentido de suas intuições, embora não tivessem um reconhecimento público e uma compreensão à altura de sua produção. E não precisamos criar novas mitologias: embora o trabalho desses artistas seja, na média, bem superior ao da geração modernista, há também aí muito desnível, desigualdade, fins de carreira melancólicos, incompreensão do significado da própria obra e o diabo a quatro.

A efervescência política e cultural dos anos 1960, porém, tratará de mover as gerações de artistas mais jovens na direção da conquista de uma

(4) Quanto a Rebolo, Celso Renato e Miguel Bakun evito juízos mais afirmativos porque não tive a oportunidade de ver suficientemente suas pinturas. Duas outras obras que talvez pudessem também ser consideradas detidamente são a de Pancetti e a de Bandeira.

maior visibilidade cultural, o que, em boa medida, já havia sido alcançado por quase todas as outras artes. A mostra Opinião 65, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco — e realizada no MAM-Rio, então o principal pólo das artes visuais no Rio de Janeiro —, proporciona ao trabalho daqueles artistas uma divulgação poucas vezes alcançada no país. Artistas brasileiros — entre eles Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique — e treze artistas europeus realizam mais do que apenas uma exposição coletiva. Em sua interpretação singular da voga pop que então se espalhava por todo o mundo, buscavam criar uma situação nova no meio de arte brasileiro, uma ação em conjunto que, embora não partisse de um grupo homogêneo — como as exposições de concretos e neoconcretos —, coordenava esforços e fazia avançar a discussão em torno da arte que se produzia no Brasil. E realmente poucas vezes uma exposição de artes plásticas alcançou tanta repercussão no país.

No ano seguinte, Opinião 66 não consegue fazer o mesmo barulho da exposição anterior. Traz porém novidades que serão importantes nos anos seguintes: deixava de ter curadores e era organizada pelos próprios artistas, reatando com uma tradição que caracterizou boa parte dos movimentos de vanguarda modernos. E quando, em 1967, a partir de uma idéia de Hélio Oiticica, se organiza a exposição Nova Objetividade — sempre no MAM-Rio, como as anteriores —, não apenas a organização da exposição fica a cargo dos próprios artistas como o texto de apresentação da mostra será escrito por um deles, Hélio Oiticica, numa das primeiras intervenções teóricas desse tipo de um artista brasileiro⁵.

Em São Paulo, em 1963, artistas ligados ao grupo Ruptura — mas não apenas — se organizam para viabilizar um espaço que divulgasse e comercializasse suas obras, tentando estabelecer um canal direto com o público. A experiência, que resultará na criação da Galeria Novas Tendências⁶ — cujo logotipo foi desenhado por Willys de Castro e Hércules Barsotti —, dura pouco, e em 1965 a galeria deixa de funcionar. Em 1966 forma-se o Grupo Rex, de que participavam Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. Mais duchampiano, o grupo não pretende propriamente constituir um espaço institucional para a divulgação de seus trabalhos. Em sua breve duração, ironiza por atos e palavras o provincianismo do meio de arte de São Paulo — "AVISO: É A GUERRA", declarava o jornal *Rex Time* em letras garrafais, na primeira página de seu número de estréia. Mas haveria o que combater? Na última exposição organizada pelo grupo — de Nelson Leirner — o público era convidado a carregar as obras gratuitamente, depois de transpor alguns obstáculos: pular uma piscina, livrar os trabalhos de correntes que os atavam e por aí vai.

Desde o início dos anos 1950 a Bienal de São Paulo era o mais importante pólo de atualização e exposição da arte brasileira. E duas de suas edições da década de 60 trarão trabalhos de artistas norte-americanos que serão decisivos para a formação de várias importantes vertentes brasileiras dos anos seguintes: na VIII Bienal, de 1965, uma sala especial de Barnett

(5) Essa idéia me foi sugerida por Carlos Zilio. Participaram desta exposição, além de Oiticica e do próprio Zilio, Raymond Colares, Waldemar Cordeiro, Antônio Dias, Pedro Geraldo Escosteguy, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Maurício Nogueira Lima, Roberto Magalhães, Anna Maria Maiolino, Antônio Manuel, Marcelo Nitsche, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Maria do Carmo Secco, Ivan Serpa e Thereza Simões. A propósito dos desdobramentos da arte brasileira nos anos 1960, é leitura indispensável o livro de Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60 — transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998).

(6) Na primeira exposição da Galeria participam Alberto Alberti, Alfredo Volpi, Caetano Fracaroli, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Fejer, Lothar Charoux, Luis Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz e Waldemar Cordeiro. O texto do catálogo é de Waldemar Cordeiro, anterior portanto ao mencionado texto de Oiticica (ver "Novas tendências". In: *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986, pp. 123-124). Agradeço a Roberto Conduru por essas informações.

Newman ampliará a compreensão das inovações introduzidas pelos expressionistas abstratos americanos, e as obras de Donald Judd e Frank Stella apresentarão no calor da hora as pesquisas minimalistas que posteriormente influenciarão muita arte feita no Brasil; na IX Bienal, de 1967, será a vez da arte pop, que no entanto já deixara pegadas por aqui.

Todos esses esforços não apenas contribuíram para dar às artes visuais uma presença pública mais intensa, como também criaram condições mais adequadas para a recepção e compreensão dos melhores artistas de gerações anteriores. Embora não seja fácil documentar a percepção que artistas de gerações mais jovens têm dos artistas que os antecederam, até onde pude verificar — por experiência própria, por entrevistas, por leituras e, sobretudo, pela observação das obras por eles produzidas — fica claro que os artistas que começaram a surgir na década de 1960 já tinham como referência também alguns de seus colegas brasileiros mais velhos, não contando então apenas a atenção ao que ocorria internacionalmente. Também não terá sido por acaso que dois de nossos críticos mais importantes — Mario Pedrosa e Ferreira Gullar — ganhassem relevância justamente no momento em que a produção artística brasileira alcançava uma densidade considerável. Foi igualmente nesse período que Frederico Morais teve um dos momentos importantes de sua trajetória. A maior complexidade alcançada pela produção artística pedia um esforço teórico à altura, e nos anos 70 surge uma publicação pioneira — a revista *Malasartes*⁷ — que reúne artistas e críticos do Rio e de São Paulo. Tendo durado apenas três números, realizados nos anos de 1975 e 1976, a revista não se limitava a ser uma publicação sobre artes plásticas. Era ela mesma — graficamente, tematicamente, programaticamente — um esforço estético, a tentativa de criar um espaço de reflexão que trouxesse em si mesmo, na sua própria linguagem, algo daquilo que se defendia em textos e imagens.

No entanto, quando comecei a fazer crítica de arte, em 1977, tanto eu quanto os críticos com que mais me identificava — Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Alberto Tassinari — nos víamos ainda obrigados a, simultaneamente, tentar avaliar e compreender a produção contemporânea e nos voltar também para as obras modernas, num movimento praticamente incompreensível num país com um meio de arte estruturado. Acontece que seria inútil tentar formular critérios para a avaliação das obras contemporâneas se não se estabelecesse um mínimo de organicidade dessa produção com a tradição moderna que, bem ou mal, tínhamos produzido.

Olhando retrospectivamente, havia um quê de Sísifo nesses esforços todos. Sempre há. Os espaços para exposição de arte contemporânea e da nossa melhor arte moderna, mesmo nos anos 1970, ainda eram praticamente inexistentes. No Rio de Janeiro, além do MAM, apenas começavam a surgir galerias comerciais — um espaço antes ocupado quase exclusivamente por leilões — que trabalhavam com uma arte de nível mais alto, como a Galeria Relevo, de Jean Boghici, e a Galeria de Luiz Buarque e Paulo Bittencourt. Em São Paulo, após a iniciativa pioneira da Collectio no início dos anos 70,

(7) Os editores de *Malasartes* eram Ronaldo Brito, Carlos Vergara, Carlos Zilio, José Resende, Baravelli, Rubens Gerchman, Waltércio Caldas e Bernardo Vilhena.

surgem na mesma década importantes *marchands*, como Raquel Arnaud — que teve um papel decisivo no meio de arte paulistano ao criar a figura do galerista que trabalhava a partir de escolhas criteriosas e a longo prazo, sem ceder aos imperativos do sucesso comercial imediato —, Luisa Strina e Paulo Figueiredo (este já no começo dos anos 80). Como se vê, as coisas haviam melhorado, mas ainda se tratava de um ambiente provinciano e altamente restrito. E a ausência de instituições fortes e com continuidade — uma das raras exceções é a Bienal de São Paulo, cuja irregularidade e rigidez no entanto estão sempre na iminência de torná-la cada vez mais irrelevante — demonstra até hoje a precariedade que permeia as artes visuais brasileiras, e que eu não poderia, neste rápido esboço certamente sujeito a incorreções e lacunas, pretender adensar por meio do alinhamento cansativo de fatos e datas pouco significativos⁸.

Escrever sobre um tema com pouca realidade envolve lá os seus riscos. E o maior deles talvez consista em fazer do próprio ponto de vista um dado probatório. Sei que não estou livre dessa tentação — no entanto, na pior das hipóteses traço aqui um esquema que pode ajudar em novas pesquisas e debates, mesmo que seja para refutar as teses que defendo. Da maneira como vejo as coisas, *foi somente no final dos anos 1980 que passamos a ter no Brasil alguma coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público* — tanto de nossos melhores artistas modernos quanto de artistas contemporâneos. E não por acaso: como tentei mostrar, foi também nessa época que as artes visuais conseguiram sair do gueto e adquirir uma visibilidade maior, que supunha mais debate, mais vontade de constituir para si uma esfera pública.

E é nesse ponto que queria chegar. Exatamente no momento em que conseguíamos obter para nossos melhores artistas modernos uma situação crítica compatível com suas realizações — final dos anos 1980 —, começam a ganhar força no Brasil as críticas a que artistas e críticos contemporâneos dos Estados Unidos e da Europa vinham submetendo a produção moderna. Com isso, aquele nosso descompasso estrutural em relação à realidade artística dos países desenvolvidos adquiriu uma direção decididamente complicada. Passou-se então a avaliar a arte moderna brasileira segundo o fluxo e refluxo das tendências dominantes em certo momento nos grandes centros culturais. Podiam ser afirmados Tarsila e Bispo do Rosário quando a ênfase recaía no multiculturalismo e na defesa das diferenças. Ou então Farnese de Andrade e Ismael Nery, na hora em que a causa de plantão era a da afirmação de individualidades irredutíveis e da crítica ao que seria o arrogante universalismo moderno. Mas foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e, em muito menor escala, Mira Schendel os artistas que mais se beneficiaram dessa conjuntura. E as razões para isso me parecem razoavelmente claras.

A discussão e a distinção entre arte moderna e contemporânea podem evidentemente ter várias abordagens, e não poderia ser minha intenção neste artigo historiar uma polêmica ainda em pleno curso. Contudo, um dos traços diferenciadores fundamentais tem sido a defesa, por críticos e artistas contemporâneos, de uma extrema aproximação entre arte e vida, num

(8) Escusado dizer que não pretendo traçar aqui uma formação da arte moderna no Brasil. Apenas esbocei alguns de seus momentos decisivos nas décadas de 1960 e 70, em virtude da questão de fundo deste artigo.

movimento que em tudo se oporia à reivindicação moderna de autonomia da arte. Desde o início dos anos 1960, vários foram os sentidos assumidos por essas tentativas de transpor o fosso entre duas instâncias diversas. A pop americana — principalmente nos trabalhos de seu artista mais significativo, Andy Warhol — tratou de incorporar ao repertório da pintura toda uma série de emblemas da indústria cultural, no que seria uma superação da diferença entre alta e baixa cultura. Mais: encontrou uma forma pictórica que revelava com precisão a mediação dessas imagens onipresentes que se interpunham entre os homens e a realidade. Mediante o uso de máscaras de *silk-screen* superpostas e sem registro obtinha-se uma relação *de justaposição e desajuste* entre as imagens e sua "substância" — as cores —, a indicar a origem ambígua daquelas representações artísticas. Entre nós e a Marilyn Monroe "real" erguia-se uma membrana translúcida — a imagem fotográfica de Marilyn — e era essa realidade intermediária que interessava apontar; era ela que impedia que imagens e cores se casassem. As representações resultantes desse processo — ao contrário de uma tela moderna — não nasciam de uma relação expressiva com o mundo, pois nem se sabia mais o que "mundo" vinha a ser. Elas *eram* essa realidade dúbia, semi-artística, inexpressiva: *blue* Marilyn, *green* Marilyn, *pink* Marilyn, numa série infinita e frouxa, já que sempre indecisa entre ser só coisa ("Marilyn") ou só qualidade ("*blue*"), o que correspondia exemplarmente às posições deslocadas que objeto e sujeito ocupavam nessa relação.

Também entre os minimalistas a série foi a saída encontrada para superar a antiga distinção entre objetos artísticos e demais objetos do mundo. A realização de obras que se limitavam a simples ordenações — "uma coisa depois da outra", na célebre definição de Donald Judd — fazia que o seu interesse deixasse de residir em complexas e inovadoras relações internas — fossem elas de cor, de fatura, de linhas etc. —, como teria sido estabelecido pela tradição, do Renascimento até o expressionismo abstrato. Assim, a percepção, na tentativa de apreender e encontrar o significado do trabalho de arte, se deslocava do objeto propriamente dito para os acontecimentos que se davam *entre* observador e coisa observada⁹. Como na vida — mas tentando reverter o caráter mecânico dos atos cotidianos, reforçado pelo hábito —, as obras de arte conduziriam a *práticas corporais* que, elas sim, determinariam o "conteúdo" dos objetos com que nos relacionaríamos. Diante de uma série de caixas de Donald Judd dispostas verticalmente, a percepção e as próprias coisas vistas se determinariam por relações práticas, que iriam desde a iluminação do espaço à altura do observador.

Na Europa, Joseph Beuys defendia as noções de escultura social e conceito ampliado de arte, que pretendiam restituir ao mundo da vida a intensidade que fora limitada à imaginação artística. Mas para Beuys não bastava romper em termos pragmáticos — como para os minimalistas — as barreiras entre arte e vida. Tratava-se antes de, meio alquimicamente, proporcionar a experiência de um mundo transsubstanciado, por meio de objetos e de ações que revelassem a possibilidade de um reespessamento da existência e da realidade. O caráter simbólico que alguns materiais —

(9) A esse respeito, ver Morris, Robert. "Notes on sculpture". In: Battcock, Gregory (org.). *Minimal art: a critical anthology*. Nova York: Dutton, 1968.

sobretudo feltro, gordura, cera e cobre — adquirem em seus trabalhos retirados da simples esfera instrumental para devolver-lhes uma aura de pureza e sacralidade, da mesma forma que suas ações — pense-se, por exemplo, no convívio durante dias com um coiote no espaço fechado de uma galeria, a ação "I like America and America likes me" — pretendiam instaurar realidades originais, na medida em que restabeleciam unidades há muito perdidas.

Algo dessas preocupações, mas com uma entonação um pouco menos romântica, pode ser encontrado em boa parte das obras e teorizações da *arte povera* italiana. Germano Celant — o crítico de arte que, ao menos nos anos 1960, praticamente dá voz a esse movimento artístico — justifica o nome "arte pobre" pela oposição às pretensões de dominação do que seria uma "arte rica": uma arte "involuída porque baseada na imaginação científica, em estruturas altamente técnicas [...] nas quais o juízo individual se contrapõe, imitando e mediando o real, ao próprio real"; "uma arte complexa, que mantém viva a correção do mundo, na tentativa de conservar o 'homem bem armado diante da natureza'"¹⁰. E contra essa arte que, ao manipular o mundo, dele se afasta, propõe novas formas artísticas — se é que ainda se pode falar em forma — que o *apresentem*, em lugar de *representá-lo*:

*O seu trabalho [do artista povero] não busca servir-se dos mais simples materiais e elementos naturais (cobre, zinco, terra, água, rios, chumbo, neve, fogo, erva, arte, pedra, eletricidade, urânio, céu, peso, gravidade, calor, crescimento etc.) para uma descrição ou representação da natureza; o que lhe interessa é, ao contrário, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais*¹¹.

Seria possível encontrar divergências consideráveis entre as primeiras vertentes artísticas que defenderam essa aproximação entre arte e vida. A bem dizer, fica-se mesmo sem saber ao certo do que se está falando quando se menciona a palavra "vida". "Arte", por sua vez, nunca foi mesmo um termo pacífico. Além disso, desdobramentos posteriores — body art, pós-modernismo, neo-expressionismo, multiculturalismo etc. — também foram mudando constantemente a maneira de formular essa relação. Contudo, resta um discurso bastante uniforme em seus objetivos vagos. Com ele foi possível atacar por vários flancos o que seria a busca de "pureza" moderna — a autonomia da arte — e acusá-la de elitismo, etnocentrismo, aristocratismo, conservadorismo, homofobia etc.¹². Como síntese disso tudo ficou a pecha de formalismo — quase um palavrão na boca dos críticos da arte moderna —, que a princípio caracterizaria apenas parte considerável da melhor crítica moderna — e de fato Roger Fry e Clement Greenberg se tornaram os dois anticristos do pensamento "contemporâneo" — e que aos poucos foi se estendendo também aos artistas modernos. Não é esse o lugar de mostrar a maneira pela qual a arte moderna incorporou e projetou a

(10) Celant, Germano. *Arte povera*. Turim: Umberto Allemandi, 1989, p. 19.

(11) Celant, Germano. *Arte povera*. Milão: Gabriele Mazzotta, 1969, p. 225.

(12) Se o leitor pensar que exagero, recomendo a leitura de dois textos de um dos mais renomados teóricos desse tipo de pensamento, Thomas McEvilley: *Art & otherness*. Kingston: McPherson & Co., 1992; e o prefácio para O'Doherty, Brian. *Inside de white cube. The ideology of the gallery space*. Santa Monica: The Lapis Press, 1986.

realidade, um movimento que realizou com uma grandeza talvez só comparável à da arte do Renascimento. De todo modo, nunca simples formas incomodaram tanto.

Foram esse discurso, essas obras e esse tipo de preocupação que deram, num certo momento, aos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica uma atualidade espantosa para quem só veio a conhecê-los lá pelo fim dos anos 1980. De fato, esses dois grandes artistas vinham levantando questões dessa ordem desde a década de 60 — simultaneamente portanto às vanguardas européias e norte-americanas —, embora a direção que seus trabalhos assumiam adviesse de uma tradição estritamente moderna — nomeadamente, o construtivismo —, e portanto absolutamente diversa da posição daqueles artistas europeus e norte-americanos que mais ou menos no mesmo período buscavam superar questões que, a seu ver, tornavam o projeto moderno limitante e conservador. E não custa lembrar que a atenção que europeus e norte-americanos passaram a dedicar às obras dos dois brasileiros a partir do final dos anos 80 — e penso que a única exceção seja o crítico inglês Guy Brett, que desde os anos 60 não só percebeu a importância de ambos os trabalhos como ajudou-os a ganhar espaço na Europa — derivava em boa medida de uma atitude *politicamente correta* (*hélas!*) que por tabela terminou por impregnar o multiculturalismo, com sua condescendente atenção para com os pobres irmãos do Sul.

Essa posição preeminente de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel se formalizou definitivamente na XXII Bienal de São Paulo, de 1994, quando o curador da mostra, Nelson Aguilar, os elegeu como "os faróis brasileiros" (subtítulo de seu artigo no catálogo da Bienal)¹³. Aguilar justificava assim suas escolhas:

Da obra plástica e teórica de Oiticica nasceu o tema da mostra [a crise dos suportes tradicionais]. Ao afirmar, em 1961, que já não tinha dúvidas de que a era do fim do quadro estava definitivamente inaugurada, Oiticica apontou para um outro momento da arte. "O problema", dizia ele, "é da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o em não-objeto". O próprio título da antologia que reúne seus textos escritos entre 1954 e 1969 — Aspiro ao grande labirinto — revela uma visão dionisíaca da arte, em que a pura visualização é substituída pela participação do espectador. Em seus Penetráveis, o público entra na obra, ouve sons, sente aromas, tem sensações táteis. O monopólio do olho é colocado em xeque¹⁴.

E continuava sua análise mostrando aspectos semelhantes nas obras de Lygia Clark e Mira Schendel, até concluir:

(13) Repetindo: evidentemente Schendel não obteve o mesmo papel de relevo de Hélio e Lygia nesse processo de reavaliação da arte brasileira. Na XXII Bienal foram expostos trabalhos que, não por acaso, teriam mais afinidade com essa questão arte-vida: obras gráficas, sarrafos e "Ondas paradas de probabilidade" (uma obra "penetrável" exposta pela primeira vez em 1969, na X Bienal, e reconstruída com notável competência por Paulo Malta).

(14) Aguilar, Nelson. "A arte fora dos limites". In: *XXII Bienal Internacional de São Paulo — salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 24.

*O anseio da Bienal é fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público brasileiro na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por conta própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira. Através de Oiticica, Lygia e Mira, se chegará aos outros artistas para verificar como eles se soltaram do suporte tradicional para atingir o inédito que caracteriza a arte contemporânea*¹⁵.

(15) *Ibidem*, p. 27.

Minha intenção com essas citações não é absolutamente a de polemizar com Nelson Aguilar, que de certa forma pôs pela primeira vez ao alcance do grande público uma amostragem razoável das obras desses três artistas. Mas seu texto e suas escolhas ajudam a compreender o quadro que progressivamente — embora já começara a se desenhar antes — se foi traçando para a compreensão de suas obras. Ou seja, tratava-se de enfatizar nos seus trabalhos aquilo que indicaria a *passagem* para uma outra etapa da arte, e que se caracterizaria justamente por aquela aproximação entre arte e vida (a participação do espectador, o público que entra na obra), pela recusa aos suportes tradicionais e ao que seria uma relação contemplativa com as obras de arte. No seu raciocínio tudo tende a extrapolar os seus limites: o público se torna também crítico de arte, a arte se confunde com o mundo, as artes visuais extrapolam os limites da visualidade e assim por diante. Se consideramos o quanto essas idéias se banalizam ao cair na mídia — que acaba dando o tom desses acontecimentos de massa —, não fica difícil perceber como aos poucos aquilo que seria uma priorização da vida sobre a arte vai deixando de ser uma quase posição política para se transformar num sólido critério estético.

E também o texto sensível e instigante do curador desta exposição da coleção Cisneros, Ariel Jiménez, reforçará esse tipo de visão:

As linhas a seguir são uma tentativa de compreender alguns dos problemas levantados por quatro dos mais significativos artistas abstratos da Venezuela e do Brasil, a saber, Jesús Soto e Carlos Cruz-Diez, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

*É claro, no meu entender, que a obra desses artistas se torna muito mais significativa à medida que consegue superar os limites de um certo formalismo muito ou até demasiadamente usual na abstração geométrica de ambos os países. É também evidente que, entre aqueles que escaparam a esse formalismo, destacam-se os artistas que o fizeram por via de uma abertura ao espaço real e da maneira como enfrentaram todos os problemas de ordem plástica, antropológica ou política que essa passagem ao espaço lhes impunha*¹⁶.

(16) Jiménez, Ariel. "Definindo espaços. O espaço de uma coleção". In: *Paralelos, — arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto. Colección Cisneros*. São Paulo: Fundación Cisneros/MAM-SP, 2002, p. 24.

Em seguida Jiménez analisa o movimento que conduz a passagem do plano pictórico ao espaço real na obra desses quatro artistas, concluindo:

*Todas estas experiências, as da abstração concreta e neoconcreta no Brasil e em particular a abertura antropológica de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, conformam, como o cinetismo na Venezuela, uma herança que marcará grande parte das gerações seguintes*¹⁷.

(17) *Ibidem*, p. 45.

Como se vê, aos poucos também vai se insinuando, para além do que seriam as inovações desses artistas, uma dimensão prospectiva, ou seja, "uma herança que marcará grande parte das gerações seguintes".

Mas bem antes de Nelson Aguilar e Ariel Jiménez — apenas dois exemplos de alto nível num mar de mediocridades escrito sobre esses artistas — apontarem o caráter avançado dessas obras, Guy Brett — que, como já apontei, foi um dos primeiros, ainda nos anos 1960, a reconhecer a importância não só de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas também de Mira Schendel e Sergio Camargo — já apontara, em 1989, seu alto teor antecipatório. Após mostrar a resistência das instituições artísticas dos países centrais em reconhecer as realizações de artistas dos países periféricos, ele afirma:

Como parte de uma evolução diferente [da dos países centrais], Oiticica fez seus bólides, incorporando terra, carvão, conchas etc, quatro anos antes de serem exibidas as caixas "Non-site" de Robert Smithson, assim como Lygia Clark, em seus trabalhos com borrachas flexíveis que podiam ser pendurados ou suspensos em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris. Seus trabalhos tangenciam (ou mesmo iniciam) várias correntes da arte recente em muitos pontos: minimalismo, earth art, cinetismo, arte ambiente, conceitualismo, poesia concreta, body art, performance. E é precisamente no modo como eles tangenciam esses movimentos que algumas diferenças vitais ficam claras.

*Em relação a todos esses "ismos", Oiticica e Clark colocam a presença física do espectador no centro. Eles contestam a tradição do objeto estético autônomo— e nesse sentido mesmo uma performance pode ser um objeto— como veículo tanto para a singularidade e poder expressivo do autor quanto para a passiva contemplação do espectador. Para eles, os objetos existem para estabelecer ligações; os objetos eram vistos como "relacionais"*¹⁸.

(18) Brett, Guy. "Hélio Oiticica: reverie and revolt". *Art in America*, janeiro de 1989, pp. 112-114.

Não penso que as coisas sejam bem assim como Guy Brett as descreve, sobretudo quando localiza a singularidade das obras de Lygia e Hélio na "presença física do espectador", uma afirmação que seria mais adequada a trabalhos como o de Richard Serra, e não a experiências que tendem a acentuar radicalmente uma noção lúdica, intimista e introspectiva dos indivíduos, como provam trabalhos como os "Bichos" de Lygia Clark e os "Ninhos" e camas de Hélio Oiticica. Mas o que principalmente tem conse-

quências para a questão que estou desenvolvendo é a ênfase de Guy Brett no caráter antecipatório de Lygia e Hélio.

A insistência nesse tipo de raciocínio fez que se solidificasse em relação aos dois artistas brasileiros um dos cacoetes mais criticados no que seria o pensamento modernista nas artes plásticas: um finalismo que arranjava toda a história da pintura moderna em função de um movimento em direção de uma pintura cada vez mais planar e abstrata, e que no caso de Clement Greenberg levou à criação de uma linhagem ininterrupta que ia de Manet a Pollock¹⁹. Da mesma forma, em relação a Lygia Clark e Hélio Oiticica foi se criando *um finalismo que interpreta a história da arte de frente para trás, privilegiando assim as obras de arte modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte contemporânea oposta a características fundamentais da arte moderna*. A partir desse tipo de raciocínio cria-se infelizmente uma espécie de justificativa *teórica* para a superioridade das obras de Hélio e Lygia, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte. Ora, esse argumento é falacioso principalmente porque resolve numa direção unívoca uma relação — entre a arte moderna e a arte contemporânea — que permanece em discussão²⁰, a menos que se queira reduzir toda a produção contemporânea a um só aspecto. Além disso, esse caráter de necessidade que se imputa àquele movimento de passagem retiraria dos trabalhos de Hélio e Lygia boa parte da enorme liberdade que os animou, já que estariam condenados a trabalhar, desde que quisessem conquistar algo ambicioso, num sentido já inscrito no curso da história. E de fato esse tipo de raciocínio tem prevalecido na análise de ambos os artistas — a reverência de que são vítima no Brasil (e mesmo em certos círculos artísticos internacionais) igualmente põe de lado toda e qualquer liberdade na análise de suas obras, para limitá-la a uma adesão afetada e irrestrita. Desse modo, ainda vão conseguir tornar Hélio — ironicamente, o artista que, num estandarte em homenagem a Cara-de-Cavalo, escreveu "Seja marginal, seja herói" — e Lygia dois ícones nacionais.

No entanto, essa teleologia disfarçada de generosidade — já que acolheria em seu seio aquelas tendências que ampliassem o alcance da arte — traz um cansaço que convém analisar, ao menos de passagem. O finalismo moderno — que, ocioso dizer, não se limita aos textos de Clement Greenberg — tinha um tom afirmativo, de quem corria riscos e acreditava mais em suas ações propositivas do que numa monótona corrida de bastão com o passado. Em 1919, Kandinsky escreve:

Paulatinamente, as diferentes artes se dispõem a dizer o que melhor sabem dizer e pelos meios que cada uma delas possui exclusivamente. Apesar de ou graças a essa diversificação, as artes nunca estiveram tão próximas umas das outras como nos últimos tempos, na hora da mudança rumo ao espiritual.

Em tudo que citamos aqui vemos brotar as tendências em direção ao não-natural, ao abstrato, à natureza interior. Consciente ou incons-

(19) Diga-se de passagem, em favor de Greenberg, que a inclusão de Pollock numa trajetória tão linear não se tratava em absoluto de um raciocínio simplista e redutor. Muito ao contrário.

(20) Um dos trabalhos que defendem de forma mais arejada e esclarecida uma relação de continuidade (e não de ruptura) entre arte moderna e contemporânea é *O espaço moderno*, de Alberto Tassinari (São Paulo: Cosac & Naify, 2001).

*cientemente, obedecem à frase de Sócrates: "Conhece-te a ti mesmo!". Consciente ou inconscientemente os artistas retomam principalmente a seu material, o estudam, colocam sobre a balança espiritual o valor interior dos elementos com os quais sua arte pode criar*²¹.

(21) Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral e Labor, 1983, p. 49 (a primeira e a terceira das passagens grifadas são realces meus).

(22) Raciocínios mais ou menos semelhantes podem ser encontrados nos escritos de, entre outros, Malevich, Mondrian e Klee.

(23) Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 98.

(24) Burckhardt, Jacob. *Über das Studium der Geschichte*, apud Kudielka, Robert, "Weltkunst — Allerweltkunst? Vom Sinn und Unsinn der Globalisierung in den bildenden Künsten". In: *Jahrbuch 14der Bayrischen Akademie der Schönen Künste*. Munique, 2000, vol. 1, p. 447.

(25) Cabe ressaltar que Morandi foi muito visto no Brasil: participou da I Bienal de São Paulo, ganhou prêmio de gravura na II Bienal e de pintura na IV Bienal.

(26) A primeira grande exposição internacional de Hélio Oiticica começou em 1992 no Witte de With, Center for Contemporary Art, de Roterdã, e depois percorreu o seguinte trajeto: Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e Walker Art Center (Minneapolis). Posteriormente, dezenas de exposições menores ajudaram a consagrar internacionalmente seu trabalho. Quanto a Lygia Clark, sua primeira grande mostra internacional teve início, em 1997, na Fundació Antoni Tàpies, seguindo depois para o MAC (São Paulo), Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, Fundação Serralves (Porto), Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas) e Paço Imperial (Rio de Janeiro). Do mesmo modo, a essa grande exposição seguiram-se várias outras, de maior ou menor relevância.

Nada mais "modernista". Para Kandinsky, a arte tendia não apenas a um movimento reflexivo de consideração de seus próprios meios — um raciocínio que será retomado praticamente *ipsis litteris* por Greenberg — mas também, e por conseqüência, à abstração²². Ainda que Kandinsky partisse da análise da obra de alguns *contemporâneos seus* — Picasso e Matisse, por exemplo —, tratava-se, antes de tudo, de trabalhar num sentido sem fim à vista. Foi justamente essa liberdade que o historicismo contemporâneo pôs de lado ao analisar trajetórias artísticas (obviamente não apenas as de Hélio e Lygia) e ao gerar uma parte significativa de sua produção — toda a arquitetura pós-moderna, por exemplo, se entende como um enorme estuário em que deságuam estilos de todas as épocas. O lema combativo de Hélio Oiticica — "Da adversidade vivemos!"²³ — transforma-se então no seu oposto.

O grande historiador suíço Jacob Burckhardt tem uma passagem em seu livro *Sobre o estudo da história* que me parece um excelente antídoto contra esse historicismo, contra esse determinismo: "Na vida histórica tudo está carregado de bastardia, como se ela mesma entrasse essencialmente na fecundação de processos espirituais maiores"²⁴. Não sei em que extensão essa afirmação teria validade para a história entendida em sentido amplo. Para a história da arte, no entanto, ela me parece perfeita. A construção de uma história que tende a um fim posto de antemão obriga ao estabelecimento de relações "legítimas", como se tudo no processo histórico se assemelhasse a um movimento que fosse da semente ao fruto. Nada na história da arte confirma essa linearidade. A obra de Chardin — embora tivesse sua importância reconhecida por Diderot — precisou esperar quase um século e meio para que pudesse ser retomada (e, até certo ponto, compreendida) em sua grandeza pela pintura de Morandi. Por sua vez, Morandi decididamente encontrou um desdobramento muito mais interessante na pintura do brasileiro Milton Dacosta — em suas telas das décadas de 1950 e 60, as mais construtivas — do que em qualquer pintor italiano²⁵.

O alto grau de reconhecimento dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica teve origem em grande parte em importantes mostras realizadas no exterior²⁶. E até certo ponto essa trajetória ajudou a atrair a atenção internacional para outros artistas brasileiros, o que tem lá sua importância. No entanto, esse mesmo movimento ajudou a enviesar a visão que se criava aqui de nossa própria arte. Os curadores estrangeiros que se encantaram — com razão, seja dito de passagem — pela obra de Lygia e Hélio não tinham e não têm maior intimidade com a arte brasileira, e em geral moviam-se no sentido de revelar — em alguma medida premiados pela onda multiculturalista — valores periféricos que antecipassem ou endossassem o sentido que identifi-

cavam na arte européia ou norte-americana. Sem mencionar a glória curatorial de descobrir "primeiro" um talento relegado a segundo plano pela incompreensão dos bugres locais. E, como sói acontecer, a colônia aceitou gostosamente o juízo que a metrópole fazia sobre alguns de seus filhos bafejados pela sorte e nos pusemos a correr num trilho que não fora feito para nossa bitola.

O que estou querendo apontar não tem nada de nacionalismo, como pode parecer à primeira vista. Mas tem, sim, a ver com a reivindicação de um olhar mais generoso e criterioso sobre a arte moderna produzida no país. Temos uma história da arte modesta, e de nada interessa estreitar um campo já demasiadamente estreito. Precisamos *ver* e compreender melhor a arte que produzimos no século XX a partir de seus valores intrínsecos e de sua historicidade, antes de querer restringir precocemente o que por si já é bastante restrito.

Submeter a arte brasileira a parâmetros estranhos à sua formação — como no caso da leitura contemporânea que se opõe à produção moderna — conduzirá inevitavelmente a um empobrecimento e a uma simplificação do que temos de melhor em nosso descompasso em relação aos grandes centros: uma complexidade que não nasce de uma constituição rica e sim de uma historicidade complicada. Procurei mostrar em outro texto²⁷ que parte significativa de nossa arte moderna tem uma presença tímida, um modo de aparecimento moroso e contido, em tudo oposto a características centrais das grandes obras modernas. Por outro lado, algumas obras tiraram um proveito admirável dessa dificuldade de formalização, convertendo-a em força estética. Esses dois aspectos singulares de nossa produção moderna paradoxalmente a aproximam da fragilidade formal e da tensão existencial reivindicadas pelo discurso contemporâneo — não fossem as muitas diferenças.

A pintura de Volpi vive, simultaneamente, de uma singeleza que a aproxima do anonimato artesanal — a presença obediente mas vacilante da mão, a recusa à regularidade geométrica, as formas que parecem nascer mais do uso do que do controle e da determinação — e de uma historicidade espessa, de uma estranha erudição que avizinha suas cores esmaecidas e luminosas dos afrescos dos primeiros renascentistas e dos primitivos italianos, como se a sua única afirmação possível no presente se apoiasse no testemunho agonizante e débil de uma realidade que agora se limita a emitir os últimos sinais de uma grandeza evanescente. Vêm daí a leveza e alegria dos trabalhos de Volpi: esses últimos suspiros de uma longa tradição nos livram afinal de todo o peso da história.

Amilcar de Castro — que não cansa de nos surpreender — revela mais a resistência do mundo à decisão formal do construtivismo do que o desdobramento unívoco do projeto moderno na realidade. Em suas obras mais recentes — apresentadas pela primeira vez em 1999, no Centro de Arte Hélio Oiticica e na vizinha Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, com curadoria de Ronaldo Brito — o espaço adquire uma dinâmica admirável, na qual a rapidez dos deslocamentos proporcionada pelas secções "perspectivadas"

(27) Naves, Rodrigo. *A forma difícil—ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Atica, 1996.

convive com a presença lenta do ferro oxidado. E então a potencialização e a multiplicidade do real levantadas pelas chapas de ferro incorporam a lentição dos lugares marcados pela experiência, retirando-os da homogeneidade topográfica pela assimilação de um tempo de espera.

Praticamente nada dessas obras foi visto fora do Brasil. E mesmo aqui há muito desdém envolvendo esses e outros importantes trabalhos modernos. E todos perdemos com isso. Temos uma história difícil, que vem emperrando um processo de diferenciação social — no sentido de conduzir a uma articulação forte de grupos e interesses que encontrem força e autonomia —, fundamental para a ampliação da democracia. Essa experiência social engendrou obras modernas que, paradoxalmente, parecem se aproximar de questões contemporâneas: o anonimato das telas de Volpi, a matéria avessa a formalizações doces de Amilcar. Mas os trabalhos de ambos — que a meu ver apontam em direções quase opostas — são atravessados por um tempo meio indolente, uma história que reluta em se afirmar no presente e que portanto se apóia nessas formas tímidas ou travadas. Penso que essa estranha complexidade da arte brasileira teria muito a dizer à discussão que opõe sem mais modernos a contemporâneos — não tivéssemos sido reduzidos a apenas dois artistas que, *aparentemente*, seriam os únicos aptos a embarcar na viagem que querem nos obrigar a fazer.

E penso que um exemplo de outra área talvez nos ajude a ver com mais clareza o interesse dessa nossa posição enviesada. Possivelmente a grandeza da música de João Gilberto — a meu ver, nosso maior artista vivo — venha da capacidade de lidar com o passado de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso, que retira um Zé da Zilda ou um Bororó da massa quase anônima de compositores populares e revela a grandeza do que parecia apenas mediania. Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente. Há nas interpretações de João Gilberto justeza (a afinação, o tom certo) e deslocamento (as divisões inusuais, as durações alteradas), uma continuidade feita de ajustes sutis — um Brasil em que o "jeito" deixa de ser o escamoteamento das dificuldades para tornar-se talvez a maneira mais sábia de compreendê-las²⁸. No seu modo de cantar o passado, João Gilberto, por frinchas e dribles, faz a história emergir no presente.

Nas artes plásticas, a dificuldade de forma e a fragilidade formal de boa parte de nossa melhor produção poderiam aproximá-la daquela busca de transição entre arte e vida que move muito da produção contemporânea. E penso que foram também esses aspectos que tornaram as obras de Hélio e Lygia tão cativantes. Mas nas artes plásticas a proximidade da vida se mostra como pressão, acossamento, incapacidade de envolver a experiência numa trama que torne a realidade passível de articulação e mudança. Justamente o contrário do que João Gilberto consegue obter.

Vivemos um momento confuso, um momento de transição — sabe Deus para onde! — na política, na economia, nas relações internacionais, e

(28) Esse texto sobre João Gilberto apareceu, com pequenas alterações, como depoimento meu no livro de Zuza Homem de Mello, *João Gilberto* (São Paulo: Publifolha, 2001, pp. 82-83).

seria demais esperar que as artes ficassem alheias a essa falta de rumo. A ausência de propostas políticas transformadoras já conduziu à busca de toda sorte de sucedâneos para a velha e boa classe operária: foram as mulheres, os loucos, os homossexuais, minorias de toda ordem. Parece ter chegado a hora dos artistas! Nada mais temerário: sobretudo porque realmente tudo parece inclinar a balança para o lado dos *artistas* (e não para o lado da *arte*), já que nesta aproximação entre arte e vida nunca os primeiros tiveram tanta preeminência *vis-à-vis* àquilo que produzem.

Lygia Clark, em sua sincera generosidade, procurou usar seus objetos relacionais para lidar com pacientes psicóticos, para quem a verbalização das terapias tradicionais não tinha eficácia. Assim, também realizava-se plenamente o projeto de fundir arte e vida. Sua proposta, a "estruturação do *self*", retira alguns ensinamentos da psicologia — sobretudo de algumas vertentes da psicanálise, de Melanie Klein, de Winnicott —, mas fundamentalmente procura dar um sentido terapêutico às propostas que vinha desenvolvendo desde a década de 1960 ("Luvas sensoriais", "Máscaras abismo", "Arquiteturas biológicas", de 1968) e que posteriormente, na década de 70, quando passa a trabalhar na Sorbonne, adquirem crescentemente um caráter catártico, no sentido original de "purgação", de "limpeza" ("Túnel", "Baba antropofágica", "Canibalismo", de 1973). Escrevendo sobre seu processo terapêutico, Lygia anota, num texto publicado primeiramente no Brasil em 1980:

O corpo se "apropria" de toques, de contactos, de órgãos de corpos adultos, de acidentes dolorosos que o atingem, de desnivelamentos dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas, boas ou más, num processo de metabolização simbólica que vem a constituir o ego. As frases feitas como "colocar os pés em falso", "cara de pau", "cabeça de vento", etc. nascem de experiências de sensação pelas quais passa o corpo e que são depois simbolizadas. Em meu trabalho aflora a "memória do corpo": não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do "objeto relacionai" ou do toque direto de minhas mãos²⁹.

Não gostaria de forçar a nota, mas do meu ponto de vista é quase impossível não ver nessa síntese de seus procedimentos como que a descrição de um processo construtivo — no sentido artístico do termo. Aquilo que se formou caoticamente numa história de vida, deixando suas marcas no corpo, se *reestrutura* — e reside aí a dimensão terapêutica — a partir do contato com os objetos relacionais (dos quais suas mãos são parte integrante)³⁰: um bicho corporal. Um bicho, finalmente! No entanto, Lygia parece apostar todas as suas fichas justamente na dimensão "estética" do seu método. Precisamente ela que teria abandonado desde fins dos anos 1960 a preocupação com a criação de obras de arte³¹! Quando diz, no texto citado,

(29) Clark, Lygia. "Objeto relacionai". In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, pp. 325-326.

(30) Não cabe aqui discutir o conteúdo do método de Lygia Clark, que tinha muito de intuitivo e que, no começo de sua prática, contava com o apoio da psicanalista Inês Besouchet e do psiquiatra Cincinato Magalhães. No entanto boa parte de seus procedimentos tem um aspecto analógico que certamente levantaria discussões muito interessantes (por exemplo: "pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente e com firmeza, o que dá a muitos a sensação de 'colar' ou 'soldar' pedaços do corpo"; *ibidem*, p. 320). Para uma melhor compreensão dessa atividade de Lygia Clark, aconselho a leitura dos textos de Lula Wanderley, que foi seu parceiro por muitos anos: "Em busca do espaço imaginário interior do corpo". In: *XXII Bienal...*, loc. cit., pp. 57 ss.; *O dragão pousou no espaço*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

(31) Numa entrevista a Matinas Suzuki Jr. e Luciano Figueiredo, à pergunta "De uma certa maneira nesse período em que você ficou trabalhando com o corpo [entre 1970 e 1977, na Sorbonne] você deixou de produzir obras?", Lygia responde: "Já tinha largado antes disso" ("Folhetim". *Folha de S. Paulo*, 02/03/1986, p. 5).

"não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do 'objeto relacional' ou do toque de minhas mãos", o que se enfatiza é justamente uma intensificação da experiência de natureza estética. Ou seja, o que já não seria arte — e sim sua versão dissolvida na existência — adquire os poderes curativos de quando a arte ainda não se distinguiu da magia.

Em comparação a Lygia Clark, Hélio Oiticica teria permanecido ainda no campo da arte. À sua maneira continua a produzir "obras". No entanto, vai aos poucos projetando uma vida em suspenso, uma realidade que se enrodilha em oásis de serenidade e repouso: penetráveis, tendas, ninhos, camas. A experiência de autonomia proporcionada pelas obras modernas curiosamente passa a operar "para fora", como se adquirissem forma e realidade empírica. A suspensão momentânea da vigência do mundo proporcionada pelo contato com relações de outra ordem — a alegria das obras de Matisse, a potência dos trabalhos de Picasso — tende a mostrar, nas instalações de Hélio, uma realidade plena e sem tensões com qualquer outra instância. E estou convencido de que essa inversão operada por Hélio tem uma significação muito interessante, que conviria estudar detalhadamente. Sua morte prematura deixou para sempre incompleto o seu grande labirinto. Ou não? Essa ânsia de interioridade e repouso não suporia para sempre um Grande Exterior a lhe velar o sono? Acredito que as obras de Hélio Oiticica têm uma força maior que as de Lygia Clark, e penso que essa força deriva em boa medida do fato de ter mantido alguma distância em relação às desmesuras almejadas por Lygia para sua "arte". Ambos no entanto revelam um termo comum: a antecipação concreta daquilo que as obras modernas apontavam apenas como possibilidade e que, como experiência diferencial, iria indicar seu potencial de autonomia.

A arte contemporânea parece fadada a viver dessa *tensão* entre arte e vida. E as melhores obras atuais são, a meu ver, aquelas que conseguiram tirar seu significado dessa relação irresolvida. Caso contrário, em lugar de um enriquecimento das determinações da arte teremos apenas um empobrecimento da concepção de vida, na medida em que à continuidade pura e simples da relação "arte e vida" deverá corresponder uma vida entendida como continuidade. Para a arte brasileira — como tentei mostrar — esse risco é ainda maior, pois nossa história acentuou uma indiferenciação e uma desestruturação social que facilitam uma compreensão regressiva da vida, como essa ânsia de proteção e abrigo que identifico nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark e que, em outros textos, procurei caracterizar em diferentes obras visuais brasileiras. Muitos trabalhos de arte contemporâneos pensam essa aproximação entre arte e vida como um "entrar dentro" das obras, donde instalações, ambientes etc. Poucos têm conseguido "sair" daí.

Recebido para publicação em
19 de agosto de 2002.

Rodrigo Naves é historiador da
arte e professor. Publicou nesta
revista, da qual já foi editor,
"Volpi: anonimato e singulari-
dade" (nº 25).

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 64, novembro 2002
pp. 5-21

NEW LEFT REVIEW

'The New Left Review provides an integral education in theory, culture, politics and history. It is a remarkable journal, like no other in its serious and rigorous intellectual standards.'

— Edward Said

POLITICS:

Michael Mann on 'Globalization after September II' and **Mike Davis** on 'The Flames of New York' (NLR 12). **Jürgen Habermas** on why Europe needs a constitution (NLR 11). **Göran Therborn's** panorama of global politics: 'Into the 21ST Century' (NLR 10). **Fredric Jameson** on 'Globalization and Political Strategy' (NLR 4). **Perry Anderson** on the US elections and its portents for the European centre-left (NLR 8). **Robin Blackburn** on the current state of the Cuban Revolution (NLR 4). **Tariq Ali** on the rise to power of the Taliban and the bombing of Iraq (NLR 2 and 5). **Gopal Balakrishnan** on Hardt and Negri's *Empire* (NLR 5).

THE GLOBAL ECONOMY:

Robert Brenner on the US 'Boom and Bubble' (NLR 6). **R. Taggart Murphy** and **Gavan McCormack** on Japan's economic crisis (NLR 1 and 13). **Ronald Dore** on 'Worldwide Anglo-Saxon Capitalism?' (NLR 6). **Robert Wade** on the World Bank and the US Treasury Department (NLR 7). **Andrew Glyn**, 'Irrational Exuberance?' (NLR 5).

CULTURE:

Roberto Schwarz on Paulo Lins's *Cidade de deus* (NLR 12). **T. J. Clark** on postmodernism (NLR 2). **Hal Foster**: 'Art Criticism, R.I.P.?', and **Peter Wollen** on the Situationists and architecture (NLR 8). **Franco Moretti**, 'Conjectures on World Literature' (NLR 1). **Silvana Silvestri** on the films of **Gianni Amelio**, and **Leo Chanjen Chen** on **Edward Yang** (NLR 10 and 11).

PROTEST MOVEMENTS:

Naomi Klein on anti-globalization as a series of struggles against privatization, and **Gabriel García Márquez** interviewing **Subcomandante Marcos** (NLR 9). **John Sellers** of the Ruckus Society on direct action from Seattle to Doha (NLR 10). An interview with **José Bové**, demolisher of McDonald's (NLR 12). **David Graeber** on the new anarchism (NLR 13).

INTERNATIONAL RELATIONS:

Daniele Archibugi, **Geoffrey Hawthorn**, **David Chandler**, **Timothy Brennan** and **Peter Gowan** on 'Cosmopolitics': projects and counter-proposals on world government and the future of the nation-state (NLR 4, 5, 6, 7, 11 and 13).

Visit our new website, with online access to all articles since 2000 for subscribers, a searchable index of NLR dating back to 1960, an archive of classic articles, and online subscription ordering.

New Left Review, 6 Meard Street, London W1F 0EG, UK
+44 20 7734 8830; subscriptions +44 20 7434 1210
mail@newleftreview.org

www.newleftreview.org