

Considerações sobre arte contemporânea e instituições

Três obras que mudaram a forma de ver e entender a arte brasileira atual.

Por Tadeu Chiarelli

Ao sair de algumas exposições em museus, galerias e bienais, muitas pessoas experimentam certo amargor relacionado à sensação de que não são cultas. A razão desse sentimento reside no fato de que muito daquilo que observaram não possui conexão com aquilo que, durante anos, foram ensinadas a entender como arte. Afinal, onde estão as pinturas e as esculturas que aprenderam a apreciar? Muitas vezes, inclusive, o amargor inicial é substituído por um sentimento de desprezo perante aquelas proposições “exóticas”, agora vistas como empulhações, não merecedoras de nenhuma atenção. Está aí a razão para que muitos deixem de frequentar exposições de arte contemporânea.

Essa situação é lastimosa porque muito da produção recente possui conexões com questões atuais que afligem a todos, de uma forma ou de outra. Aqui, portanto, a pergunta: por que esse divórcio entre a produção atual e o grande público?

Dentre as várias respostas possíveis, creio que existam duas que podem auxiliar a, pelo menos, adentrar no problema: a primeira diz respeito a uma mudança na arte, ocorrida no século passado; a outra se refere a como as instituições culturais negligenciam essa mudança, quase sempre apresentando duas concepções distintas de arte como se fossem a mesma.

Desde, sobretudo, o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos artistas deixaram em segundo plano a relação que se fazia entre arte e objeto estético concebido dentro de padrões estabelecidos (pintura, escultura etc.). Eles passaram a desenvolver propostas em que o artista não mais operava dentro da necessidade de produção de objetos únicos e concebidos para realçar sua “genialidade” e competência, com base em parâmetros estabelecidos pela tradição (mesmo a moderna). A partir daquele período nota-se o avolumar de propostas em que o trabalho do artista, em vez de continuar circunscrito ao universo do “belo” (mesmo que esse último conceito já houvesse se expandido em suas significações), passa a operar em relação a outras demandas socioculturais. Tão ou mais importante do que seguir as preocupações inerentes às vertentes estéticas anteriores, começa a surgir o imperativo de posicionar-se claramente em relação às diversas instâncias sociais, usando objetos e procedimentos que até então não faziam parte do universo artístico estabelecido.

Parangolé P 25 Capa 21 (1968); Parangolé P5 Capa 2 (1964); e Parangolé P32 Capa 25 (1972), de Hélio Oiticica | foto: Andreas Valentim





Inserções em Circuitos Ideológicos – 2. Projeto Coca-Cola, de Cildo Meireles, 1971 | foto: Romulo Fialdini/Itaú Cultural

A partir desse paulatino abandono das estéticas tradicionais (e, por conseguinte, das modalidades já citadas), surgirão inúmeras possibilidades de propostas, o que só aumentaria, é verdade, a sensação de não entendimento do público. Para diminuir esse fosso, talvez fosse necessário buscar os primeiros sinais dessas transformações. Assim seria resgatada, mesmo que de forma breve, a passagem da produção artística de uma circunscrição a questões puramente estéticas para um campo de experiências em que o observador é chamado a participar não apenas com o olhar, mas com outras ferramentas de percepção.

Se tomarmos o caso brasileiro e, dentro dele, três artistas, serão demarcados pontos notáveis dessa passagem que ainda se processa. São eles Hélio Oiticica, Nelson Leirner e Cildo Meireles. Por mais distantes que aparentem ser – e o são –, Oiticica, com seus

Parangolés (fim da década de 1960), e Leirner, com seu *O Porco* (1966), propõem duas possibilidades para a arte, fora dos parâmetros das modalidades artísticas tradicionais.

Oiticica desenvolveu uma trajetória que, iniciada no âmbito da pintura, passou por questionamentos que problematizavam a separação entre os territórios da arte e da vida. Tradicionalmente, a arte ocupou durante longo tempo um lugar apartado da vida das pessoas. A serviço do poder instituído, ela sempre se pretendeu pedagógica, exemplar e, portanto, afastada do cotidiano. Oiticica, voltado para a transformação desse fato, rompe com os limites daqueles dois territórios e propõe que o espectador deixe seu estado passivo diante da obra de arte para tornar-se parte dela.

Os *Parangolés* (desenvolvimento de suas pesquisas no campo da cor no tempo e no espaço – uma questão pictórica, fundamentalmente) não foram concebidos para ser admirados a uma certa distância respeitosa (como hoje insistem os espaços em que são exibidos), mas para ser utilizados. Vestir uma obra e com ela caminhar e sambar é dessacralizar o objeto de

Meireles apropria-se de objetos comuns (garrafas de Coca-Cola, notas de dinheiro), imprime neles palavras de ordem e os devolve ao circuito original.

arte tradicional, transformando-o em uma proposição para a ampliação sensorial nos campos do espaço e do tempo reais.

Oiticica quebrou barreiras dentro do campo da arte e parte da produção que se desenvolveu após tal experiência é marcada pelo contínuo afastamento dos artistas das proposições convencionais.

Oposição entre natureza e cultura

Se Oiticica cravou uma fissura no entendimento tradicional que separava arte e vida, a contribuição de Leirner com *O Porco* determinou uma série de circuitos no sistema artístico estabelecido. É importante lembrar um dado fundamental: a um porco empalhado o artista originalmente agregara um pernil do animal defumado, preso a um engradado por uma corrente. Loucura do artista? Creio que não.

Proposta complexa, *O Porco* fazia uma referência incisiva às transformações que a sociedade ocidental passava. Numa operação que ainda guardava muito da noção de arte como representação do real (não apenas aparente), para Leirner o porco empalhado representava a natureza, e o pernil essa mesma natureza já instrumentalizada pela cultura. Em um momento em que a sociedade brasileira passava por grave crise econômica e institucional (vivíamos o início da ditadura militar), são óbvias as possibilidades alegóricas de sua proposta.

É claro que Leirner poderia ter pintado uma tela representando a oposição entre natureza e cultura. Se assim o fizesse, no entanto, toda a gravidade do problema para o qual chamava atenção corria o risco de ver seu conteúdo reduzido devido às regras pictóricas que ele teria sido obrigado a obedecer. Juntando “simplesmente” um porco empalhado a um pernil, a proposta

do artista ficava clara: havia um circuito que unia aqueles dois objetos e que ninguém se dava conta. A transformação da natureza em cultura, do porco em pernil, estava calcada numa série de etapas, de exploração da natureza e, também, do trabalho humano.

Utilizando conceitos de representação (o porco empalhado representando a natureza) e apresentação/representação (o pernil, como tal e como símbolo da cultura), *O Porco*, por si, já demonstrava ser outra importante contribuição para uma arte que estava surgindo, não mais preocupada em valorizar apenas o estético.

No entanto, o efeito *O Porco* não terminaria aí. Ao enviá-lo para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967, o trabalho perdeu o pernil que dele fazia parte durante o trajeto São Paulo-Brasília. Mesmo assim, a obra mutilada participou da seleção e foi uma das escolhidas para integrar o salão, cujo júri era composto de alguns dos críticos mais respeitáveis do país.

Ao saber que o trabalho mutilado havia sido aceito no salão, Leirner, em carta aberta ao júri, indagou aos membros quais teriam sido os critérios utilizados para o aceite. Constrangido, o júri, por meio de artigos individuais, viu-se obrigado a responder ao questionamento do artista.

O sumiço do pernil não foi premeditado. No entanto, é notável como Leirner, partindo de um irônico cuidado com a “integridade” da obra, ao interpelar o júri, na verdade, a entendia como um processo que ia além de sua materialidade, levando em conta a sua inserção no tecido cultural que a sustentava.

Se o envio do porco empalhado com o pernil pode ser entendido como uma crítica ao conceito de “belas-artes” e ao processo de “naturalização” da exploração da natureza, a interpelação ao júri caía em cheio sobre os complexos critérios que envolvem o circuito de arte. Leirner, antes do episódio, já estava ciente do alto grau de arbitrariedade reinante no circuito ideológico da arte (sua série *Você Faz Parte* testemunha a afirmação). Com o aceite do júri ele colocou a nu a si-

tégia: apropria-se de objetos comuns, que integram diversos circuitos dentro da sociedade (garrafas de Coca-Cola, notas de dinheiro), imprime neles palavras de ordem e os devolve ao circuito original. Colocados de novo em circulação, os objetos com as inscrições desnaturalizam o cotidiano dos cidadãos, tornando-os atentos para as sérias questões do momento histórico em que viviam.

Tanto os *Parangolés* quanto *O Porco* e as “garrafas” de Meireles, quando expostos, funcionam mais como documentos de uma ação do que como objetos estéticos “em si”. O público, ao encontrar esses objetos, muitas vezes sem nenhuma intermediação que dê conta de sua contextualização, tende, ao compará-los com outros trabalhos na mesma exposição (pinturas,

Para Leirner, o porco empalhado representava a natureza e o pernil, essa mesma natureza já instrumentalizada pela cultura.

tuação, inaugurando uma prática artística mais tarde tornada comum: a crítica à instituição arte.

Palavras de ordem

O Porco e o episódio com o júri do Salão de Brasília antecipam ou anunciam, dez anos antes, uma das séries mais significativas da arte brasileira dos anos 1970: *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1971), de Cildo Meireles.

Ao entender que a ação do artista não deve ou não precisa mais ser canalizada para os meios artísticos tradicionais, e conscientizar-se de que as pressões vividas pelo país no estado de exceção daqueles anos faziam com que não se comportasse mais a produção de obras que, no limite, seriam rapidamente institucionalizadas, Meireles muda de estra-

esculturas, desenhos etc.), a não entender a razão da presença deles naquele espaço. E isso porque, ao compará-los com base em parâmetros que se utilizam para decodificar as obras ao redor, eles não correspondem, não se entregam. Partindo do fato de que essas obras são exibidas como obras de arte tradicionais no meio de outras que de fato o são (e isso, a princípio, não desqualifica essas últimas), não é de se estranhar a razão de o público não as compreender.

A responsabilidade por esse não entendimento não está no artista ou no público e sim nas instituições artísticas que negligenciam os pressupostos dessas obras e as exibem com base em padrões definidos pelo lugar-comum que afirma: “Toda obra de arte fala por si”. Sabemos que essa é uma afirmação equivocada, que a obra de arte, seja ela uma pintura do Renascimento, seja uma escultura neoclássica, uma gravura de Goya etc., são complexos culturais que, para ser



O Porco, de Nelson Leirner, 1966 | foto: Romulo Fialdini

absorvidos em sua integridade, necessitam de estudo e reflexão. Como as proposições de Oiticica, Leirner, Meireles e outros.

Negligenciar as diferenças entre formas distintas de expressão artística, não assumir efetivamente o papel de intermediador entre a proposição do artista e a capacidade de inteligência do público é abdicar de um objetivo que toda instituição, sobretudo no Brasil, não poderia esquecer: o pedagógico.

Hoje em dia, percebe-se o crescimento do número de artistas que se distanciam das questões estéticas tradicionais, aprofundando-se em problemas mais conectados com a política, a antropologia e outras áreas. Isso não significa que antes os artistas não se preocupassem com essas questões. Seria ingênuo, por exemplo, pensar em Van Gogh ou Lasar Segall como apenas preocupados com as especificidades da pintura. O que ocorre hoje, no entanto, é que os artistas, para continuar a debater sobre as grandes questões culturais e políticas, tendem, como mencionado, a abandonar os meios convencionais, apropriando-se de procedimentos de construção e percepção desligados das vertentes estéticas tradicionais.

A essa tendência, no entanto, não corresponde uma nova postura das instituições que exibem arte. Encasteladas, na maioria das vezes, em uma compreensão elitista e equivocada do que deveria ser o papel da arte em uma sociedade como a brasileira, continuam a aprofundar o fosso entre o público e a produção contemporânea.

Somente com base em um modelo museológico e museográfico atento não apenas a essas novas proposições artísticas, mas sobretudo ao público que não as compreende, é que a situação poderá começar a mudar. ■

Tadeu Chiarelli é crítico de arte, curador e professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Conheça mais sobre as obras citadas e a trajetória de seus criadores visitando a *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*, itaucultural.org.br/enciclopedias.