

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

OBJETO E INSTALAÇÃO

ITINERÁRIOS DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO EM ARTES PLÁSTICAS

Heliana Ometto Nardin

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior

2004

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

OBJETO E INSTALAÇÃO

ITINERÁRIOS DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO EM ARTES PLÁSTICAS

Autor: Heliana Ometto Nardin

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por Heliana Ometto Nardin e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 27/02/2004

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior

Profª Drª Carmen Lúcia Soares

Profª Drª Célia Maria de Castro Almeida

Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior

Profª Drª Lídia Maria Rodrigo

2004

Resumo

Objeto e instalação – itinerários de criação e compreensão em artes plásticas – apresenta-se como uma investigação sobre o fazer artístico e a conseqüente teorização que permite a apreciação crítica das artes plásticas na contemporaneidade. Iniciamos o estudo considerando que a arte contemporânea processa um rompimento com as categorias tradicionais, promovendo uma crescente contaminação entre as linguagens plásticas, abarcando em sua construção outros lugares do conhecimento, adotando novas tecnologias, gerando, assim, novas modalidades formais. Trabalhamos com a hipótese de que as categorias objeto e instalação se apresentam como novas possibilidades de produção plástica a exigir novos conceitos operacionais tanto para a construção artística como para o seu processo de compreensão crítica. Tem por objetivo demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira, nas modalidades objeto e instalação possui uma formulação consistente, permitindo a diversos artistas se apropriarem de seus conceitos e desenvolver poéticas pessoais, constituindo uma produção passível de avaliação e inter-relação com instrumentos de outras disciplinas, aproximando a arte de outros campos de conhecimento. A intenção é averiguar como essas modalidades se apresentam no circuito das exposições e de divulgação da arte contemporânea do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, MG, e como pode ser conceitualizada a partir de sua configuração, distinção e/ou contaminação, isto é, apropriações, transformações e ajustes no diálogo com o entorno, com as outras linguagens plásticas e com outros lugares do conhecimento. Essa investigação enfocará o processo de criação e a produção de dois artistas que participaram do projeto *Panorama – 1998: Produção Plástica/Visual*, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, MG. A pesquisa se justifica ao localizar, no tempo e em um determinado espaço de realização, as modalidades – objeto tridimensional e as instalações em arte, voltando-se para uma produção plástica, através do seu processo de criação e do processo de compreensão da obra já no circuito cultural.

ABSTRACT

Object and installation – itineraries of creation and understanding in plastic arts – is presented as an inquiry on artistic making and its consequent theorization that allows the critical appreciation of plastic arts in contemporaneity. We initiate the study considering that contemporary art processes a disruption with traditional categories, promoting an increasing contamination among the plastic languages, embracing other places of knowledge in its construction, adopting new technologies, generating, thus, new formal modalities. We work with the hypothesis that object and installation categories are presented as new possibilities of plastic production, demanding new operational concepts for its artistic construction as for its process of critical understanding. It has for objective to demonstrate theoretically that Brazilian contemporary art, in the modalities object and installation, possesses a consistent formularization, allowing diverse artists to appropriate of its concepts and to develop personal poetics, constituting a production of possible evaluation and interrelation with other disciplines instruments, approaching art to other fields of knowledge. Our intention is to inquire how these modalities present in the expositions and divulgation circuits of contemporary art in Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, MG, and how it can be conceptualized from its configuration, distinction and or contamination, that is, appropriations, transformations and adjustments in its dialogue with the environment, with other plastic languages and with other places of the knowledge. This inquiry will be made by sampling: understanding the process of creation and production of two artists who had participated in the project Panorama – 1998: Produção Plástico/Visual, realized by the Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, MG. The research is justified when locating, in time and in a determined accomplishment space, three-dimensional objects and installations in art, turning itself toward a plastic production, through its process of creation and the process of understanding the work of art in its cultural circuit.

Ao meu avô
Gerolamo Ometto,
com saudade e gratidão.
À minha tia
Cecília Nardin,
pelo estímulo constante.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Joaquim Brasil Fontes, por me acolher com generosidade e respeito.

Aos professores, funcionários e alunos do Curso de Artes Plásticas da UFU, pelo apoio e por me concederem o afastamento integral para fazer meu doutorado.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

À Cláudia França e ao João Virmondes, pela generosa contribuição, fundamental para a realização deste trabalho.

À Silvia Maria Cintra da Silva, pela gentileza e solidariedade.

Ao Joaquim Antônio Assis Vilar, amigo querido, pela atenção e revisão competente.

Ao João Francisco e Mary, pela amizade com que me receberam em sua casa.

À Carmem Lúcia Balbino, pela cumplicidade, indicações de leituras e pela biblioteca compartilhada.

Ao Lu de Laurentiz, pelo carinho e todos os empréstimos.

À Marlene de Munro Colesanti, pela amizade e estímulo.

À Maria das Graças Reis Nascimento, pelo carinho e atenção.

À Helena Barroso, pelo auxílio constante e eficiência profissional.

À Adriana Nardin Rezende de Abreu, pelo eficiente e paciente trabalho de digitação e transcrição das fitas.

À Therezinha Nardin, pelo afeto e orações preciosas.

À minha família, Ricardo, Adriana, Carlos Felipe e Ana Luísa, pelas dores e alegrias compartilhadas.

LISTA DE IMAGENS

- Fig.1 p. 145 Cláudia França – Sem título, 1988. Bico de pena sobre tecido, 100 x 80 cm. Foto: Oribes Almeida.
- Fig.2 p. 148 Cláudia França – Sem título, 1990. Chapa de ferro e trama de arame, 200 x 120 cm. Foto: Rosaly Senra
- Fig.3 p. 151 Cláudia França – Sem título, 1995. Desenho sobre tecido e ferros. Foto: Cláudia França.
- Fig.4 p. 155 Cláudia França – Flâmula, 1992. Tecido e madeira pintada, 200 x 35 x 50 cm. Foto: Cláudia França.
- Fig.5 p. 159 Cláudia França – Auto-retrato, 1995. Madeira pintada s/ quina de paredes, 170 x 70 x 50 cm. Foto: Sebastião Miguel.
- Fig.6 p. 161 Cláudia França – Auto-retrato, 1997. Ferro e organza, 80 x 48 x 20 cm. Foto: Juninho Motta.
- Fig.7 p. 167 Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe). Foto: Paulo Augusto.
- Fig.8 p. 169 Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe). Foto: Paulo Augusto.
- Fig.9 p. 169 Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe). Foto: Paulo Augusto.
- Fig.10 p. 173 Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe). Foto: Paulo Augusto.
- Fig.11 p. 175 Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe). Foto: Paulo Augusto.
- Fig.12 p. 181 João Virmondes – Mandala, 1998. Fios de cobre e tela de arame, 2,5 m de diâmetro. Foto: Paulo Augusto.
- Fig.13 p. 183 João Virmondes – Lagartas, 1997. Fios e cobre e tela de arame, 20x20x20 cm. Foto: Paulo Augusto.
- Fig.14 p. 185 João Virmondes – Rapunzel, 1997. Fios de cobre e tela de arame, 300x20 cm. Foto: Paulo Augusto.
- Fig.15 p. 185 João Virmondes – Intervalo, 1998. Fios de cobre e tela de arame, 300x300x20 cm. Foto Paulo Augusto.
- Fig.16 p. 187 João Virmondes – Casulo, 1998. Fios metálicos, 600x70x70 cm. Foto: Paulo Augusto.
- Fig.17 p. 189 João Virmondes – Passagem, 1999. Fios metálicos, 280x300x600cm. Foto: Paulo Augusto.
- Fig.18 p. 193 João Virmondes – Sem título, 1999. Instalação. Metais, carvão, cinzas e vídeo. Foto Paulo Augusto.
- Fig.19 p. 195 João Virmondes – Sem titulo, 2001. Arame e alumínio. 210x450x120 cm. Foto: Erich Gebhardt.
- Fig.20,21 p. 199 João Virmondes – Estar aí, 2002. Fotografia , madeira e espelho. Foto: Calimério Rezende.
- Fig.22, 23,24 p. 201 João Virmondes – Quase lugar, 2003. *Ste specific*. Fotograpafia: 86x113 cm. Foto: Paulo Augusto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A ARTE COMO SISTEMA CULTURAL.....	6
O debate sobre a condição pós-moderna.....	12
Uma primeira investigação sobre as modalidades – objeto e instalação.....	21
Arte: a esfera do imaginário.....	28
2. PANORAMA BRASILEIRO: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO.....	33
Modernismo e cultura.....	36
Continuidade e desdobramentos.....	44
O moderno e o espaço contemporâneo: rupturas e desdobramentos.....	47
3. APRECIÇÃO ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE.....	62
A obra de arte e a função estética.....	64
A crítica especializada brasileira e a passagem da estética moderna à contemporânea.....	72
Pós-neoconcreto – objeto e arte ambiental – um outro paradigma para a arte.....	86
O pós do pós na arte brasileira.....	96
A produção contemporânea e o sistema de arte no Brasil.....	103
Uma outra volta no parafuso do sistema cultural e artístico.....	110
4. OBJETO E INSTALAÇÃO: ITINERÁRIOS DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO.....	125
A especificidade da escolha.....	127
Entendimento preliminar.....	128
Itinerário I: Cláudia França. Poética do equilíbrio instável.....	134
Itinerário II: João Virmondes. Olhar – o lugar da poética.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	205
ANEXO A: Entrevistas – Cláudia França.....	212
ANEXO B: Exposições e Salões – Cláudia França.....	224
ANEXO C: Entrevistas – João Virmondes.....	227
ANEXO D: Exposições e Salões – João Virmondes	247

As formas guardam toda a memória

Montejo Navas

INTRODUÇÃO

Objeto e instalação – processo de criação e apreciação em artes plásticas – apresenta-se como uma investigação sobre o fazer artístico e a conseqüente teorização que permite a apreciação crítica das artes plásticas na contemporaneidade. Complementa, num primeiro momento, as pesquisas realizadas para a elaboração da dissertação de mestrado que buscava detectar nos desenhos infantis as relações que a criança estabelece com o imaginário e com o simbólico. O estudo da percepção, segundo a Teoria da Forma e a Fenomenologia da Percepção, fez-se, então, necessário para a compreensão da elaboração do mundo realizadas pelo homem através dos símbolos.

Nesta pesquisa, que agora se apresenta, retomo a temática da percepção e da representação, ora enfocando a produção de arte, abrangendo as modalidades objeto e instalação, ora investigando possíveis métodos de pesquisa aplicáveis à arte em suas diversas formas de apresentação no contexto contemporâneo. Acompanhando, dessa maneira, o itinerário de construção das modalidades objeto instalação, bem como do conceito de pós-modernidade, na arte brasileira.

A expansão da linguagem plástica tridimensional, no século XX, comporta as modalidades objeto e instalação que se caracterizam, *grosso modo*, por apresentar formas expressivas híbridas, possibilitando a utilização de quaisquer ou vários materiais; exigindo um embricamento com o espaço, com o entorno, criando um campo múltiplo de interesses e interpretações.

Iniciamos este estudo considerando que a arte contemporânea processa um rompimento com as categorias tradicionais, promovendo uma crescente contaminação entre as linguagens plásticas/visuais, abarcando em sua construção outros lugares do conhecimento, adotando novas tecnologias, gerando, assim, novas modalidades formais.

Trabalhamos com a hipótese de que as categorias objeto e instalação se apresentam como novas possibilidades de produção plástica a exigir novos conceitos operacionais tanto para a construção artística como para seu processo de avaliação ou de apreciação crítica.

Temos também a intenção de averiguar como essas modalidades se apresentam no circuito das exposições e de divulgação da arte contemporânea do Triângulo Mineiro e Alto

Paranaíba, MG, e como pode ser conceitualizada a partir de sua configuração, distinção e ou contaminação, isto é, apropriações, transformações e ajustes no diálogo com o entorno, com as outras linguagens plásticas e com outros lugares do conhecimento. Essa investigação enfocará o estudo da produção de dois artistas que participaram do projeto *Panorama 1998: produção plástico/ visual do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba*.

A pesquisa se justifica ao tentar localizar, no tempo e em um determinado espaço de realização, a forma e a sua processualidade, as contaminações e os embricamentos que permeiam a construção do objeto tridimensional e das instalações em arte. Voltando-se para a produção plástico/visual, através do seu processo de criação e do processo de compreensão da forma já no circuito cultural.

A pesquisa se compôs de quatro partes distintas:

1. Revisão bibliográfica

- De obras de estudo sobre processos de criação e critérios de apreciação em arte na contemporaneidade. De textos críticos e da apresentação de trabalhos em arte na contemporaneidade que serão enfocados na medida do necessário.
- Levantamento de referências a processos de criação e avaliação da arte brasileira contemporânea em livros; textos críticos de exposições e trabalhos de artistas em revistas de arte, em cadernos de arte e espetáculos de jornais e de catálogos de exposição.
- Levantamento dos critérios de avaliação dos artistas e dos teóricos da arte contemporânea nas modalidades objeto e instalação.

2. Investigação e conceituação da arte na contemporaneidade

- Elaboração de texto crítico com o objetivo de demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira, nas modalidades objeto e instalação, possui uma formulação consistente, permitindo a diversos artistas se apropriarem de seus conceitos e desenvolverem poéticas pessoais, consistindo na produção possível de avaliação e inter-relação com os

instrumentos de outras disciplinas, aproximando a arte de outros campos do conhecimento.

3. Pesquisa de campo

3.1 – Coleta de dados

- Levantamento dos dados da produção dos artistas e propostas de apresentação de seus trabalhos através das fichas de inscrição e memorial das obras enviadas aos curadores do *Projeto Panorama 1998. Produção plástico / visual do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba*, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, MG.
- Entrevista com dois artistas participantes do *Panorama 98* escolhidos, para a investigação de seus processos de criação e de suas poéticas visuais.
- Visita a oficinas e ateliês dos artistas para observação e investigação de seus processos de trabalho, averiguando possíveis anotações, desenhos, croquis, maquetes que auxiliem na realização da obra.

3.2 – Análise de dados:

- Seleção, organização e análise dos dados obtidos junto aos artistas e às obras a partir da pesquisa de campo e do referencial teórico estudado e dos critérios aferidos no desenvolvimento da pesquisa.
- Produção de texto, interpretativo e crítico sobre os processos de criação e apreciação da arte na contemporaneidade nas modalidades objeto e instalação.

4. Considerações finais sobre a pesquisa desenvolvida.

O estudo, assim organizado, no capítulo 1 apresenta uma abordagem sobre “A arte como sistema cultural” que retoma e amplia a temática desenvolvida em FERRARO, Mara R. e NARDIN, Heliana O. ; “Artes Visuais na contemporaneidade: marcando presença na escola”.(FERREIRA (org), 2001)

Essa abordagem é aprofundada em subtemas que compõem a totalidade deste capítulo. Assim, “O debate sobre a condição pós-moderna” busca averiguar se as transformações que marcam a segunda metade do século XX acarretam uma total modificação no paradigma das ordens cultural, social e econômica ou se o que acontece é uma transformação cultural rigorosa que se manifesta em experiências e posições diferenciadas do período anterior, geradora de novas práticas e discursos, bem como de uma mudança de sensibilidade. O subtema seguinte, “Uma primeira investigação sobre as modalidades objeto e instalação”, aborda esta questão pela perspectiva da arte na contemporaneidade, verificando se as novas formas estéticas, especificamente nas artes plásticas, constituem-se como tal ou se reciclam técnicas e estratégias do modernismo, inscrevendo-as num contexto cultural modificado. O sub-tema “Arte: a esfera do imaginário” fecha esse primeiro capítulo, detendo-se sobre a esfera do imaginário e da produção de informação na atualidade; sobre a arte contemporânea e sua interação com as outras esferas do saber, das práticas políticas e sociais e sobre a efetivação das relações entre cultura e arte.

O capítulo 2 – Panorama brasileiro: o moderno e o contemporâneo – verifica a produção contemporânea brasileira, entendendo-a como um campo móvel e distinto da produção artística da primeira metade do século XX, reconhecendo, entretanto, que o contexto atual tem como base estrutural a arte moderna que a antecedeu, pois esta fornece o lastro que nos permite falar de uma produção em artes plásticas no Brasil. Os sub-temas “Modernismo e cultura” e “Continuidade e desdobramento” detêm-se no estudo do surgimento da questão de uma identidade nacional e do papel das artes plásticas na construção do patrimônio artístico e cultural do país para, então, com “O modernismo e o espaço contemporâneo: rupturas e desdobramentos”, adentrarmos na discussão sobre a contemporaneidade nas artes plásticas. Compreendendo que é no período de embate sobre a modernização da nação brasileira que se abre o espaço da contemporaneidade, verificamos que, nas artes plásticas, o espaço contemporâneo é marcado por rupturas com o modernismo, desdobramentos em seu fazer artístico, em sua teorização e em seu ideário nacionalista. O modernismo passa a ser questionado pela emergência de novas linguagens plásticas derivadas do abstracionismo geométrico que configuram o que vem a ser

denominado de “objeto” e “instalação”, que se afirmam como arte na segunda metade do século XX.

O capítulo 3 – Apreciação estética na contemporaneidade – privilegia a discussão teórica entre artistas e críticos sobre a função da arte e o sentido da estética que emana de suas formulações. No sub-tema “A obra de arte e a função estética” verificamos como esta discussão se dá em termos de uma crítica que pensa a arte como uma esfera autônoma de conhecimento e a arte moderna como ponto zero desta apreciação. No subitem seguinte, “A crítica especializada brasileira e a passagem da estética moderna à contemporânea”, investigamos como este debate atinge ou permeia o panorama das artes plásticas no Brasil; como nossos artistas e críticos problematizam a produção em artes e a questão estética a partir dos anos 1950. Já os subitens “Pós-neoconcreto – objeto e arte ambiental – um outro paradigma para a arte” e “O pós do pós na arte brasileira” detêm-se na questão estética vivenciada pela produção pós-neoconcreta, significando a adoção da idéia importante nesse momento, que é a que aponta a experimentação ampliada do fazer plástico como a responsável pela discussão do estatuto das artes. Uma vez que tal discussão não se dá mais pela perspectiva da estética formalista e nem pela questão da expressividade da obra, investiga-se o campo da percepção que exige a consideração efetiva do espectador para a existência mesma da obra ou para o desvelamento da experiência artística proposta. Seguem-se os subtemas “A produção contemporânea e o sistema de arte no Brasil” e “Uma volta no parafuso do sistema cultural e artístico” que evidenciam a necessidade de compreendermos que a produção contemporânea, este complexo de linguagens diversas, encontra seu núcleo em uma determinada posição diante da arte, colocando em perspectiva crítica a sua inserção cultural e ideológica.

No capítulo 4 voltamos nossa atenção para os itinerários/processos de criação, especificamente os que geram o objeto e a instalação, buscando, através da investigação, a sua apreensão e compreensão. Apresentamos dois itinerários que compreendem dois estudos distintos.

No capítulo 5, com as considerações finais, encerramos o presente trabalho.

1. A ARTE COMO SISTEMA CULTURAL

Compreender a arte como sistema cultural implica levar em conta a sua particularidade, definida pela sua historicidade. Na contemporaneidade, segundo vários teóricos e produtores de arte, a dificuldade está em ser praticamente impossível definir para a arte um esquema ou um programa de realização universal e invariável. Tal indefinição gera a obra transformadora e investigadora de si própria, ao colocar em questão o conceito de arte que temos hoje, bem como aquele instituído pela modernidade, suscitando no espectador indagações como: isto é arte? Tudo é passível de se tornar arte?

Arthur Efland (1998, p.2), discutindo os conceitos de cultura, sociedade, arte e educação, em um mundo denominado pós-moderno, aponta o modernismo como um movimento cultural do mundo ocidental, cujo impacto e influência não se restringiram ao Ocidente, mas afetou o pensamento e a vida dos indivíduos no mundo todo. Efland compreende o modernismo como revolução cultural que abrange o desenvolvimento do pensamento da cultura ocidental em seus aspectos interativos. As três esferas culturais interagem e se apresentam como aspectos do *modernismo cultural*, embora cada instância seja governada por uma lógica própria e interna. São elas:

- ciência – esfera racional do saber – domínio do científico, tecnológico e industrial.
- arte – esfera do imaginativo – domínio do jogo e da aparência.
- moral – esfera das práticas éticas e políticas – domínio do liberalismo econômico, individual e político.

Dessa maneira, podemos afirmar que a *estética modernista* – denominação histórica que se refere aos desenvolvimentos estéticos no fim do século XIX e início do século XX – tem sua base de formulação em um movimento interno das artes que, entretanto, interage e acompanha os demais aspectos da vida social, política, econômica e do pensamento científico implicados na dinâmica cultural.

Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863, define a modernidade a partir de uma tensão entre o transitório, o contingente, visto como uma parte da arte, e o eterno e o imutável, como sua outra parte. Caracterizar a modernidade conjugando o efêmero e o fugidio, por um lado, e o eterno e o imutável, por outro, é problematizá-la.

Indica os sentidos conflitantes que afloram em diversas práticas ou movimentos artísticos, desde meados do século XIX, bem como em correntes filosóficas e estéticas que antecipam, acompanham ou se pronunciam sobre tais práticas ou sobre a vida, a realidade em construção, nesse momento. Modernidade, vida moderna e arte moderna são termos recorrentes na obra de Baudelaire, quando esse autor pensa o tema da vida e da arte pela perspectiva da interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno – o contexto em sua totalidade atuante e expressiva.

A busca de autonomia da arte, na modernidade, especificamente nas artes plásticas, gestou os conceitos de pureza artística, objeto original e universal, definindo assim a noção de autonomia estética e o ideário artístico. Ao propor-se a reforma das artes, efetuou-se o rompimento com as tradições artísticas anteriores, baseadas na natureza e na ornamentação, bem como no folclórico e tradições populares, para gerar imagens novas. Imagens criadas para uma sociedade do futuro que emergiria pelo progresso da ciência.

David Harvey, em *Condição pós-moderna* (1998,p.232), considera que as práticas estéticas e culturais são especialmente suscetíveis à experiência cambiante do espaço e do tempo, exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais, a partir do fluxo da experiência humana. Defende a tese de que as crises vividas pelo mundo capitalista, na segunda metade do século XIX, forjaram uma crise de representação, e que esta proveio de “um reajuste radical do sentido do tempo e espaço na vida econômica, política e cultural”.

Harvey desenvolve seu pensamento argumentando que, no campo político-econômico, o espaço europeu, pós 1850, encontra-se bastante unificado em função da integração da via econômica e financeira, ou seja, do internacionalismo do poder do dinheiro. A expansão do comércio e do investimento exterior sedimenta o caminho para o globalismo, vivido hoje em seu apogeu. Concomitantemente, as mudanças no campo da produção – compreendendo as inovações técnicas e organizacionais como, por exemplo, a crescente fragmentação, especialização e desabilitação na divisão do trabalho, - associadas aos novos sistemas de crédito, de organização e distribuição do produto, abrem-se para a circulação do capital em mercado de massa e, conseqüentemente, para investimentos na conquista do espaço.

Por intermédio da conquista imperial e da rivalidade interimperialista, que viriam a alcançar seu apogeu na Primeira Guerra Mundial [...] os espaços do mundo foram

desterritorializados, privados de suas significações precedentes e reterritorializadas, segundo a conveniência da administração colonial e imperial (HARVEY, 1998, p.240)

Na esfera da ciência, domínio do científico, tecnológico e industrial, as inovações, tais como o telégrafo, telefone, fotografia, cinema, automóvel e aeroplano, entre outros inventos, juntamente com as novas tecnologias de impressão e de reprodução mecânica, em desenvolvimento, e que abastecem os jornais com imagens e dados, permitem que o fluxo de comunicação e informação atinja, cada vez mais, amplas camadas da população. Modifica-se, assim, o próprio cotidiano, alterando e relativizando o espaço da experiência.

A interação desses domínios do conhecimento e seu funcionamento material efetivo modificam radicalmente a experiência dos indivíduos, no que concerne ao sentido do espaço e do tempo, do ser e do vir-a-ser. Conseqüentemente, o pensamento ocidental e a representação do mundo se transformam como um todo.

A esfera da arte, domínio da aparência e do jogo, experimenta neste momento, sistemas divergentes de representação, colocando sob suspeição a coerência e o significado da ficção, por um lado, bem como da pintura realista, por outro.

Investigando apenas o campo das artes plásticas, encontramos Cézanne que, nos anos 1880 do século XIX, com força renovadora, rompe com a pintura refém da perspectiva linear e quebra o espaço pictórico para atingir o sentido da construção formal.

Manet, Monet e outros artistas plásticos, por volta de 1870, começam também a decompor o espaço tradicional da pintura, modificando o seu enquadramento para obter efeitos plasticamente dinâmicos e objetivos. Observar e captar na tela a impressão visual originada pela incidência da luz que ocasionava variações na percepção das formas e cenas era o desafio proposto por eles. Para tanto, a exigência da fragmentação da luz, das cores, construindo o espaço pictórico com suas relações e contrastes, fazia-se necessário para que coisas e espaços pudessem fundir-se ou interpenetrar-se. São essas inovações no campo da pintura que marcam o Impressionismo como uma das escolas que mais influenciou as artes plásticas no século XX.

A autocompreensão em relação ao seu tempo histórico permite que, segundo Tassinari, a nova arte do século XIX aproprie-se do termo “moderno”, que indica uma qualidade temporal, para determinar-se. “Moderno passa a ser então um tempo não apenas atual mas impregnado de futuro, e cujos movimentos de apoio no passado da história

ocidental, ou de outras culturas, não marcaram as suas principais linhas” (TASSINARI, 2001, p.25).

O Cubismo – movimento estético que tem seu desenvolvimento situado historicamente entre o anos de 1907 (data das primeiras obras de Picasso e Braque, que prenunciam o nascimento da pintura cubista) e o de 1914 (quando a Primeira Guerra Mundial dispersa o grupo de artistas envolvidos com as experimentações plásticas, encerrando, portanto, o período de pesquisas conjuntas) – é tido como o primeiro movimento do século XX a lançar as bases de uma nova estética visual que ao repelir a imitação do real e afirmar a destruição do naturalismo o faz como tarefa inerente a um projeto histórico que antevê e antecipa o futuro. Ao revelar uma preocupação formal com a busca da superação da intenção imitativa naturalista, propõe a construção de uma linguagem plástica de formas puras e, conseqüentemente, universais.

Ferreira Gullar (1985, p.7) registra que “antes da dissolução do grupo, já o Cubismo tinha cumprido a sua missão renovadora, ao estender sua influência por toda a Europa e provocar uma espécie de reação em cadeia”. Observa, ainda, que, a partir do Cubismo, todos os movimentos da vanguarda européia já nascem nomeados por seus criadores e, com o surgimento do Futurismo, os manifestos acompanham a produção plástica. Assim é que, em 1909, o escritor italiano Marinetti publica em Paris, no *Le Figaro*, o *Manifesto do Futurismo*, em um momento em que não havia ainda produção que correspondesse a uma estética dita futurista. Já em fevereiro de 1910, cinco pintores italianos – Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Giacomo Balla – assinam o *Manifesto dos pintores futuristas*, endereçado aos jovens artistas da Itália. Nesse manifesto, conclamam que se levantem contra o culto do passado que alimenta a existência dos museus, afirmando que a arte só é vital quando integrada em seu meio, cabendo aos artistas inspirarem-se na vida contemporânea das metrópoles modernas. Encerram o manifesto com a proposta “de interpretar e glorificar a vida de hoje, incessante e tumultuosamente transformada pelas vitórias da ciência” (GULLAR, 1985, p. 7).

Em abril do mesmo ano, lançam o *Manifesto técnico da pintura futurista*, em que reafirmam seu entendimento sobre a arte e sobre o gesto pictórico, que não será mais um momento imobilizado dentro do dinamismo universal mas, sim, uma sensação dinâmica efetiva. Portanto, a forma e a cor tradicionais serão banidas, uma vez que o dinamismo

universal será interpretado como sensação dinâmica, em que luz e movimento contribuem para destruir a substância dos objetos e da sua representação. Afirmam-se como os primitivos de uma sensibilidade nova e radicalmente transformada.

Desde então, a estética modernista constrói uma espécie de manual de instruções. Assim, todo novo estilo ou movimento artístico apresenta-se ao público acompanhado por um manifesto que esclarece as idéias dos artistas sobre o mundo e sobre a arte, a maneira de realizar a ruptura com o passado e de construir a nova forma de expressão. Ilustrando os elementos da composição e o modo de criação, favorecem a apreciação da nova estética.

Os artistas, respaldados pelas novas teorias do conhecimento – como, por exemplo, as teorias da percepção (a formalista, *Gestaltheorie*, e a fenomenológica, que a ela se contrapõe); e as teorias do inconsciente e subconsciente – desenvolvem experimentalismos estéticos (os estilos abstratos, geométricos, concretos e outros), no esforço de criar uma nova visão humana. Tais experimentalismos, denominados genericamente de arte moderna, respondem por toda a produção plástica da vanguarda européia até os anos 1950.

Efland (1998, p.7) ao comentar o fato de a arte moderna ocidental estar repleta de artistas que tomam emprestados códigos visuais de culturas não-ocidentais, nota que:

o esforço para reduzir a arte a uns poucos elementos e princípios aplicáveis a toda arte de qualquer lugar é um exemplo modernista tipicamente ocidental. Tomar emprestado de outras culturas poderia ser justificado nos campos onde toda arte era governada pelo mesmo conjunto de “leis universais” descobertas no Ocidente.

Como consequência, esse autor vê a possibilidade, hoje, de a arte moderna ser ensinada como não tendo contexto social. Explica, também, que a elevação da expressão artística a um nível considerado mais alto que o da cultura popular ocasionou o isolamento das “belas-artes” do resto da sociedade, transformando-a em projeto elitista. Disso resulta, na sua compreensão, o insucesso do modernismo em construir uma visão da realidade que conseguisse ter significado para um grande número de pessoas e “talvez o reconhecimento deste fato tenha introduzido o pós-modernismo” (EFLAND, 1998, p.5).

Tal pensamento, tomado isoladamente, revela-se reducionista, por não considerar também o contexto social, pois introduzir a noção de pós-modernismo sem afirmar que vivemos, na segunda metade do século XX, uma experiência de vida distinta da anterior é ignorar a importância daquele. É no contexto social que sofremos o impacto de manifestações que nos permitem falar de um estilo pós-moderno na cultura da atualidade.

Por outro lado, temos o estudo de Harvey que nos permite observar que o modernismo, visto como um todo, explorou de inúmeras maneiras a dialética de lugar *versus* espaço, presente *versus* passado. Notou que ao mesmo tempo em que celebrava a universalidade, o modernismo também explorava novos sentidos do espaço e do lugar e de formas que reforçavam a identidade local, ou seja, que celebravam as qualidades distintas dos lugares que ocupavam.

A tendência a privilegiar a espacialização do tempo (Ser) em detrimento da aniquilação do espaço por meio do tempo (Vir-a-Ser) é, segundo esse autor, consistente com boa parte do que o pós-modernismo hoje articula, oferecendo, assim, múltiplas possibilidades no âmbito das quais uma *alteridade* espacializada pode florescer (HARVEY, 1998, p.246-248).

Analisa, ainda, que como consequência de descobertas psicológicas e filosóficas emergentes na passagem para o século XX, o espaço do corpo, da consciência, da psique que se abriam para a compreensão dos indivíduos, só podiam, entretanto, ser liberados por meio da organização racional do espaço e do tempo exterior.

Harvey (1998, p.256) toma como proposição máxima à exploração de que o pós-modernismo é alguma espécie de resposta a um novo conjunto de experiências do espaço e do tempo, uma nova rodada da “compressão do tempo-espaço”.

Jameson, em seu texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, discute o emprego do conceito de pós-modernismo que, para ele, não é apenas mais um termo para a descrição de determinados estilos de arte que vigoram na contemporaneidade, é também

um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada freqüentemente (...) sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade das mídias ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional (1985, p.16).

Jameson (1985,p.12) considera que as manifestações da pós-modernidade aparecem, na maioria das vezes, como reações específicas às formas canônicas da modernidade artística, opondo-se ao predomínio dos *modelos* modernistas vigentes ainda nas universidades, nos museus, nas fundações de apoio à pesquisa e em investimentos socioculturais patrocinados por instituições oficiais. Outro traço que caracteriza essas manifestações é a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita, cultura popular e a cultura de massas.

O debate sobre a condição pós-moderna

Ao apontarmos o pensamento de Efland, Harvey e Jameson sobre o modernismo e o pós-modernismo, adentramos o debate sobre cultura e teoria na contemporaneidade.

Steven Connor (2000), em *Cultura pós-moderna*, auxilia-nos a entender tal debate, ao sinalizar que a questão primeira sobre o modernismo exige de nós a verificação dos termos em que este experimentava a si próprio, ou seja, quais eram as suas próprias modalidades de autocompreensão.

Ao enfrentarmos essa questão, averiguamos que a teoria sobre a cultura modernista compreende a modernidade, em termos gerais, a partir da sua descoberta da experiência, devido à alteração do cotidiano pela via da compressão do espaço e do tempo. Outra maneira de compreendê-la, segundo Connor (2000), é apreender a modernidade como o momento mesmo em que a autoconsciência invade a experiência.

Deriva dessa análise específica o fato de que desde então devemos “estar conscientes da história e da natureza constructa do nosso sentido do que são experiência e conhecimento” (CONNOR, 2000, p.13).

Implica afirmar, portanto, que tal fato ou tal consciência participa de todas as análises e reflexões sobre a modernidade e a pós-modernidade e, conseqüentemente, não temos mais a salvaguarda da ciência ou da História a guiar nossas avaliações sobre estes temas. Nas palavras de Connor (2000), “não há mais postos de observação afastados”, pois, pensar as relações entre experiência e conhecimento, presente e passado, só é possível com conceitos, termos e estruturas deles mesmos derivados, à medida que pertencermos ao momento que tentamos analisar.

Sintetizando, ao herdar do modernismo as estruturas de conhecimento sobre as relações conceituais entre experiência e reflexão, atentamos para o fato de que tais estruturas de conhecimento afetaram não apenas as áreas das ciências exatas e humanas, da filosofia à história, mas afetaram também as formas sociais e institucionais que as operacionalizam.

Essa *autoconsciência terminal*, como Connor a denomina, constitui a característica primeira do momento contemporâneo.

Isso posto e compreendido, podemos agora continuar com o mapeamento teórico que nos levará a apreciar os desdobramentos, a contaminação e as possíveis rupturas entre a cultura modernista e a pós-moderna.

Os teóricos do contemporâneo concordam que o conceito *pós-moderno* se cristaliza nos anos 1970, notadamente quando disciplinas ligadas às áreas culturais – arquitetura, filosofia, literatura, teoria da arte – voltam-se para o estudo de cinema, vídeo, arte conceitual e/ou performática, apontando a existência social e cultural de tal conceito.

A questão que se apresenta para a análise diz respeito à legitimidade do debate sobre o pós-moderno, entendido como conceito de periodização da atualidade sócio-cultural.

Sendo a legitimidade, o ponto fulcral do debate sobre a condição pós-moderna evidencia-se, então, que na contemporaneidade experienciamos o que o filósofo Jürgen Habermas (1999) denomina de *crise de legitimação*, caracterizada pela constatação de que não há um critério absoluto de valor capaz de alcançar aceitação e legitimar as ações sócio-político-culturais empreendidas. Não significa, entretanto, que as questões de valor e de legitimidade desapareçam do cenário pós-moderno. Tais questões ganham outra intensidade e visibilidade, ao provocarem nos meios acadêmicos a necessidade de gerar, fundamentar e agregar legitimidade aos seus debates, tanto sobre o modernismo quanto sobre os seus desdobramentos na contemporaneidade.

Connor (2000) auxilia-nos na compreensão desse movimento, ao considerar que a legitimidade do debate sobre o pós-moderno se dá em duas direções: por um lado, as disciplinas acadêmicas produzem textos conclusivos que visam provar a existência do pós-modernismo em suas próprias áreas de prática cultural e, por outro, cada disciplina legitima seu discurso, apropriando-se, incorporando progressivamente as descobertas e definições de outras disciplinas, contribuindo para a desconstrução das fronteiras disciplinares.

Dessa forma, os discursos críticos sobre o pós-modernismo começam a responder por uma teoria da pós-modernidade que, ao agrupar formulações críticas teóricas, permite-nos falar sobre o pós-modernismo no campo cultural e no campo da teorização. Esse movimento torna visível, por sua vez, uma outra mudança: a das relações entre atividade

cultural e atividade crítica, sendo ambas fortemente combinadas e inter-relacionadas a partir dos anos 1960.

Connor, em sua análise, chama a atenção para o fato de que Jameson (1985, p.20) já especificava como uma das principais características da cena pós-moderna a questão da sua formulação crítica e a conseqüente desconstrução das fronteiras disciplinares, ao considerar que, devido à “indefinição das disciplinas e estilos discursivos da história, da filosofia, da teoria social e da crítica literária num amálgama ‘indecidível’ que deve simplesmente ser chamado de ‘teoria’”.

Lyotard em *La condition postmoderne*, de 1979, já compreendia e caracterizava a emergência do pós-moderno como a atitude generalizada de colocar sobre suspeição as metanarrativas. Tal atitude provoca, conseqüentemente, a desestabilização de princípios orientadores e de mitologias universais que um dia pareceram controlar, delimitar e interpretar todas as diferentes formas de atividade discursiva do mundo e colocam em jogo também as fronteiras disciplinares. Para esse autor, desde a Segunda Guerra Mundial vem ocorrendo uma perda terminal do poder dessas grandes narrativas de fornecerem uma estrutura legitimadora do trabalho científico e acadêmico. Assistimos ao declínio do poder regulatório geral dos próprios paradigmas da ciência, à medida que esta descobre os limites dos seus pressupostos e procedimentos de verificação. Estaríamos vivendo a passagem da supremacia das grandes narrativas à autonomia fragmentada das micronarrativas.

Considera, portanto, que o elemento representativo da ciência pós-moderna é o abandono das narrativas centralizadoras. Com a perda de confiança nas metanarrativas, revitaliza-se a diversidade de formas narrativas e de aparatos sócio-culturais e ocorre, então, a ampliação dos discursos e lugares culturais, derrubando simultaneamente as fronteiras entre cultura erudita e popular, entre as esferas científicas e as humanidades. Humanidades entendidas aqui tanto no sentido restrito de estudo das línguas e literaturas clássicas, quanto no sentido geral dos estudos que têm o homem como objeto central de reflexão, entre o político e o social. Assim, o sentido daquilo que constitui a cultura passa a ampliar-se de forma significativa.

Lyotard (1993,p.XVII) evidencia, com sua análise, que o problema do declínio da metanarrativa tem relação com a questão dos vínculos no interior das culturas e entre elas. Propõe que devemos acolher e promover toda forma de diversidade cultural, sem recorrer a

princípios universais. Confia que “o conhecimento pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes, ele aguça a nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável”.

Podemos constatar que a formulação teórica do pós-moderno promove, assim, o desenvolvimento da linguagem crítica que se compõe agora com recurso a diferentes vozes, registros, pontos de vista, abarcando ou atentando, em suas análises, para formas alternativas do discurso, tidas como não oficiais. Tal desenvolvimento da linguagem crítica visa a formas mais abertas e democraticamente mais inclusivas em suas análises e considerações, uma vez que se entrecruzam com outros campos da produção cultural.

Como exemplo dessa prática, Connor chama a atenção para a aparente absorção de discursos críticos em práticas vanguardistas que se estendem da *pop* arte a arte conceitual e performática, para citarmos apenas alguns movimentos artísticos pós-Segunda Guerra Mundial. Tais movimentos artísticos exigem uma alta *alfabetização teórica* em seu dizer, tanto dos artistas como do espectador que se torna participante da obra ao lê-la.

Connor (2000, p.15) compreende que tal fato se dá à medida que o pós-modernismo “não encontra o seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas em algum espaço tensamente renegociado entre as duas.”

Sintetizando, podemos afirmar que, acompanhando a análise desses vários teóricos, o debate pós-moderno tem sua origem na redefinição da relação entre as esferas críticas e sócio-culturais. Podendo ser visto “como um processo intelectual-discursivo que, num só movimento multiplica opções críticas e as aprisiona em formas reconhecíveis e dissemináveis” (CONNOR,2000,p.25).

Ao iniciar este estudo, apreciávamos o modernismo como uma revolução real que abrangia as esferas do econômico, do científico e do tecnológico, cujas inovações afetaram a vida das pessoas e que, alterando suas experiências de espaço/tempo, refletiam-se em novas percepções e geravam novas concepções de mundo que desestabilizavam as representações tradicionais. Desestabilização esta que trouxe como desdobramento as inovações e experimentações que eivaram o campo das artes e da atividade cultural em todo o ocidente, destruindo velhas certezas, obrigando, assim, a esfera da arte ao proclamar a sua autonomia o fazer politizando a atividade artística.

Ampliamos agora essa apreciação, ao compreender, com Newman, que, a par dessa revolução, outra se realizou, no seu dizer, menos dramática e, entretanto, mais influente e fundamental, na medida “[...] em que as universidades e outras instituições culturais incorporam as várias formas de modernismo, canonizaram ou popularizaram suas obras e artistas, drenaram a sua carga política e assumiram a imensa tarefa de gerenciá-las e administrá-las” (NEWMAN *apud* CONNOR, 2000, p.19).

A inserção desse pensamento é importante para atentarmos ao desdobramento dessa questão na cultura pós-moderna. Newman complementa Jameson, que vê a pós-modernidade como reação aos cânones estilísticos da modernidade. Permite-nos a reflexão de que o ponto de resistência para muitas modalidades de cultura pós-moderna não seja a arte modernista em si, mas esse segundo momento da revolução cultural que assimila e institucionaliza a *alta cultura modernista*.

Reconhecendo que a absorção da estética modernista pela ideologia oficial e estabelecida estigmatiza o seu uso com relação ao poder corporativo e ao imperialismo cultural, ao assimilar o modernismo, porém, esvazia-o do seu engajamento sócio-político e cultural, podendo este ser interpretado, então, por suas formulações universais, restando-nos averiguar como isto afeta a cultura pós-moderna.

Connor (2000, p.22-26) instiga-nos ao afirmar que, paradoxalmente, a academia é a forma mais representativa no campo da cultura na contemporaneidade. Justifica sua assertiva ao reconhecer que há uma necessidade aumentada de administração nessa esfera, à medida que houve uma expansão do reino da cultura. Jameson (1985), Lyotard (1993) e outros consideram a expansão da esfera da cultura como característica do mundo contemporâneo do capitalismo consumista, em que as antigas distinções entre representações culturais e atividades econômicas ruíram e temos a economia envolvida com a manufatura e circulação de imagens e estilos.

Nos anos 1950, assistimos à dinâmica da vida social, econômica, política e cultural ser marcada pela reconstrução dos países europeus no pós-Segunda Guerra Mundial. Já os anos 1960, com a aceleração das inovações tecnológicas, o avanço do processo de globalização e o crescimento de formas de cultura de massa fornecem o contexto para o surgimento de vários movimentos contraculturais e antimodernistas que ameaçam a prática da academia, que é avaliada por estes segmentos como distante e descomprometida em relação à dinâmica da vida dos cidadãos.

Os movimentos contraculturais originados na própria universidade, institutos de arte e gestados nas manifestações culturais dos grandes centros urbanos, tomam a rua, celebrizando o ano de 1968 como o do marco definitivo de uma nova sensibilidade que ocupa um espaço concreto de atuação no mundo, no dizer de Harvey (1992, p.43). Nota, ainda, que tal movimento se espalhou para as ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim. Caracterizou-se, portanto, como um movimento cosmopolita, transnacional, de resistência global à hegemonia da alta cultura modernista, com sua racionalidade de base científica manifesta.

Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60 (HARVEY, 1992, p.44).

Entendemos que tal movimento está cercado por fatores históricos que determinam a sua pertinência local, em cada grande centro urbano e também a sua abrangência e eficácia global, fatores particulares que não necessitam ser analisados aqui, bastando-nos assinalar que, a partir de então, novas formas de arranjo social, político e econômico favorecem a ampliação de um público de consumidores culturais. Assim, o espaço público da cultura é validado, exibindo valores de criatividade e de crítica intelectual e poética.

Tal crítica exigiu da universidade, como consequência, um alargamento do sentido daquilo que ela considerava até então constituir a cultura, obrigando as humanidades a reverem seus conceitos e paradigmas em relação à sua função de comunicar e outorgar competência cultural de maneira unificadora e filtradora.

De acordo com o testemunho de Connor,

não é apenas que o dilúvio de obras e de produção cultural contemporânea tenha começado a bater na porta dos cursos de literatura e de história da arte que tendiam a não reconhecer a significância do contemporâneo, mas também uma preocupante fluidez passou a afetar as fronteiras entre a cultura superior, tradicional objeto de proteção das universidades, e a cultura de massa. Formas populares como a televisão, o cinema e o rock começaram a reivindicar parte da seriedade das formas culturais superiores, e a alta cultura respondeu com uma adoção equivalente de formas e características pop (Andy Warhol e a pop art, ou a semiparódica anexação de formas como o faroeste ou o romance policial à ficção literária contemporânea). A resposta a essa explosão de cultura, a crescente visibilidade como cultura de formas que antes teriam sido simplesmente descartadas como não-cultura, foi de início um crescente desgosto; mas, cada vez mais, tomou a forma de apropriação na medida em que, com o (limitado) crescimento dos estudos da mídia, das comunicações e dos estudos de mulheres, as universidades começaram a reconhecer que essas formas poderiam ser

estudadas com (quase) tanto proveito e eficácia quanto as formas da alta cultura que antes eram a garantia das humanidades na academia (2000, p.21).

Esse autor, ao desenvolver sua análise, constata que agindo assim a academia reivindica não apenas a sua função de mediadora e administradora da experiência cultural, como também garante a reprodução de relações de poder e privilégio, ou, em outras palavras, do seu prestígio e valor na sociedade atual.

Outra consequência citada por Cannor (2000, p.75), rastreando o pensamento de Jameson sobre a cultura pós-moderna, é que, se o campo do que conta como experiência e competência cultural se ampliou, abriram-se também oportunidades para a capitalização e gerenciamento programado da cultura popular para a sua circulação como valor de classe, para a manufatura e validação de formas de competência. A cultura se expandiu, não por causa de algum aumento real de oportunidades e de variedades de experiência cultural, mas em função de uma expansão e diversificação das formas pelas quais a experiência cultural é medida.

Antes de encerrarmos este tópico, resta-nos enfatizar que para esses autores o que distingue sobremaneira a cultura moderna da pós-moderna é que, se na primeira tínhamos as esferas da ciência, da arte, da economia interagindo, mas cada instância sendo governada por uma lógica própria e interna, na cultura da pós-modernidade assistimos ao gerenciamento de todas por uma única lógica, a do capitalismo globalizado multinacional, e temos o social como uma espécie de cultural.

Lyotard (1979) assim o faz, quando une o domínio cultural/ estético do pós-modernismo ao domínio sócio-econômico da pós-modernidade, ao estetizar este último.

Jameson (1985) ao correlacionar, em suas análises, a emergência de novas características formais na cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica, vê a circulação ou o pastiche de múltiplos estilos nas formas culturais pós-modernas como mimetização da atual tendência da vida social contemporânea, fragmentada e sem passado. Considera, no limite, que o sistema contemporâneo perdeu a capacidade de conhecer o próprio passado, tendo começado a viver num presente perpétuo, sem profundidade, sem definição, sem identidade segura.

Lembrando-nos da tese de Harvey (1998) da nova rodada de compressão do espaço e do tempo na pós-modernidade, que privilegia o *ser* em detrimento do *vir-a-ser*, que poderia fazer a ponte entre passado-presente-futuro.

Segundo Jameson (1985), vive-se hoje a experiência *esquizóide* da perda do EU no tempo indiferenciado. Vivência que se reflete e que ele identifica nas características formais e estilísticas da cultura pós-moderna, a saber, a paixão pelo pastiche, pela multiplicação e colagem de estilos sem relevo ou hierarquização de formas.

Identifica a nova área de atuação do capitalismo multinacional como, preeminentemente, a *própria representação*.

Connor (2000) assinala que Jameson e outros teóricos da condição pós-moderna vêem a produção, a troca, a promoção e o consumo das formas culturais em seu sentido mais amplo, incluindo a publicidade, a TV e os meios de comunicação de massas em geral, como um foco central e expressão da atividade econômica. As imagens, os estilos e as representações, desta maneira, não são apenas acessórios promocionais de produtos econômicos, mas *produto em si*.

Superamos o momento do modernismo, momento em que a separação da cultura diante da vida econômica e social permitia a crítica à situação vivida ou ainda a aspiração utópica. Hoje, isso se mostra como uma visão ultrapassada e, segundo Jameson (1985, p.22), uma maneira de modelar a situação atual é considerá-la uma explosão: “uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que todas as coisas que compõem a nossa vida social – do valor econômico e do poder do estado às práticas e à própria estrutura da psique – se tornaram culturais”.

O propósito de apresentar, neste trabalho, algumas vozes que alimentam o debate sobre o pós-moderno é evidenciar que a polêmica nasce da heterogeneidade dos campos de interesse que permeiam a análise e a descrição de características sócio-político-culturais, na contemporaneidade, passíveis de serem definidas como ruptura ou desdobramento do projeto moderno, tal como este se apresentava aos anos 1950.

Heloísa B. de Hollanda (1991, p.8) afirma, no texto *Políticas da teoria*: “De forma flagrante, o que se pode perceber como uma constante nesta polêmica é a necessidade inadiável de uma reavaliação externa e radical dos pressupostos da arte moderna.”

Dessa maneira, afirma que a crítica em torno da distinção modernismo/pós-modernismo nas artes e modernidade/pós-modernidade na teoria social se apresenta matizada por cromatismos políticos e ideológicos, uma vez que sempre ligada a uma avaliação valorativa tanto do projeto moderno quanto da contemporaneidade. Tal fato apenas reafirma o fenômeno como relacional, o que o próprio termo pós-moderno propicia e estabelece.

Alberto Tassinari (2001) propõe vermos a arte contemporânea, a partir de meados dos anos 1950, como arte moderna sem os resquícios pré-modernos, entendendo que a arte moderna seria mais bem esclarecida por meio da conceituação e análise de seu espaço. Postula, portanto, duas fases na história do espaço da arte moderna, a saber: fase de formação e fase de desdobramento.

O espaço da arte contemporânea, fase de desdobramento, na pintura e escultura seria depurado dos elementos espaciais não modernos ainda persistentes na fase de formação, “... a arte contemporânea elimina o que há de não moderno – assim como preserva o que há de moderno – no período que o pós-modernismo considera como moderno por excelência: a fase de formação da arte moderna” (TASSINARI, 2001, p.9-10).

Ao defender a continuidade da arte moderna, em seu ensaio, o autor reconhece que a existência do clima intelectual criado pelo debate em torno do pós-modernismo lança novas questões sobre ela. Adverte, entretanto, que é como instância de debate, não como realidade cultural dominante, que o pós-modernismo levanta inúmeras questões que propiciam outras e novas reflexões sobre a arte moderna.

Concordamos até agora, neste texto, que as transformações vividas na segunda metade do século XX, se não resultaram na total modificação no paradigma das ordens cultural, social e econômica, como preconiza Jameson, resultaram sim em uma transformação cultural rigorosa que acarreta em experiências e posições diferenciadas do período anterior e geradora de novas práticas e discursos, bem como de uma mudança de sensibilidade.

O ponto nodal que necessita ser desfeito ou mais amplamente esclarecido, segundo Andréas Huyssen (1991, p.31), é “se essa transformação tem gerado verdadeiramente novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado”.

No próximo item a investigação se volta para essa temática, tomando as modalidades “objeto” e “instalação” como eixos de reflexão.

Uma primeira investigação sobre as modalidades objeto e instalação

Contextualizar o atual momento histórico, a partir da década de 1960, considerado como período-chave de transição, ocasião em que a nova ordem internacional é fundada com a globalização da economia, a transnacionalização dos territórios, a informatização dos setores produtivos, o acesso à mídia eletrônica, servirá para compreendermos que a *práxis* social das artes no contexto da produção gera uma arte em constante transformação, indagadora de si mesma, de suas fronteiras ou de seus limites historicamente constituídos. Transformação como reação aos modelos anteriores, que nos obriga a efetivar uma superação paradigmática das fronteiras convencionais legitimadas pelas práticas das vanguardas modernistas e pela história da arte.

Dessa maneira, a arte contemporânea, a partir dos anos 1960, apresenta obras que fornecem seu próprio manual de instrução, calcado na auto-referência, ou seja, numa cartografia simbólica que diz respeito ao mundo de sinais, signos, ícones e imagens em que vivemos atolados. O espectador vai ter acesso à obra com seu aparato perceptivo, seus sentidos integrados ao seu aparato intelectual e cognitivo; isto é, sua percepção não exercerá apenas a função de possibilitadora da fruição da obra, mas também a de requisitadora da reflexão, já que solicitará idéias, concepções de mundo, referências culturais específicas de cada indivíduo, para que, num jogo de sentido, lógica e *nonsense*, realize-se a apreciação ou leitura da obra de arte. Essa experiência é a realização de uma vivência, pois exige a presença efetiva do indivíduo na relação que estabelece com a obra, ativando e atualizando seu aparato perceptivo, cognitivo e simbólico. Move-se do terreno da representação para um outro, indicador da necessidade não só da presença do espectador no espaço da obra para tornar presente para si a experiência da fruição do objeto como também da presentificação do momento histórico, cultural e imagético e da interconexão com ele.

Podemos, agora, falar da obra como uma estrutura em rede, pluralista, multicultural que interliga em si diversos e variados símbolos: imagens e formas que podem fazer parte da vida cotidiana dos indivíduos e também da história das culturas e das artes e que, ao desmanchar as fronteiras do *arranjo* e da ordem habitual, apontam para a contradição e a indeterminação, porque abarcam o *nonsense*. É preciso lembrar que a arte, assim como os indivíduos, movem-se e constroem-se pela indeterminação e pela contradição, pelo ser e pelo não-ser, pois, se fôssemos apenas animais biologicamente determinados ou seres absolutamente condicionados pela educação ou sistema social, não sofreríamos as contradições e indeterminações da nossa condição humana, não constituiríamos e modificaríamos o mundo historicamente; enfim, não teríamos arte e sequer cultura.

Nesse sentido, a arte produzida na segunda metade do século XX não persegue *o belo*, a construção de formas puras ou universais, nem as regras para constituí-las. Não rompe com o passado da história da arte, com as tradições artísticas anteriores eruditas ou populares, nem mesmo com a indústria cultural, dita de massas, em busca de novos cânones ou regras estéticas. Lança mão de todo conhecimento produzido e atualiza-o, promovendo crescente contaminação e diálogo entre as linguagens plásticas, entre as linguagens eruditas, populares e comerciais, abarcando em sua construção outros *lugares* do conhecimento, lugares geográficos e sociais, culturais, arquitetônicos, políticos, econômicos etc.; responde, assim, pelo multiculturalismo e pela interdisciplinaridade. Adota as novas tecnologias e os modos artesanais e industriais, e gera, então, novas modalidades formais, a exemplo dos objetos e das instalações.

De acordo com Cristina Freire (1999, p.92), o termo instalação, que significava a montagem, a instalação de uma exposição, é ressignificado na década de 1960 e passa a nomear a operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra. A autora nota que sua origem remonta aos *environments* dos dadaístas e que só nos anos 1970 esse termo se populariza. Considera, ainda, que

se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da Instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente. Dessa forma a Instalação nega, em tese, o poder de compra e não se presta ao adorno e, portanto, até mesmo a pretensão tipicamente burguesa de “ter em casa” é frustrada pela estrutura mesma desses trabalhos, que remetem ao público em detrimento do privado.

Freire (1999, p.92) observa que a Instalação seria a resultante de um processo de diferenciação buscado pelas poéticas contemporâneas em relação às formas modernistas de

prática artística, assinalando, portanto, essa vontade de distanciamento, essa diferenciação textual em relação ao modernismo artístico. Ela chama a atenção para o fato de que, além dessas características relativas ao espaço, o elemento temporal é também colocado em pauta, uma vez que o caráter efêmero da instalação nega perenidade à obra e propõe uma indagação acerca do estatuto do objeto da arte no tempo e no espaço. Nas instalações, configura-se a disposição espacial dos objetos, materiais, imagens, em que o espaço não cumpre apenas a função do suporte, fundo ou cenário para os dispositivos, mas atua como elemento ativo, propositivo e catalisador de interatividades.

Anna Barros (1992, p.19), em *A percepção espacial como arte: instalação*, indica que o fenômeno instalação, mesmo com vida recente, possui um percurso histórico suficiente, o que permite a sua análise.

Por denominar e abranger diversas experiências em arte que, na atualidade, exigem uma nova maneira de apreensão, implicando na percepção da obra como um novo todo relacionado ao lugar e ao espectador, onde a apreciação pressupõe uma visada ou perspectiva fenomenológica.

Considera Anna Barros (1992, p.19) que a instalação, por ser originária da quebra de fronteiras entre várias modalidades de arte, traz em seu cerne uma dificuldade de categorização. Entretanto, com a análise novos conceitos são introduzidos ao se observar o rompimento efetivado com elementos que davam as coordenadas para a escultura tradicional, a saber:

visão da escultura como representação (introduzindo a forma autônoma com Tatlin) e a eliminação da base (abolindo a separação entre o real e o virtual, com Brancusi). Mais adiante os *ready-made* de Duchamp levam a escultura a perder seu aspecto fechado, passando a fazer parte do contexto que a rodeia.

No contexto de sua precedência considera importante, em sua análise, o conceito de colagem como o que mais diretamente está ligado à estruturação da instalação, uma vez que é pela aproximação construtiva evidenciada pela manipulação de partes heterogêneas fabricadas ou encontradas que se constitui o novo todo. Cita-se, também, as esculturas minimalistas que com o emprego de módulos iguais, repetitivos, desvaloriza a forma rapidamente apreendida para valorizar a relação espacial estabelecida.

A virada radical se efetua quando o tempo e o espaço da escultura tradicional – compacto e congelado – distendem-se e são ativados pela vivência do tempo-espaço real,

evidenciando a intenção da inserção da arte na concretização do mundo e no imaginário do espectador. “A forte presença da percepção espacial e das relações entre objeto-arquitetura, espaço-tempo, e do discurso poético presente, faz da escultura em expansão um ‘lugar do imaginário’ como fenomenou Krauss” (BARROS, 1992, p.21).

Ana Barros nos apresenta uma definição genérica ao afirmar que:

talvez pudéssemos dizer ser a instalação uma organização espacial que cria uma relação entre o ambiente e as peças aí colocadas, visando suscitar reações específicas no observador, alterando sua experiência de tempo-espaço. A instalação trata de abranger o ser em sua complexidade sensorial, psíquica e intelectual, tendo como vias de absorção, junto à visão, a sinestésica e a háptica. Pode estar organizada em um lugar específico ou ser passível de transporte, sem perder suas coordenadas significativas. Podem usar meios tradicionais ou mídias de massa, ou ambas (1992,p.25).

Já os *objetos* constroem-se de maneira diferenciada dos meios tradicionais como, por exemplo, a escultura ou a pintura; são híbridos, podem sofrer a ação e/ou acumulação de outros materiais, serem somados a outros objetos iguais, semelhantes ou diversos, e produzirem séries; adquirem uma escala de produção maior ou menor, são fragmentados ou minimizados, sem hierarquias entre materiais ou objetos ditos nobres ou artísticos. Podem apresentar soluções provisórias e instáveis ou serem deslocados simplesmente do espaço do cotidiano para o espaço das artes, quando adquirem nova visibilidade, pois recorrem à memória, à percepção e ao projeto formal de uso e apreciação deslocada e, portanto, diferenciado do habitual.

Há, então, a seguinte correlação: o objeto não é só visto por si próprio, é uma formação, uma relação com o espaço e com o espectador, algo que é um ensino, porque constitui um certo campo de tensão em relação a um funcionamento habitual, do cotidiano, que, ao exercer a linguagem da arte, expressa sentidos e significação para o mundo humano.

Não há como negar que as raízes dessa subversão radical encontram-se na obra de Marcel Duchamp, especialmente, nos *ready-mades*.

Tais modalidades se apresentam no circuito de exposições e de divulgação da arte contemporânea – bienais internacionais, museus, salões e mostras nacionais e regionais, galerias de centros culturais etc –, e é neste circuito institucionalizado das artes plásticas que essas modalidades serão legitimadas como arte. Poderão ser conceituadas com base em sua configuração, distinção e ou contaminação; isto é, haverá transformações, apropriações

e ajustes em seu diálogo com a história da arte, com as outras linguagens plásticas, como o espaço arquitetônico, social e político, o entorno cultural.

Os artistas ou produtores de arte operam com a contextualização, a referência, o ativismo, o imediatismo ou, ainda, com a passividade e a tautologia. A auto-reflexividade, a autocrítica, a ironia e a meta-ironia podem constituir a *dobra* da obra, seu encaixamento e sua estrutura intencional, o que permitiria sua formulação bem como sua apreciação como arte. A obra pode, entretanto, ceder ao pastiche, definido por Jameson (1985, p.18) como paródia que perdeu o senso de humor.

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma “norma”, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico.

Essa consideração nos permite destacar que a arte contemporânea não propõe o rompimento com os estilos do passado, presentes não só no pastiche mas também na reciclagem de imagens e citações de obras de arte e estilos anteriores que, entretanto, não são reverenciados como tradições consagradas. A essas últimas os artistas podem ter acesso e explorar como referência de estilo, que ecoa no novo contexto como continuidade ou distância da pesquisa formal citada ou, ainda, como sátira e paródia.

As artes visuais, como se apresentam na contemporaneidade, não colocam em questão a categoria da obra em sua legitimidade formal, mesmo porque a contaminação, a fragmentação e os desdobramentos de sua construção registram uma expressão formal híbrida, pluralista, e a rede de referências necessárias para apreendê-las deve ir além das fronteiras habituais da forma. Em outras palavras, a questão da categoria formal fica sem utilidade, pois não é dessa maneira que a obra irá se constituir ou se legitimar no circuito cultural.

A respeito do tema da legitimação da obra de arte na contemporaneidade, Ricardo Basbaum (1995, p.4) nota que “o desafio de abordar a arte sem a segurança de uma categoria é ter que buscar sua razão de existência em um outro lugar”. O que se coloca, com pertinência, é o funcionamento da obra como arte, o espaço em que o trabalho vai ser inserido e o funcionamento da obra em relação ao circuito que ela pode percorrer e à sua inserção diferenciada diante de outros objetos do cotidiano. Na visão de Basbaum (1995), o trabalho de arte vai constituir-se como tal a partir de uma inserção concreta nos problemas

culturais no momento de sua formulação. Constitui um certo campo de tensão em relação a um funcionamento habitual e previsível do cotidiano, pode situar-se como um dos pontos nodais em que se entrecruzam as diversas forças constituintes da trama do social e da cultura.

Nesse sentido, a arte contemporânea alimenta-se dos avanços da ciência, tal como fazia a arte moderna no princípio do século XX. A diferença está na tecnologia a que se tem acesso hoje. Faz-se uso do computador, do vídeo, da fotografia, do cinema, da holografia para estabelecer uma produção por meios mecânicos e eletroeletrônicos ou pelas combinações interativas destes meios. Buscam-se também novas percepções e, conseqüentemente, novas representações e visões do mundo atual e futuro. Contrariamente ao Modernismo, a visão contemporânea é menos otimista, menos ingênua em relação à ciência e ao futuro. Seu potencial crítico de leitura do mundo atual a faz recusar a idéia modernista de progresso da civilização calcado nos avanços da ciência e da tecnologia industrial, pois se, por um lado, esta apresenta benefícios, por outro, acrescenta prejuízos como poluição ambiental, desperdício e extermínio de recursos naturais. Daí, podemos afirmar que a arte contemporânea é menos orientada para o futuro e mais consciente das condições presentes.

A arte contemporânea recorre também às teorias do conhecimento, produzidas após a Segunda Guerra, por teóricos sociais, psicanalistas, lingüistas que investigam *a morte do sujeito* ou o fim do individualismo, tal como apreendido pela modernidade clássica. Jameson (1985, p.18) chama a atenção para esse fato ao afirmar que, se os grandes modernismos estavam ligados à invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a impressão digital ou o próprio corpo, isto significa que

a estética da modernidade estava, de certo modo, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada (...) das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível.

Hoje, já não vivemos mais a experiência do eu singular, seja pela padronização imposta pelo mercado e pelo consumo concomitante, pela globalização do imaginário, pelos meios de comunicação, pela explosão demográfica, seja pelo capitalismo corporativo. Conseqüentemente, ninguém mais possui um mundo privado e único. Ao se investigarem as condições atuais de subjetivação do sujeito, pode-se falar da padronização das

mentalidades e sensibilidades. Jameson (1985) vê nesse fato o esgotamento dos modelos de singularidade da modernidade. Considera, ainda, que os artistas da atualidade já não conseguirão inventar novos estilos, porque todos já foram inventados, sendo restrito o número de combinações possíveis e mais singulares dos estilos já concebidos; isto justificaria, a seu ver, o pastiche como estilo na arte contemporânea.

Podemos considerar, entretanto, ampliando essa discussão, que a época atual, relacionada à nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo, gerou uma nova dialética do mundo concreto. Milton Santos, em *O retorno do território*, explica que se antes era o Estado quem definia e moldava os lugares, sendo o território sua própria base fundamento, hoje, vivemos a interdependência universal dos lugares como a nova realidade do território, “(...) evoluímos da noção, tornada antiga, de Estado Territorial para a noção pós-moderna de transnacionalização do território” (1996, p.15).

Podemos notar esse fato no surgimento de um mercado cultural internacional que unifica o mundo, caminha em direção à homogeneidade tecnológica, cultural e corporativa, difundindo-se por meio do *marketing* de massa e das estratégias tecnológicas de comunicação.

Santos (1996, p.16) chama a atenção, todavia, para a realidade vivenciada, que se contrapõe a essa tendência, isto é, assim como antes nem tudo era território estatizado, hoje, nem tudo é estritamente transnacionalizado. “Mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor ao mundo, uma revanche”.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que vemos as nações pressionadas pelo mercado internacional virarem um mesmo e homogêneo espaço temático, assistimos, também, a guerras civis que propõem a dissolução e reconstrução de nações, e a reafirmação de identidades étnicas e culturais. Segundo Efland (1998, p.10), testemunhamos um tipo de retribalização de grande parte da humanidade, que põe cultura contra cultura, pessoas contra pessoas, tribos contra tribos.

Constatamos que essas duas tendências não estão separadas e são, até mesmo, interdependentes, ocorrendo, às vezes, em um mesmo país, ocupando as mesmas pessoas, sendo isso o que denominamos de dialética do mundo concreto. Uma dialética geradora, portanto, de atitudes e comportamentos que vão desde os de respeito à pluralidade e às

diferenças e dos de aceitação do multiculturalismo até os de defesa da supremacia das culturas centrais sobre as periféricas pela política da exclusão econômica e racial.

Nesse contexto, nessa nova dialética do mundo concreto, é que a arte contemporânea vai encontrar seu espaço de atuação, e celebrar, ainda, a esfera do imaginário, interagir com as outras esferas do saber, das práticas políticas e sociais e efetivar as relações entre cultura e arte.

Arte : a esfera do imaginário

Por outro lado, algumas análises da filosofia social atual concentram-se na questão do privilégio da comunidade sobre a sociedade. Francisco Ortega em seu texto *Ética e política da amizade* cita algumas dessas análises, especialmente a de Joseph Vogl, que anuncia a possibilidade atual da recuperação do político pela comunidade. Isso implica liberar o conceito de comunidade da ocupação por deformações mitológicas nacionais, totalitárias ou naturais, pois, sendo ela o lugar da *contingência irrevogável*, encontra-se numa situação hostil ante o Estado. “Em poucas palavras, comunidade entendida não como ‘bem comum’, ‘acordo universal’, ‘existência imperdível’, mas como ‘espaço de uma política intensa e impaciente’, como catálogo exato de rupturas e perdas”. (ORTEGA, 1999, p.157)

Para compreendermos melhor esse conceito de comunidade definido pelas possibilidades de vida, em que a forma de vida é importante, bem como sua vinculação com a produção de arte, objeto maior da nossa análise, devemos acompanhar o raciocínio de Lucrécia Ferrara (1996) sobre a produção da informação e a esfera do imaginário.

Essa autora apresenta a globalização do imaginário e o imaginário global como duas possibilidades de produção de informação sistema-mundo. Mas, antes, teríamos de entender que o imaginário corresponde “à prática social de atribuir significados a significados, ou seja, prática social pela qual os significados passam a acumular imagens e a significar mais” (FERRARA, 1996, p.46).

Nesse processo, os signos que, por exemplo, referem-se a pessoas, datas, espaços, fatos ou objetos são retirados dos contextos que os referenciam, recebem e incorporam significados extras e, dessa maneira, passam a ser autônomos. Entendemos, então, que, ao

se desvinculem do contexto inicial a que estavam atrelados, eles ganham novas representações imagéticas e vão significar mais. Tais signos perdem a função de apenas nomear pessoas, fatos, espaços etc., para ganhar a função de informar, caracterizando a informação que diz respeito ao sistema-mundo, que legitima ou define identidades sociais, culturais, políticas. Logo, o imaginário é uma característica da organização social. Como signo de uma identidade nacional, é construído para que se afirme a nação perante aquilo que é diferente dela: o mundo.

Ferrara (1996, p.46) evidencia que, entre nós, o processo de afirmação da nação perante o mundo deu-se pela criação do imaginário da unidade nacional defendida por indivíduos que, emblematizados, transformam-se em heróis. A sustentação desse imaginário coletivizou-se pelos heróis bandeirantes expansionistas, pela figura do imperador que emblematizou o poder real e proclamava-se como defensor do território e, por fim, pelas tentativas de independência política. Imaginário que se sustenta no herói do “21 de abril” e que se renova sempre que é necessário que a nação se lembre que é livre e independente para decidir seus destinos.

Pela pose emblemática do herói, da iconografia, que é a arte de representar por meio da imagem o caráter desses mesmos heróis e dos fatos correlatos ao que se quer anunciar no caso, a pretendida unidade nacional, constrói-se o imaginário com credibilidade e exorciza-se a fragmentação física, social e política do território-nação. Troca-se o discurso verbal, que pode ser de difícil apreensão para um público mais amplo, devido à baixa educação formal, pelo apelo da imagem, do visual da pose e do espetáculo.

Ferrara (1996) chama atenção para o fato de a globalização do imaginário e a identidade nacional serem faces opostas da mesma moeda, pois ambas são uma forma de ordem. Nos dois casos temos um imaginário ordenado do exterior para o interior. Com previsão e controle faz-se, dessa maneira, a passagem dos desejos de alguns para as realidades coletivas que os legitimam. A autora anota, porém, que a globalização do imaginário tem um diferencial em relação a territorialização, pois vai ocorrer e expandir-se não mais sob o escudo da identidade, mas da igualdade do cotidiano em todos os lugares, espaços e territórios, independentemente de evidências históricas ou econômicas que apontariam para outras direções.

A globalização do imaginário se constrói com credibilidade, dispensando a pose pública e visual do herói que sedimentou o imaginário da identidade nacional e que dependia do espaço público da praça, o seu *locus* adequado. A globalização projeta a imagem que se desenvolve no ambiente privado da habitação, do particular, dos projetos e expectativas individuais, utilizando a televisão, um recurso sinestésico, eletroeletrônico, simultâneo e instantâneo.

A participação popular é substituída pela adesão subliminar, multi-sensorial e fabricada em massa: é prevista e planejada à distância, industrialmente, mas sua resposta é rápida, total e infalível. Enreda-se na vida privada, e o herói de ontem é substituído pelo cotidiano igual para todos: o mesmo modo de viver, de habitar, de se vestir, de se alimentar, de se transportar. Em todos os lugares, o mesmo imaginário, a mesma língua, a mesma moeda (FERRARA, 1996, p.47).

A rede global necessária para a constituição do imaginário precisa, entretanto, submeter-se a um tempo e espaço em que, por sua vez, podem ressurgir o território e o espaço fragmentados. Por isso, a autora afirma que ambos são faces opostas da mesma moeda.

Das estratégias do nacional global, temos a operacionalização do mercado cultural que, ao mesmo tempo em que permite a importação da tecnologia que torna reproduzíveis e descartáveis os ambientes e os modos de vida (aparência e subsistência), exporta o território mascarado em seus objetos e espaços pitorescos ou exóticos. Manipula-se o imaginário com base em valores globais que moldam uma sintaxe do imaginário sustentada pela imagem do território fragmentado. Ferrara (1996, p.48) exemplifica: exportam-se a natureza, o produto ou o indivíduo tomado como marca, sinal, índice do pitoresco que define o território: exportam-se a Amazônia, a banana e o carnaval. Todos colocados no mesmo nível, descontextualizados, descentrados, pós-modernos, globais. Essa estratégia é responsável por “uma máscara que permite encontrar, no mundo, a imagem de todos os territórios”.

Do exposto, podemos concluir, com a autora, que a globalização se dá com base em uma estratégia que se origina em um centro de decisão econômica que pressupõe uma periferia em relação a ele. Assim sendo, temos a renovação da articulação da estrutura centro/periferia, que é manifestação lógica do poder.

Faz-se necessário, neste momento, realizar a distinção, proposta no início, entre globalização do imaginário e imaginário global, duas possibilidades de produção da

informação sistema-mundo. Ferrara assinala que conceituar o primeiro caso – a globalização do imaginário – implica, portanto, descrever o que temos presenciado, em escala ascendente na relação centro/ periferia mundial, sobretudo nos últimos 50 anos. Já o segundo caso – imaginário global – envolve trabalhar com conjunturas, planos, desejos, dever da informação com outros e novos quadros de referência. Logo, se a lógica da globalização do imaginário apóia-se na circulação da informação auxiliada por recursos tecnológicos, o imaginário global apoiar-se-á na produção da informação que projete um quadro de referências múltiplo e multiplicado, em que constatamos o privilégio da comunidade, como espaço articulado e atuante, sobre a sociedade.

Na globalização do imaginário, desconsidera-se “a variedade territorial e a multiplicidade dos espaços, para admitir o engano de que todos os lugares são iguais porque, em todos, encontram-se as mesmas imagens que se espalham nos serviços e aparências dos espaços, notadamente urbanos” (FERRARA, 1996, p.48).

Já o imaginário global, ao incorporar uma outra estrutura sistêmica, supõe a produção da informação que obrigatoriamente deverá se correlacionar com a irregularidade e a assimetria, a independência e espontaneidade de todos os territórios, valendo-se de uma visão do mundo, ou seja, da constatação de que não estão isolados, mas partilham de uma unidade maior – o mundo.

Retornamos ao início deste tópico para pensar a possibilidade atual da recuperação do político pela comunidade, não mais conceituada com base na ocupação por deformações mitológicas nacionais, totalitárias ou naturais, mas, sim, como o lugar, o espaço de uma possível política *intensa e impaciente*. Comunidade definida pelas possibilidades de formas de vida diferenciadas, uma vida das possibilidades que não construa apenas o catálogo das perdas, mas aponte para outras formas de trabalho, de organização, outra política.

No tecido social, de estruturas que se rompem em vários lugares simultaneamente, emergem as contradições locais que, ao se intensificarem, forçam a revisão de crenças, valores e hábitos que habitam o imaginário. Existe nesse panorama a possibilidade de a produção da informação romper o circuito centro/periferia e se tornar capaz de transformar a experiência do cotidiano – experiência de vida em que o importante é como se vive – em fonte de informação capaz de ensinar a mudar comportamentos, produzir imagens locais de independência e espontaneidade, com base na constatação de que não há isolamento, mas

partilha de uma unidade maior, o mundo. Dessa maneira, o imaginário global apóia-se na produção da informação “que é, necessariamente, descentrada e ocorre na dimensão do lugar tecido da prática cotidiana dos diversos espaços a partir de uma visão do mundo como globalidade” (FERRARA, 1996, p.49).

Ferrara (1996) conclui o raciocínio afirmando que, na verdade, o imaginário nacional, vale-se de uma visão do mundo como globalidade, permite uma releitura do território e do social, porque se transfigura internamente ao participar, com sua singularidade, da transformação contínua do universo.

É com essas duas ordens do imaginário, ou no espaço dialético entre elas, que podemos ver a arte ocupando o espaço cultural na contemporaneidade. Podemos, então, arrolar no ideário atual da arte o multiculturalismo, a pluralidade colocada pela relação identidade e alteridade, as questões de corpo, tempo e espaço, a fragmentação e a aglutinação em relação às tecnologias, à cultura de massa, ao mercado cultural internacional e às discussões contemporâneas da cultura no final do século, postas especialmente na arte pela produção visual e plástica. Mesmo mantendo o reconhecimento do pluralismo estético atual, isto é, sem buscar reduzi-lo, podemos afirmar, tendo como referência SHUSTERMAN (1998), que alguns temas e referências são reconhecidos como características da arte na contemporaneidade, a saber:

- a tendência para uma apropriação reciclada em detrimento de uma criação original única;
- a adesão às novas tecnologias;
- a cultura de massa e as construções visuais/estruturais vistas nas ruas, bares etc., tomadas como referências;
- desafio às noções modernistas de autonomia estética e pureza artística;
- ênfase sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal e eterno;
- inventários, memória individual e coletiva de objetos e espaços arquitetônicos e naturais.

O que se dá, portanto, com o propósito de continuar a desenvolver os mecanismos de envolvimento do espectador pelo viés do inusitado (subliminar ou explicitado); do humor; da sedução; ou pelo par atração–repulsão, fruição e reflexão.

2.PANORAMA BRASILEIRO: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

Para focarmos nossa atenção sobre a produção das artes plásticas no Brasil, notadamente a produção da segunda metade do século XX, julgamos necessário pensar inicialmente o sistema cultural atual, a globalização, a questão da pós-modernidade e o papel que a Universidade desempenha como mediadora entre o universo dos saberes históricos e culturais sistematizados e o universo cultural do cidadão, estudo realizado no primeiro capítulo.

Nesse primeiro momento recorreremos, também, à análise de Lucrécia Ferrara (1996) que distingue entre “a globalização do imaginário” e o “imaginário global” para compreendermos a possibilidade da diversidade de ações que podem ocorrer ao se efetuar a passagem de um patrimônio artístico nacional ao internacional, participando, portanto, de um mercado cultural globalizado que busca unificar o mundo, caminhando em direção à homogeneidade tecnológica, cultural e corporativa.

Neste segundo capítulo, a intenção é verificarmos a produção contemporânea brasileira, entendida como um campo móvel e distinto de experiências plásticas que sucedem a vanguarda artística da primeira metade do século XX, reconhecendo que o contexto atual tem como base estrutural a arte moderna que a antecedeu, pois ela fornece o lastro que nos permite falar de uma produção em artes plásticas no Brasil.

Para o entendimento da produção atual, apropriadamente designada por Tadeu Chiarelli (1999) de *Arte internacional brasileira*, não nos basta situar o contexto hodierno, é-nos necessário abarcar a produção nacional, verificando como esta se constrói na primeira metade do século XX e os desdobramentos e rupturas formalizados a partir da sua segunda metade. Para tanto não basta apenas à apresentação cronológica e historicista, interessa-nos, a par destas, as leituras que as fundamentam, interpretando-as.

Ferrara (1996) já nos auxiliara ao esclarecer que o imaginário, derivando da organização social, é construído como signo que remete a uma identidade nacional, afirmando a nação perante aquilo que é diferente dela, ou seja, o mundo. Marilena Chauí em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000) amplia a nossa concepção ao analisar a presença entre nós, ainda hoje, de uma representação homogênea do país e de nós mesmos, que nos permite crer na unidade, identidade e indivisibilidade da nação e do povo brasileiro.

Chauí (2000, p.9) acrescenta significação ao apresentar o mito fundador da nação em seu sentido etimológico, sentido grego da palavra *mythos*, que diz respeito à narração pública de feitos lendários da comunidade e, também, em seu sentido antropológico e na acepção psicanalítica. Antropologicamente, compreende-se a narrativa como solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não podem ser resolvidos ou não encontram solução possível no nível da realidade. Já a acepção psicanalítica apresenta o mito como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e nos impede de lidar com ela.

Referir-se à fundação como mito, para Chauí (2000, p.10), é reconhecer a marca peculiar da fundação, isto é, a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: “a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou a nação) da qual ela emana”.

No capítulo anterior, vimos que a época atual, relacionada à nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo, gerou uma nova dialética do mundo concreto. Citamos, então, Milton Santos (1996) que nos explicava que antes era o Estado quem definia e moldava os lugares, sendo o território sua própria base e fundamento. A dimensão territorial, densidade populacional e expansão de fronteiras tornam-se, portanto, os princípios definidores da nação como Estado.

Chauí, ao tratar da fundação da nação como uma invenção historicamente recente, apresenta-nos a periodização proposta por Eric Hobsbawn (1990) em *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*.

Esse autor data em 1830 o aparecimento de “nação” no vocabulário político e propõe seu desdobramento em três etapas, a saber:

- do “princípio da nacionalidade”, de 1830 a 1880;
- da “idéia nacional”, de 1880 a 1918;
- da “questão nacional”, de 1918 a 1950/60.

Explica-nos que na primeira etapa, do “princípio da nacionalidade”, o território em expansão só se unificaria se houvesse o Estado-Nação, e este deveria produzir um elemento de identificação que justificasse tal expansão. A língua, inicialmente, passa a ser esse

elemento que vincula nação e território. Desde esse momento, o Estado-Nação necessita de uma elite cultural, não apenas para lhe fornecer a unidade lingüística, mas para acrescentar elementos que pudessem afirmar que o desenvolvimento da nação era um processo de evolução, agregando a idéia de progresso à de patriotismo, processo que começava na família e terminava no Estado. Já na segunda etapa, a da “idéia nacional”, o patriotismo transforma-se em nacionalismo, reforçando-se com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada. De acordo com a análise de Hobsbawn essa construção decorreu da necessidade de resolver três problemas prementes.

As lutas populares socialistas, a resistência de grupos tradicionais ameaçados pela modernidade capitalista e o surgimento de um extrato social ou de uma classe intermediária, a pequena burguesia, que aspirava o aburguesamento e temia a proletarização. (...) Não por acaso, foram os intelectuais pequeno-burgueses, apavorados com o risco da proletarização, que transformam o patriotismo em nacionalismo quando deram ao “espírito do povo”, encarnado na língua, nas tradições populares ou folclore e na raça (conceito central das ciências sociais do século XIX), os critérios da definição da nacionalidade (HOBSEBAWN *apud* CHAUI, 2000, p.18).

Na terceira etapa, a da “questão nacional”, que Hobsbawn situa entre 1918 e 1950/60, a “consciência nacional” passa a ser definida principalmente pelos partidos políticos e pelo Estado. Para ele foi a percepção do poder persuasivo da “idéia nacional” que levou à “questão nacional”.

Segundo Marilena Chauí (2000, p.21), o estudo do processo histórico de invenção da nação nos ajuda a compreender um fenômeno significativo, o da passagem, no Brasil, da idéia de “caráter nacional” para de “identidade nacional”. Registra que o “caráter nacional” corresponde, *grosso modo*, aos períodos do “princípio da nacionalidade” e da “idéia nacional”. “Território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas-artes foram os elementos principais do ‘caráter nacional’, entendido como disposição natural de um povo e sua expressão cultural”.

Já a ideologia da “identidade nacional” opera em outro registro, pois define: “um núcleo essencial tomando como critério algumas determinações internas da nação que são percebidas por sua referência ao que lhe é externo, ou seja, a identidade não pode ser construída sem a diferença” (CHAUI, 2000, p.22).

Analisa que a ideologia do “caráter nacional” opera com o pleno ou o completo, à medida que apresenta a nação totalizada, permitindo uma representação homogênea do país e de nós mesmos. Enquanto que “identidade nacional” opera com a falta e o desvio,

pressupondo a relação com o diferente ou o outro, isto é, os países capitalistas desenvolvidos. “É pela imagem do desenvolvimento completo do outro que a nossa ‘identidade’, definida como subdesenvolvida, surge lacunar e feita de faltas e privações” (CHAUÍ, 2000, p.27).

Havíamos notado, anteriormente, que a época atual apresenta duas tendências que não estão separadas e são, até mesmo interdependentes, isto é: ao mesmo tempo em que vemos as nações pressionadas pelo mercado internacional virarem um mesmo e homogêneo espaço temático, assistimos, também, ao que Efland (1998) denominou de um tipo de “retribalização” de grande parte da humanidade, com guerras civis que propõem a dissolução e a reconstrução de nações e a reafirmação de identidades étnicas e culturais. Afirmávamos que é nesse contexto que a arte contemporânea vai encontrar seu espaço de atuação.

O que desejamos discutir neste capítulo é o surgimento da questão de uma identidade nacional entre nós e o papel das artes plásticas na construção do patrimônio artístico e cultural, para, então, discutirmos a contemporaneidade.

Modernismo e cultura

E o país e a nossa gente apenas na década de 1920 voltariam a constituir a temática preferida dos modernistas, na literatura como nas artes plásticas. Aracy Amaral e Walter Zanini

O Brasil republicano das primeiras décadas do século XX depende economicamente da produção e exportação agrícola. Já ingressara na economia manufatureira e mercantilista e caminhava em direção a uma economia industrial que se apresentava ainda bastante incipiente. Havia o predomínio das oligarquias agropecuárias, o que permitia definir a política da época como a do acordo do “café com leite”, isto é, acordo segundo o qual as elites de São Paulo, cafeeira, e de Minas Gerais, pecuarista, revezavam-se no governo federal. O cenário político-social apresentava uma insatisfação dos setores emergentes da população urbana que não possuíam representação social no panorama nacional.

Nessas décadas, as artes plásticas registram em sua produção uma diluição do dogmatismo neoclássico. Neoclassicismo que se apresenta primeiro com as lições dos

mestres franceses da missão artística de 1816, que D.João VI trouxera de Paris para o Brasil e que, na segunda metade do século XIX, floresce como herança desse movimento e pelas atividades reguladoras da Academia Imperial das Belas Artes, principal núcleo da vida artística da época, e que logo após a proclamação da República torna-se a Escola Nacional de Belas Artes e busca se reformular em seus padrões estéticos.

Segundo Carlos Cavalcanti (1969), em *O predomínio do academicismo neoclássico*, as heresias iniciais em relação ao neoclassicismo se apresentam como um academicismo eclético, ou seja, com tendências românticas e realistas, observadas mais na temática e menos nos valores subjetivos da forma, que permanecem convencionalmente academizados.

Nota-se, entretanto, que o interesse dos artistas volta-se para os temas nacionais, históricos e contemporâneos da época e desenvolve-se no bojo das instituições republicanas, abandonando, dessa maneira, o idealismo neoclássico que mantinha relação com temas extraídos da cultura clássica e da mitologia grega e contava com o prestígio da arte oficial do Brasil Império. Arte oficial que aposentara nossa formação artística anterior, que se fazia sob os padrões barroco-rococó. De acordo com Cavalcanti, o barroco, com seu acentuado emocionalismo e liberdade da imaginação, apresentava formas artísticas mais adequadas à expressão de nosso temperamento de mestiços e às sugestões da nossa natureza tropical.

Essas formas, mais condizentes com nossa sensibilidade, foram artificial e bruscamente interrompidas na sua evolução pelas do neoclassicismo, justamente caracterizadas pelo predomínio das faculdades intelectuais sobre as emocionais. O calor do emocionalismo barroco era assim substituído pela frieza do intelectualismo neoclássico (CAVALCANTI, 1969).

Já Tadeu Chiarelli (1999), em “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”, observa que a constituição de uma iconografia nacional esteve ligada inicialmente à preocupação de uma elite econômica e intelectual comprometida com a legitimação do Estado brasileiro liberto de Portugal em 1822. Assim, escritores, poetas, historiadores e artistas plásticos ligados à academia perpetuaram em seus trabalhos uma imagem idealizada do Brasil, enaltecadora do poder imperial, da religião católica, do Exército e da Marinha nacionais, além de uma mitologia brasileira retirada da literatura e da poesia romântica que aqui então se produziam.

Contra essa produção artística, insurgiram-se alguns artistas e críticos brasileiros do final do século XIX.

Em sua maioria republicanos, e a favor da libertação dos escravos, eles acreditavam que o Brasil apenas teria uma arte nacional quando os artistas deixassem de idealizar a história, os mitos e o Estado para registrar – com base na estética naturalista – a realidade física do país: a luz, as cores, os elementos topográficos, a flora (CHIARELLI, 1999, p.27).

Mantinha-se, porém, a proposta da construção de uma arte nacional, singular e típica, só que agora realizada pela captação do ambiente local, transformando em mito a natureza tropical do país, responsável também pelo temperamento e pelo jeito brasileiro de ser. Tal ideário, sendo responsável por uma produção plástica, apresenta um naturalismo de teor nacionalista, que influencia não apenas os artistas do final do século XIX como também a produção da primeira metade do século XX, e marca profundamente os artistas ligados ao movimento modernista, paradoxalmente, os introdutores das vanguardas e da modernidade artística no Brasil.

Sabemos que nossa modernidade tem na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, o marco principal de sua institucionalização. A renovação das artes plásticas proposta fazia-se em oposição tanto ao convencionalismo formal e temático, resultante da obediência aos cânones do neoclassicismo quanto ao academicismo eclético que acrescentava à influência francesa valores culturais e artísticos trazidos por imigrantes europeus.

Dessa maneira, a produção artística exibida no circuito cultural das exposições plásticas, principalmente em São Paulo, nos anos que antecedem a década de 1920, apresenta um naturalismo de teor nacional ao lado de um convencionalismo da arte de derivação acadêmica. É desses anos a proposta de constituir uma arte brasileira futura com base no estudo e na reflexão sobre a arte do passado local, explicitada em textos de vários intelectuais, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Ricardo Severo, além de Monteiro Lobato e outros, publicados em jornais e revistas da época, notadamente no jornal *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*.

A esse respeito, Tadeu Chiarelli, em *Um jeca nos vernissages* (1995), mapeia e analisa os textos de crítica cultural, publicados no jornal *O Estado de São Paulo* de 1900 a 1922 e na *Revista do Brasil* de 1916 (ano de sua fundação) a 1922.

Podemos constatar, por essas publicações, que o Modernismo de 22 apresenta um corpo estético estruturado pela importância do nacional, manifestando o desejo de uma

linguagem mais nova e a preocupação com ela. A temática, embora nacional, não se divorcia, entretanto, da industrialização que invadia São Paulo, juntamente com a leva de imigrantes que integravam a complexa sociedade em alteração dinâmica. O crescimento urbano e o desenvolvimento industrial de São Paulo e do Rio de Janeiro, os principais centros do país, impunham uma nova visão da cultura brasileira, um novo comportamento, a reflexão sobre os modos de expressão do passado e o rompimento em relação a eles.

O processo de renovação apenas se iniciava, e as instituições conservadoras continuavam funcionando, com seus salões oficiais de arte e suas escolas de belas-artes. Havia, porém, uma geração urbana disposta a mudanças e transformações e aberta à influência das artes européias do início do século.

O caráter basicamente irracionalista daqueles movimentos europeus iria provocar entre os modernistas, que inicialmente se empolgam pelo “futurismo” da civilização urbana, a busca de elementos mais primitivos da história e da realidade brasileiras expressas na “Antropofagia” de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (GULLAR, 1969).

O ideário nacional que propõe uma arte política vinculada à realidade social do território-nação solicita à visão artística um imaginário realista que, talvez, por este motivo, nunca tenha abandonado o figurativismo na busca de renovação.

Chiarelli (1999) considera que o desejo de criar uma arte nacional e a preocupação com essa criação são os fatores que impedem os artistas locais de aderirem às formulações mais avançadas e desestabilizadoras da arte moderna. Esse autor conclui que o desejo de criar uma arte nacional aproximará os modernistas brasileiros mais das tendências internacionais de “retorno à ordem”, surgidas entre as duas guerras mundiais do que das vanguardas mais radicais.

Os artistas e intelectuais ligados ao modernismo que já não viam a possibilidade de construção de uma arte nacional calcada apenas na estética naturalista propunham a renovação desta base, incluindo alguns postulados retirados das vanguardas históricas e do “retorno à ordem”.

No contexto do retorno à ordem estavam previstas, além da supressão das indagações estéticas e artísticas mais radicais das vanguardas, as necessidades de retorno ao realismo (mesmo que sintético) e a valorização do nacional. Nada mais apropriado aos modernistas, engajados na construção de uma arte cujo tema brasileiro era a tônica primordial (CHIARELLI, 1999, p.28).

A arte moderna, das vanguardas européias do princípio do século XX, realiza o corte com a arte que a precede ao romper o compromisso com a representatividade.

Concomitantemente tal ruptura incide também sobre o compromisso que poderia haver entre o conceito de nação e o da arte que o ilustra, construindo o patrimônio histórico-geográfico e o patrimônio artístico nacional. Carlos Zilio (1983, p.12) pontua que sem o compromisso com a representatividade “a utilização da arte como glorificação de uma realidade nacional (histórica, política, geográfica) deixa de ter sentido.”

Isso não significando, entretanto, que a arte moderna não possua contexto social, histórico-político vinculado ao seu *locus* de desenvolvimento. Tal vínculo se evidencia sobremaneira com o “retorno à ordem”, ou seja, com o recuo das vanguardas artísticas, em termos de criações experimentais, reatando com as tradições ou caminhando em direção a projetos mais introspectivos, menos ousados. O “retorno à ordem” ocorre em meio à depressão econômica dos anos 1920-30, interligando a questão mundial da luta de classes, intensificada nesse momento pela questão econômica, pelas bandeiras socialistas e comunistas, pós Revolução Russa de 1917 e pela subida ao poder dos governos totalitários, o nazi-fascismo.

De acordo com a análise de Hobsbawn entre 1918 e os anos 1950-60 a “idéia nacional” transmuta-se em “questão nacional”.

No Brasil o movimento modernista dos anos 1920 constitui o primeiro momento em que um grupo de intelectuais e artistas planeja a criação de uma arte brasileira.

Zilio (1983) entende que o movimento modernista apresenta duas etapas intimamente ligadas, ou seja, pretende não apenas colocar a arte brasileira em dia com a cultura ocidental como também fazê-la voltar-se para a apreensão do Brasil. Nesse sentido a arte moderna, calcada na criatividade e na incorporação de culturas diferentes da ocidental, permite o olhar para as culturas negras e indígenas que compõem a cultura brasileira.

... o Modernismo conscientiza e procura trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e sua ligação com a produção européia. O movimento antropofágico dará a fórmula numa busca de síntese entre o “nacional” e o “internacional”, propondo a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar. Uma arte brasileira para exportação, cujo produto mais representativo nesta primeira fase será a obra de Tarsila do Amaral (ZILIO, 1983, p.14).

Considera, ainda, Zilio que, tanto a negatividade introduzida pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo na crítica ao sistema de arte como as possibilidades abertas pela arte

construtiva ao introduzir um código icônico abstrato, serão estranhas ao universo estético do modernismo brasileiro.

Podemos concluir que, de par com o debate que a vanguarda européia travava em seu melhor momento, em que se conjugavam postura crítica e experimentação plástica, o modernismo brasileiro se revela como desejo de atualização em um meio social que apresenta um desenvolvimento científico tecnológico ainda incipiente e se constrói como necessidade de configuração da cultura brasileira. Dessa maneira coloca para si a questão de brasilidade, do caráter brasileiro, segundo análise de Chauí (2000), e é essa busca de configuração nacional que o aproxima do movimento europeu de “retorno à ordem”.

Observamos que, se por um lado os modernistas da “Semana de 22” conseguem estruturar uma ação de vanguarda, a exemplo dos futuristas, agindo para desestabilizar a situação cultural vigente no país, atacando ao mesmo tempo a presença em cena do realismo em suas diversas linguagens naturalista, regionalista e acadêmica, e as instituições artísticas com seus códigos cristalizados, por outro lado, distingue-se da vanguarda européia ao buscar a identidade nacional. Assim privilegia a questão de uma arte nacional, expressão das particularidades de uma cultura, em busca de um arquétipo do imaginário social, que legitime a afirmação de uma nova identidade nacional perante um público que busca ainda atingir.

De acordo com Annateresa Fabris (1994), o que deve ser sublinhado é que não podendo ainda dispor de obras modernas, as manifestações que têm seu clímax na Semana de Arte Moderna, evento multidisciplinar, têm por objetivo desafiar um gosto consolidado, anunciar o futuro a partir de um presente inquieto e interrogador.

O que deve ser sublinhado é que tais manifestações, embora não modernas em termos puristas, são percebidas como modernas pelo ambiente ao qual se dirigem. É esse embate entre dois olhares, entre duas concepções que está na base do escândalo da Semana de Arte Moderna e que define suas peculiaridades, congeniais aos objetivos perseguidos: denunciar a presença do passado na produção cultural de uma cidade materialmente moderna, propor os núcleos possíveis de uma poética urbana, apontar para a necessidade de um código novo no qual a modernização e o modernismo se encontrassem para forjar a modernidade (FABRIS, 1994, p.23).

A exemplo dos futuristas que, como vimos no capítulo anterior, lançam o *Manifesto do Futurismo*, no *Le Figaro*, em um momento em que não havia ainda produção que correspondesse a uma estética dita futurista, os modernistas elaboram própria idéia de modernidade e definem a estratégia de atuação. Segundo Annateresa Fabris (1994),

concentram-se, num primeiro momento, na conquista do espaço público mais influente, o jornal, visando, por meio desse veículo, atingir um público maior, conquistando-o para a causa do modernismo. Assim é que

o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio* são as principais tribunas da pregação modernista, incansáveis no combate ao passado e na defesa de seu ideário, guiado por um desejo pedagógico: conquistar o público para a causa da arte nova. A escrita adota modelos variados – da explanação serena ao ataque demolidor, da persuasão à ironia e ao sarcasmo – e o ápice de uma ou outra forma é determinado pelo objetivo em vista (1994, p.21).

O cenário urbano, os novos meios de comunicação, a periodicidade, o rádio e principalmente o cinema com sua capacidade de modificar a sensibilidade do espectador na medida em que se efetivam novas formas de percepção, pela velocidade e simultaneidade da imagem – compressão espaço/tempo – constituem o foco da atenção dos modernistas. Sússekind (1994) analisa que a cidade moderna, espaço transformado pela industrialização, pelos novos meios de locomoção e comunicação, é o lugar privilegiado dos sinais e signos que geram a sintaxe modernista, pois afeta a linguagem e a forma literária que passa a apresentar descontinuidade narrativa, montagem de fragmentos, simultaneidade e interpenetrações, como em *Macunaína* de Mário de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, *Pathe Baby* de Alcântara Machado, *Parque Industrial* de Patrícia Galvão (Pagu), *Os ratos* de Dyonélio Machado.

Flora Sússekind, em *Cenas de fundação* (1994), afirma que o tema épico, básico na literatura brasileira, apresenta cenas de fundação geralmente acompanhadas da visão profética de um futuro nacional grandioso. Constrói-se, assim, o que Marilena Chauí (2000) denominou de *mito fundador* que, como vimos, diz respeito ao patrimônio artístico e ao patrimônio histórico-geográfico que, conjugados, dão visibilidade ao mito da nação e gesta o sentimento de pertencimento a um país, garantindo, entre nós, a presença de representação que nos permitem crer na unidade, na identidade e na individualidade da nação. Pois bem, essas “cenas proféticas de fundação” que no romantismo, gênero literário e movimento estético do século XIX, era um motivo poderoso em sintonia com o movimento de territorialização paisagística e construção genealógica-literária da nacionalidade, é retomado e redefinido pelo modernismo desde a sua idealização romântica do índio pela Antropofagia como pelo neo-indianismo do grupo Anta, de Plínio Salgado.

Süssekind (1994) considera ainda que o fortalecimento tópico das “cenas proféticas de fundação” é pertinente nesses momentos de particularismo literário, de acentuada preocupação local mesmo como no modernismo, quando voltado para a modernização e para a atualização cultural. O motivo tópico das “cenas de fundação” é

redefinido no modernismo em meio, de um lado, a outras formas de percepção e representação da cidade, e, de outro, aos seus esforços de interpretação do país com base em elementos (exemplos: a cultura negra, a mestiçagem, o gosto e o comportamento popular) encarados em geral como defeitos (“As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretados como superioridades”, diz Antônio Cândido sobre o período) e “recalcados” na reflexão cultural até então (SÜSSEKIND, 1994, p.71).

As “cenas de fundação” ressurgem na produção modernista como “estratégia épico-crítica” de redefinição cultural e nacional, isto é, o motivo é revisto por perspectiva diversa do romântico, tanto no seu aspecto estético como ideológico. O que temos é uma espécie de “rebaixamento literário” de um horizonte épico, “indicado sob a forma de glosa ou da citação irônica, e propositadamente lacunar” (SÜSSEKIND, 1994, p.81).

É esse cenário urbano, da cidade moderna, que propicia a construção de uma arte nova. Arte na qual Aracy Amaral, em *A imagem da cidade moderna: o cenário e o seu avesso*, vê a contraposição de uma elite “plena de urbanidade europeizada” a massa urbana, fenômeno novo nos anos 1920, com a “massa viva” do proletariado de origem sobretudo italiana. “Proletariado que possui uma cultura própria, com seu teatro próprio, uma literatura própria, saraus próprios, ponto de encontro que ferverá em particular a partir dos anos 30 em movimento de reivindicação ou revolta diante da opressão” (AMARAL, 1994, p.90).

Citando o historiador Nicolau Sevcenko, que enfatiza as emoções novas da cidade grande que surgem a partir da segunda década do século XX em São Paulo, ou seja, as multidões nas ruas, em seus afazeres ou em procissões, nos bondes a caminho do trabalho e das fábricas, nos estádios de futebol onde as torcidas celebram desde 1919 a “nova paixão nacional”, Aracy Amaral (1994) conclui seu pensamento apontando ser esse o lado moderno por caracterizar a modernidade e que impulsiona, a seu ver, o surgimento do movimento modernista. O lado da massa da cidade, o lado cortiado da cidade é o lado moderno da cidade e não o seu avesso, lado que expõe a contradição social vivida pelos seus habitantes. Contradição social cujos elementos permanecem intactos neste princípio de século XXI como a sugerir que a origem dos tempos de hoje se encontra na explosão

urbana dos anos de 1920. São as contradições sociais que mostram suas faces nas grandes metrópoles. Face mimetizada no interior da nação, que orientará a produção da cultura nacional, findos os anos 1920.

Continuidade e desdobramentos

A arte social não marcará uma ruptura, mas se adaptará e se enquadrará dentro das tradições do movimento de 22. Carlos Zilio

Se a primeira fase do modernismo brasileiro, a dos anos 1920, orienta-se pela questão da atualização e do nacionalismo, a dos anos 1930 orienta-se pela questão social.

Assim é que depois de 1930 o modernismo cultural fracionava-se em várias correntes. Até 1945 sofre modificações e adaptações para atender ao aspecto sócio-político do país, privilegiando, nesse momento, o povo brasileiro, buscando suas faces - íntima, pública e mesma caricata - expostas em seus afazeres, moradias, vestimentas, festas, trabalho e religiosidade.

Importante é notar que esse período foi marcado pelo choque entre diferentes correntes culturais e ideológicas que se apresentam durante a “Era Vargas”, que compreende os períodos: 1930-34 quando, após depor Washington Luís, Getúlio Vargas se torna chefe do governo provisório do país; 1934-37, quando Vargas governa como presidente eleito pela Assembléia Constituinte; de 1937-45, quando num golpe apoiado pelas Forças Armadas, Vargas fecha o Congresso, anuncia pelo rádio uma nova Constituição e a instauração do Estado Novo. Por decreto cassa todos os parlamentares e prefeitos, depõe governadores, passa a nomear e a destituir interventores nos estados. “O poder político dos estados foi liquidado. A queima pública das bandeiras estaduais, em 1938, representou o ato mais simbólico da transformação do governo central em expressão única da unidade nacional” (POMAR, 2002, p.19).

Nesse período de quinze anos que os historiadores denominam de modernização conservadora, por nascer de um regime fechado e por marcar o compromisso entre as novas elites industriais e as velhas oligarquias rurais, o Brasil deixou de ser essencialmente agrário e transformou-se em agrário-industrial. Industrialização que acelerou a urbanização,

gerando ondas de migrações internas para os centros em desenvolvimento, criando uma camada de operários e técnicos qualificados e, conseqüentemente, ampliando a presença das classes trabalhadoras no cenário urbano.

De acordo com registros da época, calcula-se que cerca de 25% da população brasileira vivia em cidades com mais de cinquenta mil habitantes. Quase um milhão de trabalhadores da indústria e do setor de serviços (comércio, bancos etc.) concentram-se em algumas cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. A quantidade de operários quase triplicou em relação aos anos 20, tornando-os uma nova força social (POMAR, 2002, p.19).

O Brasil diversificou-se regionalmente e começou a integrar-se devido aos novos meios de transporte e comunicação; elevou seu padrão educacional e cultural. Em 1934, com a criação da Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade do Distrito Federal (UDF), gesta-se a construção da pesquisa científica nos diversos campos do saber, desenvolvem-se experiências culturais autônomas, buscando manter-se independente do poder centralizador.

Devemos ressaltar, entretanto, que o Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, planejado por Anísio Teixeira não resiste à pressão governamental, é fechado e substituído pela Faculdade de Ciências e Letras.

O Instituto de Artes cometeu o “sacrilégio” de elevar para nível superior o ensino e a pesquisa de arte. Fazia com que todas as artes coexistissem, da música à arquitetura. Deu ênfase à pintura mural e à escultura monumental, instituiu o ensino do urbanismo e realizou atividades de pós-graduação e extensão universitária (POMAR, 2002, p.49).

Temos, nesse momento, uma produção teórica e artística que, *grosso modo*, seguem duas vertentes:

- a integralista, que recebe apoio dos espiritualistas, intelectuais católicos e espiritualistas que, por serem conservadores, opunham-se aos “materialistas”, e, por isso, aproximam-se artística e politicamente da Escola de Anta, de Plínio Salgado, depois de 1930, devido à simpatia por temas fascistas: a questão da unidade da raça, da purificação da raça por meio do trabalho ordeiro, da educação moral, cívica e física, do patriotismo que os coloca contra os judeus, os amarelos e os comunistas. Aspiram a um nacionalismo isento de impurezas e a uma arte com elementos exclusivamente nacionais;

- e a vertente de influência socialista e reformista, representada pelos modernistas paulistas e do Rio de Janeiro, regionalistas do nordeste, teóricos de diversas regiões que realizam estudos originais, na área da sociologia e da história, sobre a realidade do país. Grupo este que sofre a maior repressão ditatorial, vigiado sempre pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) da “Era Vargas”, que tinha como incumbência coordenar a propaganda oficial e censurar a imprensa, o teatro, o cinema, proibir publicações nacionais e estrangeiras.

Apesar da censura, o debate intelectual, cultural e ideológico era mantido.

Refletia-se também nas publicações da época, como as revistas *Careta*, *Para Todos*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *Cultura*, *Vamos ler?*, *Forma*, *Base*, *Bellas Artes*, *Revista de Arquitetura*, *Suplemento Cultural* de *A Manhã*, *Ilustração Brasileira*, *Bazar*, *Revista Acadêmica*, *A Manhã* e *Dom Casmurro*, no Rio de Janeiro, e *Vanitos e Suplemento de Rotogravura* de *O Estado* de São Paulo, em São Paulo (POMAR, 2002, p.48).

O que alimenta a cena cultural, além do debate intelectual, é o surgimento de uma arte criada pelo povo na esteira dos novos meios de comunicação da indústria cultural da época, e que evidencia a disputa ideológica e política entre a corrente cultural incentivada pela propaganda oficial e as correntes culturais que resistiam ao Estado Novo. Segundo Pomar (2002, p.50), “o rádio e as ruas, com o carnaval, foram os grandes instrumentos e arenas da época para essa disputa.”

O governo tentava utilizar a arte popular para incensar o regime e legitimar Vargas como o ditador “pai dos pobres”, da mesma maneira que se aproveitava das obras artísticas que tinham o povo como motivo, como exemplo, as pinturas de Portinari e Di Cavalcanti, buscando enfatizar sua força cultural. Sabemos que Portinari é contratado pelo Estado Novo para realizar para o prédio do Ministério e Saúde um painel dos ciclos econômicos do Brasil. Concretizam-se, também, entre 1936-45, os projetos de Niemeyer e outros para a sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte.

Desse modo, podemos constatar que foi em meio a um regime ditatorial, pró-fascista, que a produção cultural, através das artes eruditas e populares, expressava a diversidade das vivências e contradições sociais.

Pomar (2002) nos auxilia a compreender esse momento ao apontar que os temas e as artes populares marcam toda a produção cultural do período. Com o rádio adentrando o

território nacional, a música popular brasileira adquire cidadania com seus ritmos variados e é incorporada por compositores eruditos como Cláudio Santoro, Guerra Peixes, Villa-Lobos, que tinham como temas as festas populares, o folclore e a paisagem brasileira.

O samba legalizou-se, nas palavras de Pomar, o choro, as marchinhas, o baião e outros ritmos concorriam com as músicas marciais e com o *swing* importado dos Estados Unidos, todos veiculados pelo rádio.

Predominavam as composições que deram destaque a Noel Rosa, Pixinguinha, Herivelto Martins, Braguinha e outros, em que o malandro era o grande herói e o trabalhador um otário ou sofredor. Em oposição à beleza loira das atrizes de Hollywood, Carmem Miranda reinventou a baiana, e a mulata foi transformada em símbolo nacional, cantada por compositores como Ari Barroso, Lamartine Babo e Dorival Caymmi. (...) Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, acirrou-se, de diferentes maneiras, o conflito entre os símbolos populares e os do Estado Novo ... a arte do povo, principalmente sua música, fundiu-se cada vez mais com os movimentos de resistência à ditadura e de luta contra o fascismo e pela democracia (POMAR, 2002, p.52-53).

O ano de 1945 assinala o fim da Segunda Guerra Mundial com a rendição da Alemanha e do Japão, assinala também em solo brasileiro o fim do Estado Novo com a queda de Vargas em outubro e a convocação para eleições gerais a serem realizadas no mês de dezembro. A segunda metade da década de 1940 seria marcada, no plano institucional das artes, pela criação do Museu de Arte de São Paulo em 1947, Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948, Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1949. Em 1951, a I Bienal de São Paulo é inaugurada. Esses eventos marcam o início de uma nova etapa.

O moderno e o espaço contemporâneo: rupturas e desdobramentos

Enfatiza-se sempre a nossa modernidade defasada, uma vez que o processo iniciado nos anos de 1920 se efetiva realmente a partir de 1950 com a concretização de um parque industrial que, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, exige investimentos de grande porte para crescer e se modernizar. O Brasil produzia em 1930: aço, ferro-guza, carvão, laminados, cimentos, álcool, tecidos, produtos alimentares e bebidas. A partir de 1950, registra-se a expansão considerável das indústrias tradicionais de alimentos, tecidos e confecção, calçados, móveis; deslança também a indústria de produtos químicos, remédios e de produtos de beleza. Refina-se petróleo, fabricam-se máquinas operadoras, geradores e motores elétricos, veículos automotores – carros ,

caminhões, ônibus, tratores – além de navios e aviões. O sistema rodoviário estende-se por todo país. A engenharia brasileira constrói desde hidrelétricas gigantescas como edifícios altíssimos – os arranha-céus – modificando a paisagem urbana. Brasília, a nova capital da República, situada no centro-oeste e inaugurada em 1960 foi construída em cinco anos, tornando-se o marco da moderna arquitetura brasileira. O processo de urbanização acelerado incorpora os padrões de produção e consumo próprios dos países desenvolvidos. A indústria cultural impacta a sociedade, pois, além do cinema, do rádio, agora transistorizado, que incentiva a indústria fonográfica, temos a chegada da televisão que veicula, entre a sua programação noticiosa e de entretenimento, as novidades dos alimentos industrializados e dos eletrodomésticos, propiciando modificações nos hábitos e no cotidiano da população.

Acompanhando o avanço produtivo e o avanço da propaganda, o sistema de comercialização também se modifica. Surgem os supermercados, as lojas de departamento, as cadeias de lojas de eletrodomésticos, as revendedoras de automóveis e em 1966 é inaugurado, em São Paulo, o primeiro *shopping center* do Brasil. Essas transformações sugerem uma sociedade em movimento, construindo uma economia moderna e abraçando o valor do progresso.

De 1945 a 1964 vive-se no país um período liberal democrático marcado pela ebulição social e cultural que busca ainda, desde os anos de 1920, a construção de uma nação e de uma civilização brasileira. João M. Cardoso de Mello e Fernando A. Novais em *Capitalismo tardio e sociedade moderna* (1998, p.616) analisam que nesse período um verdadeiro espaço público vinha se construindo devido ao surgimento de uma ética fundada nos valores modernos. Valores referentes tanto aos cuidados e ao aperfeiçoamento de si – o trabalho, o desenvolvimento espiritual, a higiene etc. – e no plano social referentes à ordenação da sociedade – igualdade, educação democrática, participação política, autonomia dos cidadãos.

Os impulsos de mudança partiam de mulheres e homens, de jovens inspirados pelo trabalhismo de feição positivista, pelo socialismo, pelo comunismo – no Brasil, formas de pensamento social antindividualista que decorrem, em boa medida, da secularização, no plano da ideologia política, da ética católica – pelo solidarismo cristão (...) Foram eles que deram vida à imprensa, às universidades, aos movimentos culturais, aos sindicatos, aos partidos políticos progressistas (MELLO e NOVAIS, 1998, p.616).

De acordo com esses autores, o ideário era amplo, mas resumidamente pode-se afirmar que se lutava por reforma agrária, a quebra do monopólio da terra, visando atacar a miséria no campo, estancar o êxodo rural que inchava a periferia das grandes cidades e que pressionava os salários urbanos para baixo; escola pública e republicana, isto é, acessível a todos e que preparasse os cidadãos para a democracia; aumento dos salários de base e ampliação dos direitos sociais; controle do poder econômico privado e controle público dos meios de comunicação de massas.

O embate público se dava entre dois estilos de desenvolvimento econômico, dois modelos de sociedade urbana de massas:

de um lado, um capitalismo selvagem e plutocrático, de outro, um capitalismo domesticado pelos valores modernos da igualdade social e da participação democrática dos cidadãos conscientes de seus direitos, educados, verdadeiramente autônomos, politicamente ativos. Portanto, 1964 representou a imposição, pela força, de uma das formas possíveis de sociedade capitalista no Brasil (MELO e NOVAIS, 1998, p. 618).

A tomada do poder pelos militares em 1964, define, portanto, a forma como o desenvolvimento sócio-econômico se efetuará ao longo dos 21 anos de vigência da ditadura militar.

Nesse período de embate político sobre a modernização da nação brasileira é que se abre o espaço da contemporaneidade. Nas artes, especificamente as artes plásticas, o espaço construtivo é marcado por rupturas com o modernismo, desdobramentos em seu fazer artístico, em sua teorização e em seu ideário nacionalista.

Encerramos o tópico anterior enfatizando que para as artes plásticas, desde a segunda metade dos anos de 1940, o plano institucional é marcado pela hegemonia da arte moderna, assinalada pela instalação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949). Em 1951 temos a I Bienal de São Paulo que permite o contato com a realidade artística internacional do pós Segunda Guerra Mundial. O modernismo passará, então, a ser questionado pela emergência de novas linguagens plásticas derivadas do abstracionismo geométrico.

Ferreira Gullar (1969) afirma uma mudança radical nos anos posteriores à guerra devido, em parte, à dialética interna da cultura brasileira e, em parte, ao contato com a realidade artística internacional a que a I Bienal de São Paulo vem dar visibilidade, ao fortalecimento entre nós da tendência abstrata. Dessa maneira manifesta-se o desvio da arte

brasileira para a abstração geométrica durante os anos de 1950/60, denominado de movimento concreto e neoconcreto, inserindo o Brasil em uma das correntes da arte moderna internacional: a arte construtiva.

A arte construtiva européia, mesmo em seus diferentes tratamentos como o da *Bauhaus*, do *De Stijl* e o do *Construtivismo Soviético*, demarca-se por uma clara positividade ao orientar-se pela possibilidade de compreender racionalmente tanto os processos como os meios que formavam e determinavam a produção da arte, apresentando, portanto, princípios gerais bem delimitados.

Carlos Zilio (1983, p. 21) analisa que a arte construtiva européia, ao se deter sobre o estudo da linguagem de arte enquanto processo de significação, opera uma mudança dentro da história da arte por retirá-la do seu envolvimento mítico. Nota, entretanto, que sua filiação a uma tradição racionalista é ambígua “na medida em que ela adota um dispositivo formal que rompe radicalmente com o espaço renascentista”.

A ordem construtiva ao buscar a desnaturalização do olho, descentrava o olhar contemplativo ao pôr em circulação novos esquemas formais, novos procedimentos que absorviam a multiplicidade imposta pela própria técnica e pela compressão do tempo/espaço moderno.

Dotada de um ideário universalista e social, constituída por uma linguagem próxima à da aplicação prática – a programação visual – acreditava no desenvolvimento progressivo da sociedade tecnológica, onde arte e vida se confundiriam, em sua positividade de não abrir espaço para a articulação da contradição e da luta ideológica. “Para ela a luta cultural se passava num processo retilíneo de superação de esquemas formais passados, num aperfeiçoamento constante em direção a um fim lógico e previsível” (ZILIO, 1983, p.22).

Nesse sentido, o construtivismo se orientava racionalmente, visando a criar um sistema formal capaz de intervir através de protótipos na produção industrial e, no limite, servir de modelo à própria construção social.

O concretismo brasileiro filia-se a essa tradição, constrói um repertório em torno de uma instrumentalização dos esquemas gestaltistas, dos imperativos matemáticos e racionais. Atento, entretanto, à sua estetização e à possibilidade de sua reprodução, seja pela indústria ou pelos *mass-media*, visando sempre a ocupar o ambiente social e, desta maneira, influir em sua modificação e aprimoramento.

Para os concretistas, enquanto produtores especializados da forma (e não mais artistas), tratava-se de saber manipulá-la inventivamente, de modo a produzir uma nova organização formal, através de processos semióticos que atuavam sobre o espectador. Estes processos o preparariam para uma outra ordem visual (ZILIO, 1983, P.22).

A arte concreta brasileira significou, por um lado, o rompimento com a tradição do modernismo institucionalizado e vinculado a elementos culturais já assinalados, por outro, um desdobramento no sentido de objetivar a superação do subdesenvolvimento, baseando-se no modelo de artes das sociedades desenvolvidas, deglutindo-o e acrescentando em sua fatura a condição e cor local.

Como reação a esse quadro rigoroso e racional da arte concreta surgiria o movimento neoconcreto, cuja especificidade se manifesta na tensão interna que cria no interior deste sistema e na negatividade que produzirá.

Zilio (1983) cita como diferenças fundamentais entre o concretismo e o neoconcretismo o deslocamento da semiótica de Pierce, da teoria da informação de Norbert Wiener e da teoria de percepção gestáltica para a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e para a filosofia mais especulativa de Suzanne Langer. O neoconcretismo nega a ortodoxia construtiva racional para afirmar a questão da expressividade como legítima da arte e colocá-la no centro de um projeto construtivo.

O neoconcretismo permanece no campo da arte construtiva ao compactuar com uma leitura evolucionista da história da arte, mantendo-se fiel à linguagem geométrica abstrata e à proposta de inserção social.

Ao romper, entretanto, a relação entre arte e produção, desvincula-se do projeto concreto de estetização do ambiente que objetivava uma nova ordem visual. O neoconcreto, ao colocar a questão da expressividade, abarca a subjetividade local e o espectador em seu envolvimento existencial com a obra. Dessa maneira abre a linguagem plástica a novas experimentações, desdobra o espaço da obra, da arte e do espectador e demarca o tempo neoconcreto do concreto. Nas palavras de Ronaldo Brito (1970, p. 9) “O tempo concreto é operacional, uma dimensão objetiva. O tempo neoconcreto é fenomenológico, recuperação do vivido, repotencialização do vivido”.

As pesquisas e investigações realizadas nesse momento crítico alargam os horizontes da produção artística que exploram não apenas novos materiais e tecnologias como novos conceitos e entendimento sobre o sistema cultural, o circuito, o suporte

material e, conseqüentemente a própria obra de arte e o artista que a realiza. De um reformismo crítico da arte concreta avançam para uma nova atuação que nos permite falar de um movimento que, ao romper em sua prática com as questões do concretismo, não propõe apenas o neoconcreto, vai além e inaugura o pós-neoconcreto.

Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são os artistas vetores cuja produção sintetiza os novos rumos da arte, os que abrem o espaço da contemporaneidade entre nós.

Carlos Zilio (1983), ao analisar a obra de Oiticica em *Da antropofagia à tropicália*, aponta questões que nos auxiliam a compreender por que o fechamento do ciclo do neoconcreto é considerado o momento do contemporâneo, permitindo a Mário Pedrosa, Frederico Moraes e outros teóricos designá-lo como o pós-moderno.

Momento que marca mudança de referência que implica pensar o significado da arte moderna com um afastamento crítico tal que reflita as suas limitações históricas e permita um movimento capaz de alterar o seu permanente registro positivo.

Para Zilio (1983) a obra de Oiticica não pode ser abordada apenas enquanto produção plástica uma vez que esta é viabilizada e mediatizada por seus programas teóricos que:

- permeiam a obra pela palavra, sinalizando o seu percurso social;
- localizam o registro exato em que devem permanecer, por intermédio de uma reflexão sobre seus princípios;
- registro que se apresenta baseado num cálculo de intervenção que visa atingir o nível estético, o político e o ético;
- situa-o em sua referência com a cultura brasileira;
- penetra, enfim, no universo cultural para expor suas contradições e aguçar-las.

Para tanto articula tendências historicamente opostas: a arte construtiva e o dadaísmo. Malevitch, Tatlin e Mondrian são referências constante da influência construtiva, enquanto que Duchamp, por outro vetor, gerará a negatividade necessária e se fará presente nos trabalhos denominados *Apropriações*.

Em *Apropriações*, tem-se o desdobramento do moderno em contemporâneo, pois a particularidade das “apropriações” surge no tipo de objeto escolhido, objeto do qual o artista toma posse por ter para ele algum significado que ele transforma em obra, e que

deve ser capaz de compreender a participação do espectador, bem como seja possível situá-lo em relação ao ambiente social.

Nesse processo que busca o espectador como participante o artista torna-se um propositos, e a obra se constrói como “uma arte coletiva que se manifestasse por uma reunião de singularidades e não de individualidades” (ZILIO, 1983, p.28).

Podemos citar, a título de exemplo:

- os *Bóides* – caixas e vidros. Caixas como “materialização de pigmentos”, cor e textura. “Vidros que são coisas que têm pigmento puro”. Coisas manipuláveis. “Eu chamo Estruturas de Inspeção porque pode-se olhar por dentro e por fora” (OITICICA *apud* ZILIO, 1983, p.28).
- os *Penetráveis* – estruturas de cor em labirinto onde o espectador penetra através de vários corredores com as cores se sucedendo segundo um ritmo cromático previsto. Segundo Ferreira Gullar (1970, p. 266), “Oiticica levado a procurar uma integração maior da cor na realidade efetiva do espaço, ou seja, integrando-a na experiência espontânea das pessoas, rompeu com a relação fixa do observador e da obra”.
- o *Parangolé* – unidade formada entre estrutura e cor, opera a fusão da estrutura cor com o espaço e o tempo. Manifestação que tinha por base capas – fantasia abstrata – envergada pelos participantes.

No *Parangolé*, o corpo do espectador-participante passa a inserir-se na estrutura. A “vivência” da obra que se dava no nível subjetivo agora se incorpora, uma vez que a relação entre obra e espectador se torna orgânica.

Além disso, o *Parangolé* tem um sentido de arte total, ao lançar mão de todos os recursos plásticos que agiam separadamente: cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra e fotografia. Outra característica importante é a “apropriação” que faz de manifestações coletivas que contivessem em si componentes capazes de se enquadrarem no sentido do projeto. É o caso da escola de samba e do futebol. “Nesses eventos, o artista intervém problematizando-os através de um código próprio à arte e, conseqüentemente, alterando o tipo de relação natural, colocando os participantes diante de uma perplexidade e criatividade (ZILIO, 1983, p.29)”.

O mesmo propósito em *Tropicália* – uma espécie de penetrável labirinto instalado em frente ao MAM do Rio de Janeiro, em 1967, por ocasião da exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira”. Na descrição e análise de Otília B. Fiori Arantes (1981, p.14),

... no interior de uma tenda verde-amarela, numa arquitetura semelhante à das nossas favelas, em meio a um cenário tropical, com plantas características e araras, o público era obrigado a caminhar descalço sobre raízes de cheiro forte, em forma de ninho, e objetos plásticos, acabando seu percurso diante de um aparelho de TV ligado, cujo som se fazia ouvir desde fora. Incorporar, deglutir, transformar, eis a proposta, contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. Os meios de comunicação e a miséria nacional – não apenas uma imagem do Brasil, mas conforme o próprio Hélio, a criação de uma “imagem-estrutura”, do “projeto da raiz-Brasil” – como dirá algum tempo depois, ao analisar a experiência – o oposto da folclorização .

Zilio, em sua análise de *Tropicália*, ressalta o salto do concreto para o abstrato, ou seja, da aparência para uma reflexão sobre aquilo que se oculta e determina esta aparência. A pertinência de proposta reside no tipo de agenciamento que faz dos elementos do cotidiano e do simbolismo patriótico. Em suas palavras,

o núcleo do trabalho é a televisão, imagem importante na formação do olhar contemporâneo. Mesmo situada no centro do labirinto, ela invade, como nas cidades, todo o espaço. Ao redor, em escala de modelo, diversas representações de cultura brasileira. Seus odores de cultos e tradições, suas imagens “típicas”, como a arara, envolvidos por plantas e pedrinhas dos jardins – florestas tropicais. Há uma lógica construtiva estruturando todos estes elementos. Mas naquele ambiente “exótico”, a sua racionalidade é transpassada por um riso irônico e contra-aculturativo que desconcerta completamente a tentativa do seu transplante (ZILIO, 1983, p.31).

A obra de Oiticica ocupa, portanto, uma posição singular no cenário da arte brasileira, uma vez que, ao participar da criação do espaço contemporâneo, entre nós, formula ainda uma nova relação dessa produção com a questão da arte brasileira.

Oiticica, ao romper com o projeto da arte concreta, posiciona-se em relação ao neoconcretismo e em sua obra realiza a superação de ambos, inscrevendo-se em um novo patamar, em um momento máximo de tensões entre o antes e o depois, o antigo e o novo.

Zilio lê em sua obra a permanência de algumas concepções ainda modernas já que a presença da ideologia moderna se encontra na gênese de sua obra.

De todo modo, a experiência construtiva brasileira distingue-se no panorama das artes, pois, ao realizar uma leitura sistemática da história das formas, elabora uma primeira manifestação de uma memória na arte brasileira, conseguindo dessa maneira formalizar um processo.

Para Zilio, a obra de Oiticica, como participante de um período de ruptura, é demarcada por conter em si a contradição entre dois períodos, ao mesmo tempo em que

percebe a falta de memória brasileira como algo positivo, referendado pelo projeto das vanguardas européias de negar o passado, participa também da construção de uma memória.

A sua obra marca, definitivamente, a ruptura com a positividade da concepção da arte moderna brasileira e da arte concreta, revelando a compreensão das artes e da cultura brasileira dentro de uma globalidade. Seu trabalho está permeado por diferentes tradições culturais e revela a compreensão sobre como operam os centros de poder existente no interior da cultura universal. Situa a questão de uma arte brasileira em relação ao caráter da formação cultural do país. Para Oiticica, produzir arte no Brasil implica ter em mente a cultura brasileira não em sua forma idealizada que nega a dialética do contato com outras culturas e que não valoriza, portanto, o que esta cultura veio a ser, mas sem aquilo em que seu idealismo presume que ela seja. Leva em conta, em sua análise da nossa formação cultural, hábitos inerentes e próprios da sociedade brasileira que ele resume como falta de caráter, provincianismo, cafonice, ignorância. Tal reconhecimento exige levar em conta este Brasil e assumir, deglutir, transportar e construir contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. Produzir arte no Brasil implicaria ter em mente que a cultura brasileira é tudo isso colocado em confronto permanente com o universal, o Brasil referido a um contexto universal.

Oiticica, no texto *Brasil diarréia/chega de luto no Brasil, de 1969*, manifesta a necessidade de reconhecer que da adversidade vivemos e que a superação se dará em meio a ambivalências e perante o reconhecimento de que pouco adiantaria reforçar valores locais, construir muralhas protecionistas em torno de uma arte para que esta não se contamine. Tais atitudes revelam-se irrelevantes ante as questões mundiais, a globalização a ser vivenciada. É preciso “consumir o consumo”, “absorver antropofagicamente”, “derrubar as defesas que nos impedem de ver o Brasil no mundo, ou como ele é realmente” para então superar a estagnação.

Lemos nesse manifesto a necessidade da articulação do imaginário nacional com o imaginário global, como situamos no capítulo anterior, ou seja, que ao se valer de uma visão do mundo como globalidade, permita uma releitura do território e do social porque se transfigura internamente ao participar com sua singularidade da transformação continua de si e do mundo; enfim, a superação do atraso e estagnação, através da emergência das

condições locais que, ao intensificarem-se, forçam a revisão de crenças, valores e hábitos que permeiam o cotidiano e o imaginário social. A arte não se permite mais ser nacional, enquanto representação simbólica que espelha definições regionais ou sociais, mas mantém uma imagem positiva do país e de si mesma, construindo o patrimônio artístico da nação.

O vetor dessa nova arte, na obra de Oiticica, visa à diluição da arte na vida. Pela sensibilização do social, mergulha nas contradições e ambivalências do social, do sistema de arte e do processo de criação, permeando a “própria trama do tecido cultural brasileiro”. Assim,

... sua posição desvendou a fragilidade das concepções dominantes de arte brasileira, colocando à mostra um mecanismo idealizado e apenas superficialmente operante. Uma posição também intransigente com um mercado primitivo, com seus padrões estéticos conformistas sua crítica e instituições de apoio. Contra a “diarréia” geral, a indagação e a invenção num compromisso permanente com o novo e o exercício da liberdade (ZILIO, 1983, p.56).

Lygia Clark, cuja pesquisa plástica decorre da tendência neoconcreta, também realiza em sua obra um movimento de superação dos códigos formais ao buscar a participação do espectador e o espaço real. Fundamenta com seus trabalhos a construção do espaço contemporâneo.

Em 1959, assina o manifesto neoconcreto e participa da exposição de *Arte Neoconcreta*, no Rio de Janeiro e em Salvador. Mário Pedrosa em *Significação de Lygia Clark* mesmo sem traçar a linha evolutiva da pesquisa e obra realizada por ela rememora os passos de sua trajetória desde quando arrebenta a moldura do quadro e passa a integrá-la no retângulo e, depois com as superfícies moduladas, arrebenta com a noção mesma do quadro, passando a construir planos justapostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos casulos. O espaço é decomposto para ser reconstruído; rompe-se com a noção do quadro para poder integrá-lo no espaço. Os seus *não-objetos*, de 1960, são construções móveis no espaço, e os *bichos*, pesquisados entre 1960/64 buscam o tempo e o avesso do espaço, movem-se pela atuação do espectador em um movimento provocado, do exterior, e também com um movimento interior, que “é dado pela dinâmica interior de sua própria expressividade” (CLARK, 1960/1977, p.248).

Pedrosa assinala que nos *Bichos* quando é a obra que se move e não apenas o espectador em torno dela, temos nova conjugação perspectiva.

Quando o espectador é que se desloca, o espaço é sem dúvida, mais arquitetônico: mas sendo a obra que o faz, o espaço se intensifica com a noção de tempo e cria uma

relação nova que vai além do simples espaço escultório (...). Os bichos de Lygia vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo especial matemático ... em geral não há mesmo avesso, nessas entidades especiais. Nenhum todo aqui é definitivo, pois se transmuta facilmente, em outra boa forma (...). Essas estruturas são como árvore mágica, que dá esculturas como um pé de jaqueira dá jacas, um cajueiro, cajus. (PEDROSA, 1960/1977, p.254).

Se com os *Bichos* convida o espectador a entrar em uma relação nova com a obra, de modo que participe da criação do objeto, este transcendendo-se o reporte à plenitude do ser. Ao propor, em 1963, *Caminhando* – uma tira de papel, a exemplo da fita de Moebius, deveria ser cortada pelo espectador com uma tesoura – elimina da obra toda transcendência, aposta no ato puro. A obra, o caminhar da tesoura no papel, a “Vivência”. Acabou a experiência a obra se encerra.

Em 1968, surgem os espaços vivenciais *A casa é o corpo*; em 1969, partindo do tátil, tenta materializar no sujeito da experiência aquilo que já se encontra nele mesmo. Experiência radical que a faz “não-artista” e a obra “terapêutica”.

Lygia Pape, outra artista vetor no desdobramento do moderno em contemporâneo, em um primeiro momento integrante do concreto, assina o manifesto neoconcreto em 1959 e apresenta, na exposição *Arte Neoconcreta*, no Rio de Janeiro, Xilogravuras e o Balé neoconcreto, em co-autoria com Reynaldo Jardim.

O que marca sua produção como pertencente à contemporaneidade, além do caráter experimental, é sua trajetória por diferentes linguagens que podem se conjugar em sínteses, instaurando novos processos no circuito da arte.

No texto *O que não sei* para a revista de arte *Item-1*, Lygia Pape nos dá seu depoimento sobre a produção desse momento neoconcreto carregado de novidade e inovações.

Conceitos novos se insinuam nas obras como a quebra das categorias, como o abandono de uma posição privilegiada para a chamada escultura, como uso de linguagens diversas na mesma obra (imagens e palavras inter-relacionadas), o corte e dobradura da página como expressão (que vai desencadear o surgimento dos primeiros “LIVROS-POEMAS”), conceitos tão revolucionários que vão desde esse momento libertar o artista para um universo de possibilidades, um novo espaço na arte e o surgimento de um ser plástico sem designação própria, sem escala, indo do mínimo ao tamanho máximo como as instalações (que ainda não tinham esse nome), denominado, para uso convencional: objeto (1995,p.17).

E conclui sobre o fechamento de um ciclo e a abertura para depois. “Com o fechamento do ciclo neoconcreto, a liberdade tornou-se mais enlouquecida, alguns partiram

para uma aventura individual e de ruptura. Nascia a obra aberta onde cada um iniciava sua experiência própria” (1955, p.18).

Constatamos, então, que, no campo das artes plásticas, as pesquisas e investigações realizadas a partir da década de 1960 exploram e investigam novos materiais, novas linguagens, novas tecnologias, tornando a obra híbrida. Constroem-se estruturas abertas ao manuseio do público; objetos e não objetos; manifesta-se a “nova objetividade” e, assim, a nova subjetividade; a linguagem plástica vai se aproximar do vocabulário da pop-arte, os artistas atendem ao movimento global – a arte de massa – e buscam também a inserção no coletivo e a desindividuação da arte, mas seus nomes permaneciam em evidência. Muitos deles no circuito cultural nacional e alguns no circuito internacional das artes plásticas.

Apesar do golpe militar de 1964, a iniciativa cultural ainda era exercida pelo que era genericamente denominado de “esquerda brasileira” que, como vimos, agregava diversos grupos sociais com divergência de orientação ideológica, mas que se alinhavam em torno dos valores modernos de igualdade social e da participação democrática dos cidadãos politicamente ativos. Temos ainda com os neoconcretos as manifestações “Opinião 66”, “Nova objetividade” e “Apocalipotese” em 1968, série de iniciativas coletivas simultâneas, sob orientação de diversos artistas. “Passeatas, manifestações de rua e ‘arte pública’ coincidem num movimento coletivo de insurreição – logo calado da maneira mais violenta” (ARANTES,1983,p.14).

Com o Ato Institucional-5 (AI-5), temos o fechamento do Congresso Nacional, a perda dos direitos e das liberdades civis, o recrudescimento da censura, repressão à liberdade de expressão que provocam o esfacelamento da sociedade brasileira. O movimento artístico acusa esse momento e direciona sua atuação buscando formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta, ou questionando as próprias especificidades, os limites entre a arte e a estética do belo e do bom gosto e também as possíveis articulações com a cena sócio-cultural local.

De acordo com Otilia Arantes, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exarcebação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos.

A tônica é a do irracionalismo, que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se, no mais das vezes, em rituais restritos para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo são algumas das bandeiras e têm por consequência justamente a completa fragmentação

da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendências (ARANTES, 1983, p. 14).

Chiarelli assinala que os produtores nos anos 1970 estavam ligados às correntes internacionais do momento, como Minimalismo, Pós-minimalismo, Arte *Povera*, Arte Conceitual, mas que o diálogo com esses movimentos é permeado e filtrado pelo diálogo mantido com a única herança artística contemporânea, o Neoconcretismo.

Chiarelli (1999, p. 350) mapeia três grandes grupos de artistas brasileiros mais inquietos nesse período. No primeiro grupo, situa os que buscam atuar de maneira mais efetiva no campo social local, realizando intervenções no tecido urbano ou em sistemas típicos da sociedade de massa, rompendo os limites entre arte e política. Cita, entre outros, Cildo Meireles e suas “Inserções em circuitos ideológicos”, Mário Ishikawa com sua produção de *mail art*, e as *intervenções urbanas* de Artur Barrio. Vale notar que a arte postal, neste momento, além de estratégia cultural que mobiliza uma forma de circulação do trabalho artístico (fora do circuito internacional de galerias e museus) converte-se também numa estratégia de liberdade diante do contexto político vigente.

No segundo grupo, Chiarelli situa aqueles artistas que, ao se basearem também nas indagações sobre os limites entre arte e não-arte, entre arte e circuito, realizam a investigação crítica da natureza das modalidades artísticas institucionalizadas, como a pintura, a escultura e o desenho, e conseqüentemente a investigação sobre os códigos de representação do real. Cita Waltércio Caldas, José Resende, Fajardo e Antônio Dias, além dos trabalhos de Carmela Gross, Ivens Machado, Anna Bella Geiger e os de Regina Silveira – “produções sempre preocupadas com a subversão do olhar do espectador” (1999, p. 36).

Em um último grupo, isola a produção de Tunga como um trabalho que, apesar de impregnado por valores artísticos compartilhados por seus colegas, desenvolve uma mitologia singular, *baseada em latejos eróticos e sensuais* (1999, p. 36).

Nos anos de 1980, movimento de retorno à democracia, restabelecimento dos direitos civis e da luta para a reconstituição do país, a realidade se impõe. Descobre-se à fragilidade do nosso capitalismo periférico em relação à nova ordem mundial globalizada, a estagnação econômica gerada pela superinflação e desemprego, a violência e a escalada das

drogas, a denúncia às bases débeis sobre as quais assentou-se a vida social, e a permanência ainda do caráter plutocrático do estado brasileiro, regido pelos detentores da riqueza.

O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas. Sua obra destrutiva não se resumiu, pois, à deformação da sociedade brasileira pela extrema desigualdade. Legou-nos, também uma herança de miséria moral, de pobreza espiritual e de despolitização da vida social (MELLO e NOVAIS, 1998, P. 637)

Na análise desses autores sobre o efeito do abastardamento da educação aliado ao impacto da indústria cultural, centrada na televisão, a sociedade brasileira passou diretamente de iletrada e deseducada a massificada, sem percorrer a etapa intermediária de absorção da cultura moderna.

Estamos, portanto, diante de uma audiência inorgânica que não chegou a se constituir como público: ou seja, que não tinha desenvolvido um nível de autonomia de juízo moral, estético e político, assim como os processos intersubjetivos mediante os quais se dão as trocas de idéias e de informações, as controvérsias que explicitam os interesses e as aspirações, os questionamentos que aprofundam a reflexão, tudo aquilo enfim, que torna possível a assimilação crítica das emissões imagéticas da televisão e o enfrentamento do bombardeio da publicidade (MELO e NOVAIS, 1998, p. 640)

Vivemos na atualidade da tentativa constante de reinversão desses quadros, através da mobilização das forças sociais que exigem do Estado políticas de desenvolvimento sociais, retomando as questões do igualitarismo, recuperação da educação e da cidadania.

No setor das artes plásticas, a internacionalização do mercado da cultura através dos *media* exige uma profissionalização definitiva do circuito de arte local o que torna a proposta de uma “arte de resistência”, no mínimo, conservadora. Segundo Arantes, é preciso pensar “as particularidades do interior das articulações que as geram, não escamoteando pois as relações de produção e consumo, numa pretensa depuração da arte dos países menos avançados – o que acaba por reforçar e reproduzir o *status quo* (1993, p. 18).

Os anos 1980/1990, que fecham o século XX, apresentam, supostamente, uma geração de artistas mais aberta e liberta dos preceitos modernos de um programa nacional para as artes brasileiras e, ao mesmo tempo, mais confiante na própria tradição visual do país. Dessa maneira mantêm suas produções de diálogo com as tendências da arte internacional contemporânea e também com a produção artística brasileira preexistente.

De acordo com Chiarelli (1999), os artistas, a partir dos anos 1980, não apenas dialogam conscientemente com a arte do passado, mas reconhecem sua legitimidade e a

qualidade de muitos dos seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos ou populares. Estão atentos também às manifestações de artistas eruditos locais menos reverenciados, na produção popular, nos diversos repertórios visuais das culturas de massa e/ou populares, bem como no passado barroco colonial e na própria tradição moderna brasileira. Essa postura e esse reconhecimento levam a um amadurecimento do circuito artístico brasileiro.

Na atualidade, a dialética no mundo concreto, posta entre o imaginário globalizado e o imaginário global, reflete-se na atitude e no trabalho dos artistas de diversas partes do Brasil e da crítica especializada, que busca integrar a produção artística sem perder de vista a pluralidade das concepções e a polifonia das culturas que habitam este país, com a consciência de que partilham de uma unidade maior – o mundo – e de que se alimentam no mercado cultural internacional.

3. APRECIÇÃO ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

Obra e teoria tornam-se cada vez mais interdependentes: enquanto projeto estético, a vanguarda só alcança sua plena significação quando essas duas dimensões se encontram reunidas num programa operacional, num projeto, cuja expressão tanto poderá ser explícita quanto implícita.

Annateresa Fabris

Ao abordarmos, no primeiro capítulo, a questão da arte enquanto sistema cultural, observamos que a estética modernista constrói uma espécie de manual de instruções. Afirmamos, então, que todo estilo novo ou movimento artístico apresenta-se ao público acompanhado por um manifesto que visa a esclarecer as idéias dos artistas sobre o mundo e sobre a arte. Ilustrando os elementos da composição e o modo de criação, favorecem, dessa maneira, a apreciação da nova estética.

Annateresa Fabris, em *O outro lado da obra* no Jornal de Resenhas da *Folha de São Paulo*, esclarece que desde a publicação de *O livro das artes* de Cennino Cennini, no final do século XIV, “têm sido constantes as manifestações dos artistas plásticos sobre o fenômeno artístico em geral” (2003, nº 95, p.8).

Fabris observa que o tratado de Cennini exemplifica um momento em que o artista era considerado um artesão. Já o século XV, entretanto, apresenta um conjunto de reflexões, elaboradas por Alberti, Leonardo, Dürer, Pierro della Francesca, entre outros, que versam sobre questões de composição e método, como também sobre o conceito de beleza. Tratados sobre perspectiva, sobre a pintura como um método de reprodução fidedigna da realidade; a busca de leis universais para a composição plástica; a discussão sobre o conceito de beleza indicam que tal produção teórica, dirigida tanto ao ambiente artístico como ao público, é responsável pela mudança do estatuto do artista. Deixam a condição de artesãos para alçarem a de artistas intelectuais.

Fabris nota que a produção sobre os processos de criação e as concepções teóricas que as sustentam ampliam o discurso dos artistas e encontram no século XIX uma nova modalidade de expressão: as correspondências, os diários e as anotações de campo. Argumenta que tal fato se deve à exaltação da expressão pessoal característica do Romantismo e que a par dessas modalidades encontramos artigos para jornais e revistas, textos de apresentação para as próprias exposições, manifestos etc, enfim, “um conjunto de manifestações públicas, que marca a inserção do pensamento do artista no circuito social da arte e sua tomada de posição em relação às poéticas contemporâneas” (2003, nº 95, p.8).

Ressalta que o século XX, ao herdar essas modalidades de intervenção pública, transforma-as em passagens obrigatórias na relação do artista com a sociedade, uma vez que essas intervenções arregimentam uma consciência específica do novo papel a ser desempenhado pela arte, e que não atinge sua finalidade se for apreciada apenas por uma minoria privilegiada.

Assim, a produção plástica do século XX, ao abraçar um novo projeto estético, vincula obra e teoria, nesse desejo de explicar-se, ser compreendida e apreciada. O artista moderno, segundo Fabris, guiado, então, por um intuito pedagógico, escreve, quase sempre, para expor suas próprias concepções de arte e seus métodos de trabalho. Observa que encontramos mudanças na produção plástica e teórica das primeiras décadas do século XX e a produção das décadas finais. Notadamente nos anos 1960 e 1970 em que a atitude teórica é dominante, devido ao minimalismo e também à arte conceitual.

Embora no segundo pós-guerra a relação do artista com o público enverede por outras formas de discussão da problemática artística, é possível detectar a existência de uma postura pedagógica quer em defensores de uma pesquisa de cunho rigoroso e programado, como Bill e Vassarely, quer em arautos de uma expressão espontânea e profundamente subjetiva como Dubuffet e Mathien (2003, nº 95, p. 8).

Ao indagar-se sobre como os artistas brasileiros se inscrevem nesse quadro de referência, toma como primeiro parâmetro o modernismo. Nota que a poucos artistas pode-se atribuir um projeto articulado, o posicionamento teórico-crítico se dando mais em entrevistas, artigos e correspondências, sendo o panorama artístico dominado “muito mais pela prática de ateliê do que pelo interesse em elaborar programas e teorias, quase sempre apanágio de uma crítica de extração literária” (2003, nº 95, p. 8).

Anota, entretanto, que a partir dos anos 1950 a discussão teórica entre nós é fortalecida e o panorama torna-se mais denso.

Cabe-nos verificar como tal mudança se efetua.

Neste capítulo privilegiaremos a discussão teórica entre artistas e críticos sobre a função da arte e o sentido da estética que emana de suas formulações. Verificaremos inicialmente como essa discussão se dá em termos de uma crítica que pensa a arte como uma esfera autônoma de conhecimento e a arte moderna como o ponto zero dessa apreciação. Investigaremos como essa discussão atinge ou permeia o panorama das artes plásticas no Brasil, como nossos artistas e críticos problematizam a produção em arte e a questão estética a partir dos anos 1950.

Menos uma análise e mais um painel de vozes críticas que se pronunciam elaborando o discurso da arte e da estética na segunda metade do século XX é o que buscamos construir. Tentamos detectar por meios dos pronunciamentos de artistas e teóricos – em artigos de jornal, livros e revistas especializadas, entrevistas de artistas e estudiosos do assunto – como se construiu a produção plástica, o circuito artístico e o sistema cultural no cenário brasileiro a partir dos anos 1950. Inicialmente nos voltamos para a compreensão da discussão da função estética e do significado da obra de arte nos principais centros culturais do mundo para em um segundo momento nos voltarmos para a questão da arte brasileira que se destaca desse fundo, dessa matriz cultural, para se produzir como história local. O concreto e o neoconcreto brasileiro serão analisados em seus fundamentos teóricos uma vez que é nesses movimentos artísticos que se processa a mudança do paradigma estético entre nós. A arte ambiental proposta por Oiticica pronuncia-se ainda nos anos 1960 como pós-neoconcreta, como desdobramento, constituindo-se em experiência primeira, origem da modalidade “instalação” no cenário da contemporaneidade. Os objetos híbridos e o aspecto efêmero da obra apresentam-se com força na produção dos anos 1970 exigindo uma atitude teórica que se torna predominante em uma arte que se anuncia como “Conceitual”.

Os anos 1980 trazem com o fim das vanguardas e também como resíduo da contracultura vivenciada na década anterior novos rumos, retornos e desdobramentos para a arte brasileira que responde mais prontamente às demandas da arte internacional, aos pressupostos da globalização e do multiculturalismo, faces da mesma moeda.

A discussão sobre o mercado de arte que permeia a construção do circuito artístico e cultural precisa ser evidenciado para entendermos os rumos da produção dos anos 1990 que fecham o século XX. Essa, em linhas gerais, é a pretensão deste capítulo.

A obra de arte e a função estética

Ao abraçar um novo projeto artístico, as vanguardas européias da primeira metade do século XX colocam em questão a apreciação da arte, o sentido da estética no projeto modernista, lançando mão da divulgação dos novos padrões formais expressivos e da discussão teórica sobre eles. Já para os artistas, produtores no pós Segunda Guerra Mundial, a existência da arte se vincula ao grau de ruptura crítica das obras em relação aos padrões

hegemônicos alcançados pelo modernismo, levando em conta a institucionalização das obras ditas modernas como, também, do ponto de vista do diálogo estabelecido com o público. Em termos culturais, a questão que se coloca é a da forma-mercadoria e a do mercado de entretenimento.

Acompanhando a teorização sobre, especificamente, as artes plásticas ou, antes, remetendo-nos à História da Arte, verificamos a especialização crescente da esfera artística. Na Antigüidade, a distinção entre arte e técnica era inexistente, como também na Idade Média. Assim, o tratado de Cennini *O livro das artes* exemplifica tal momento, em que o artista era considerado ainda um artesão. Com produção plástica e teórica consistente, o período compreendido como Renascimento começa a afirmar a distinção entre arte e técnica. Pintura e escultura adquirem o estatuto de artes liberais, distinguindo-se das atividades artesanais.

Cronologicamente, no século XVIII, pintura e escultura adquirem o estatuto de “belas artes”, distinguindo-se entre as atividades humanas consideradas “arte”, como as que são “belas”. O século XIX apresenta a distinção entre arte e técnica como definitivamente estabelecida. No século XX, a expressão “obra de arte” ganha sentido especial uma vez que à arte fica reservada uma esfera autônoma, problematizada, entre as atividades humanas, pela constante revisão do que a define enquanto “ser”, ou melhor, enquanto “obra de arte”. A arte do século XX, a arte moderna, separa, então, o tecnológico do liberal e o belo do artístico e na contemporaneidade o conceito adquire uma abrangência maior como nota Tassinari.

A especialização crescente da esfera artística – de arte a arte mecânica, de arte mecânica à arte liberal, de arte liberal à bela arte e de bela arte novamente à arte – correspondem, ao mesmo tempo, uma abrangência cada vez maior do conceito. A arte hoje voltou – para muitos teóricos da arte contemporânea – ao que era no início: o produto de qualquer atividade humana (2001, p. 134).

Entendemos que, além das análises estéticas, o que sustenta o modernismo na arte é, antes, um programa, nas palavras de Connor, “uma ideologia” do que qualquer forma particular identificável de prática, o que nos permite explicar o pós-moderno como uma mudança desse programa. “O modernismo artístico sendo definido, em algum ponto entre a prática e a teoria, entre os objetos artísticos e as suas definições. O debate do pós-modernismo torna essa inter-relação ainda mais complexa” (CONNOR, 2001, p. 70).

Clement Greenberg, teórico da arte responsável por formulações e análises que legitimaram de forma influente o modernismo artístico e a vanguarda proclama, entretanto, que se existe um programa é o que busca a autoconsciência e a autodescoberta da arte como forma, objeto e prática.

Sua análise é centrada na “pureza” e singularidade da auto-absorção de cada forma artística particular, o que explicaria o domínio da pintura na arte moderna, uma vez que essa decorre da absoluta dependência da pintura a seu próprio meio, garantindo-lhe a sua essencialidade ou “pureza”. A pintura é aplicada a uma superfície plana, bidimensional e é isso que a caracteriza, distinguindo-a das outras artes que trabalham com o enquadramento, por exemplo, o teatro, e das que trabalham com a linha, o contorno, a massa, a cor, ou seja, a escultura e a arquitetura. Afirma, assim, a univalência da pintura e sua análise se fixa apenas nos aspectos formais da obra. Compreende que a pintura moderna deva romper com o naturalismo porque sua tarefa é chegar a uma linguagem puramente formal que diga respeito ou que não contradiga a condição da superfície da pintura. Como nota Connor, a tese de Greenberg não depende do abandono da representação mas sim da exclusão da representação de objetos de um mundo tridimensional. “Em princípio, então, nada há nessa teoria que impeça a pintura de representar ou referir-se a outros objetos que possuam essa qualidade de achatamento bidimensional; o problema é que não há muitas coisas assim” (2001, p. 72).

Greenberg identifica a auto-absorção da arte como princípio essencial do modernismo. Para ele isso constitui o ponto culminante de um processo histórico, que não tem seu início no século XX, nem mesmo com o impressionismo do século XIX, e sim com a intensa atividade de auto-reflexão associada com o filósofo Kant, como nos explica Connor.

Assim como Kant sujeitou a filosofia a uma autocrítica interna, assim também nos séculos subsequentes, formas sucessivas de atividade cultural também se mostraram ansiosas por explorar e afirmar a sua própria natureza essencial. Greenberg encara o desenvolvimento da especificidade da obra de arte como uma espécie de purgação. Enquanto a pintura novecentista estava sob a égide das outras artes, a literatura em particular, a pintura do século XX dedicou-se a redescobrir o que era específico e próprio da pintura em si (2001, p.71).

Enquanto outros autores também se reportam a categorias estéticas puras, Greenberg adianta a necessária separação entre as artes para que tal “pureza” seja alcançada. A pintura para ser ela mesma precisa descobrir o que a constitui enquanto tal e

só a ela. Chegará a isso expelindo tudo o que compartilha com as outras artes. Celebra, portanto, o fato de as artes de vanguarda terem alcançado uma “pureza” e uma delimitação radical dos seus campos de atividade, estando agora seguras cada qual em suas posturas “legítimas”, e o livre intercâmbio sendo substituído pela “autarquia”, nas palavras de Connor.

Diferentemente de Greenberg, outros teóricos concordam que a intensidade de autodefinição da arte no modernismo se transforma numa radical incerteza sobre os próprios meios e a própria identidade da arte e que é justamente nesse momento que se abre o espaço do contemporâneo e do pós-moderno. De acordo com essa análise, ao contrário de garantir a “segurança”, a arte moderna ao questionar sua própria base na realidade, em seu campo de atividade, não apenas põe em evidência como ameaça a auto-identidade da arte.

Enquanto Greenberg, Fried e outros tentaram defender o modernismo que se torna o que é ao purgar-se daquilo que não é, a arte pós-moderna abarca aquilo que reconhece como pertencente ao “mundo” da arte e o que pertence ao “mundo” em comum com outras atividades, ou outras áreas de conhecimento.

A arte modernista foi moderna a ponto de excluir os códigos estéticos, étnicos e morais vigentes da cultura mais ampla, a arte pós-moderna é marcada, em contraste, pela propensão dos artistas e público a acolher os assuntos de interesse mútuo e perene, a reconhecer todos os usos da arte (...) No fundo, a arte pós-moderna não é exclusivista nem redutivista, mas sintética, incorporando livremente a plena gama de condições, de experiência e de conhecimento que se acha além do objeto (FOX, 1987, p. 30).

Michel Fried, crítico contemporâneo, concorda com Greenberg ao identificar a auto-absorção da arte como a essência do modernismo, o que permite o exercício da crítica formalista, que proclama a total autonomia da arte e do artista, desenvolvendo, então, a teoria da missão antiteatral da pintura para o período moderno. “A pintura tem de reprimir os cílios exagerados do convite teatral para permitir o acesso a alguma verdade central mais profunda” (FRIED, apud CONNOR, 2000, p.72).

De acordo com Connor, ao enfatizar o afastamento do modernismo da tarefa de representar o mundo e a conseqüente preocupação com seus próprios estilos, formas e meios, Fried se volta também, em sua análise, contra a Arte Minimalista uma vez que esta chama a atenção “distraidamente” para os seus ambientes sociais e institucionais, ou seja, para os elementos de teatralidade que ameaçam a integridade simples da obra de arte como objeto. Analisa que para Fried, “a cisão entre o pictórico-estético e o socioeconômico não é

um acidente, mas, de modo irresistível, o meio pelo qual a pintura (e a escultura) se torna ela mesma, atinge o limite da auto-absorção” (2000, p.73).

Melville nos auxilia esclarecendo que, já entre os críticos e teóricos da arte do século XVIII, havia o apelo para que esta se afastasse da falsidade, da condição que Diderot denominava *le théâtral*. Fried tem razão, portanto, em denunciar o temor entre artistas e teóricos, desde então, de que a arte seja ameaçada pelas forças da teatralidade, do entretenimento, do *kisch* e da cultura de massas. Argumenta que a partir do século XVIII, ela sempre existiu na perigosa fronteira entre absorção e teatralidade.

Ao afirmar a si mesma, ela sempre está, de alguma maneira curiosa, reconhecendo a força daquilo que não é ela, incluindo o que ela procura excluir: “a ... tentativa de (re)estabelecer a autonomia do estético pode ser formulada de início em termos de um problema de purificação, mas o esforço de purificação só se tornou necessário porque a pintura já vislumbra (e suprime) a sua abertura à impureza do extra-estético” e a sua implicação nela (CONNOR, 2000, p.79).

Afirma, portanto, que os dois extremos sempre dependem um do outro, uma vez que só podemos determinar o que é próprio da pintura “pura” nos referenciando ao que lhe é impróprio. Connor comenta que se o modernismo

é um nome que podemos dar ao movimento de pensamento que tenta expelir o impróprio do domínio da arte, o pós-modernismo é a intensificação desconstrutiva dessa lógica do modernismo até o ponto em que os dois extremos binários são vistos como incluindo e implicando um ao outro (2000, p.80).

Observamos que as análises apresentadas em diferentes áreas da teoria pós-moderna apontam que esses dois extremos binários – o puro e o impuro – mesclam-se, incluem-se, não só pela contaminação entre as diversas formas de arte, como também pela interpenetração entre as diversas áreas de conhecimento e com o entorno existencial. O pós-modernismo opõe, portanto, recorrentemente, o múltiplo ao uno, a impureza à pureza e a intertextualidade à singularidade da obra de arte, questionando as relações entre os termos dessa oposição binária.

Rosalind Krauss, Hal Foster entre outros críticos e também artistas associados à revista *October* vão além da simples crítica à estética vanguardista e modernista, particularmente em suas formas oficiais e institucionalizadas, para revelar ou “reinventar” formas e modelos de prática artística oposicional. Concordam que o que permitiu à vanguarda modernista institucionalizar-se foi sua propensão a ignorar as condições materiais dadas e conseqüentemente o seu contexto social, e agindo dessa maneira isolou-se

da obra. A obra reporta, portanto, apenas a uma estética que pode ser assim formalizada e aplicada.

Outros teóricos concordam, entretanto, que podemos encontrar no modernismo um “puro momento de recusa vanguardista”, uma “radical negatividade” que se dá pelo questionamento da própria idéia de objeto artístico e do “lugar” que legitima a obra de arte, caso explícito da arte de Marcel Duchamp. É essa negatividade que a arte e a crítica pós-moderna podem desejar recapturar “uma prática purificada ou vigorosa de vanguarda que está presente numa arte que sai do seu transe mudamente auto-reflexivo para refletir sobre contextos e funções institucionais” (CONNOR, 2000, p.194).

Connor cita, como adepta dessa ótica sobre o pós-modernismo - com o recuperador dessa “radical negatividade” - Marjorie Perloff, que louva a arte “situacional” e “participante” de Robert Smithson, Joseph Kosuth, Laurie Anderson e John Cage, que produzem obras que exigem do espectador, em vez de mera adoração de um objeto, uma reflexão ativa sobre a sua natureza como obra de arte.

Nesse aspecto, diz ela, a vanguarda pós-moderna recupera boa parte da energia de seus participantes primais do começo do modernismo, os futuristas russos e italianos e as primeiras obras de artistas da colagem como Braque e Picasso, que promoveram o colapso da distinção entre o artístico e o não-artístico (CONNOR, 2000, p.194).

A questão do poder institucional que investe nas tradições canônicas modernistas é, entretanto, o centro das discussões para Rosalind Kraus e outros críticos contemporâneos. Tal questão deve ser atacada tanto pela arte como pela teoria pós-moderna.

Desconstruir os imperativos modernistas da integridade formal e estilística da obra individual, minar o culto ao artista individual ou solapar o mito da vanguarda heróica que paira descompromissadamente fora do mundo social e político é o objetivo primeiro dessa crítica revisionista.

Os temas do debate pós-moderno centram-se, portanto, na recusa das noções de forma essencial, propondo a dispersão da identidade da obra de arte e sua imersão em contextos sociais e políticos.

Assim, o raciocínio da “originalidade absoluta” que se estende aos produtos artísticos individuais do modernismo ao proclamarem-se independentes de toda referência, uma vez que a arte não tem mais a função de repetir ou reproduzir o mundo, permitindo aos signos apresentarem-se como “puros”, isto é, representando a si mesmos, é desconstruído

por Krauss. Ela defende que nenhum signo pode de fato funcionar dessa maneira puramente autônoma ou autogeradora. Afirma que o signo não representacional da pintura modernista, por exemplo, sempre representa alguma coisa, mesmo que seja o desejo de personificar a não-representação.

O que Krauss busca é desacreditar o culto da originalidade embutido na estética modernista. Há que se desconstruir o corolário de crenças sobre a singularidade, a incomparabilidade e a autenticidade que fundamentam a idéia central da “verdadeira obra de arte” e que se estende à crença na possibilidade e necessidade de um começo novo na arte e na cultura.

Krauss em *The originality of the avant-garde and other modernist myths* alinha explicitamente a “crítica desmitologizante” com a “verdadeira arte pós-moderna”. Connor chama a atenção para o fato de que Krauss rejeita a linguagem do novo nascimento e da origem auto-ordenadora nos manifestos do modernismo, mas admite que essa linguagem reapareça em seu texto ao teorizar sobre a construção do “novo mundo do pós-modernismo”, em seu desejo de esvaziar e que, ao liquidar as produções básicas do modernismo, acaba assimilando alguns dos seus termos.

Krauss acredita que se liberta de tais mitos ou crenças ao promover uma arte pós-moderna que explore as possibilidades de reprodução ao lado da produção de obras “ímpares e originais”, investindo no questionamento não apenas da origem da obra mas também sobre o conceito de autoria, propiciados pela união de imagens e tecnologias heterogêneas.

Em seu ensaio *Sculpture in the expanded field* Krauss apresenta a questão da escultura como sendo primariamente de definição, e, portanto, de registro acadêmico e de poder institucional. Interessa-se, então, em averiguar como nos anos 1960 e 1970 a prática escultural exercitava-se buscando estender os limites do que até então se entendia como escultura, ou seja, o cunho modernista que a entendia como “uma forma abstrata auto-referencial” e sem relação com o ambiente. Detém-se na análise de que após um período de limite, de auto-absorção pura e de negação do seu ambiente, a escultura começa a explorar com seriedade as fronteiras entre o que ela era e o que ela não era. Acentua as maneiras pelas quais essa “escultura no campo expandido” ultrapassa as definições do modernismo ao mesmo tempo em que rompe com as descrições institucionais da função da arte,

podendo deslocar as formas de poder até então incorporados às tradições culturais do Ocidente através do empreendimento desconstrutivo na arte, na crítica e na teoria da arte.

Sobre essa posição, John Tagg em *Postmodernism and the born-again avant-garde* (1986, p.5), considera que para se deslocar às formas de poder incorporadas às instituições e às tradições culturais do Ocidente, há que se trabalhar com uma política cultural radical que deverá aceitar sua implicação necessária naquilo a que se opõe, uma vez que “as práticas culturais sempre envolvem a mobilização de meios e relações determinadas de representação no contexto de uma estrutura institucional cuja organização assume uma forma histórica particular”.

Considera que a estrutura institucional não é monolítica, embora não haja sentido fora dessa estrutura. Entretanto, “as instituições que a compõem oferecem múltiplos pontos de entrada e espaços para a contestação – e não somente nas margens”(TAGG, 1986, p.5).

Propõe que se abandone os conceitos-metáforas de “centro” e “margens” que reproduzem polaridades absolutas, ou mesmo, o “limiar imaginário” entre “incorporação e dependência” ao se buscar uma política cultural que não seja cúmplice na construção dos sistemas globais totalizantes e dos quais, às vezes, a teoria pós-moderna “fantasia” sair, segundo análise de Connor.

Esse debate nos esclarece os seguintes pontos:

- A estética modernista da fase heróica – as duas primeiras décadas do século XX – é associada às idéias de revolução e utopia, do poder da arte de transformar a realidade afetando as percepções e as consciências. Ligada a grupos e a movimentos artísticos que lançam manifestos polêmicos ou didáticos, confirmam a obra de arte por meio de uma estética inovadora. Estética associada, entretanto, a um projeto teórico e coletivo que busca incessantemente pela ruptura com a tradição pictórica anterior por meio da experimentação formal, traz o “novo” e o “original” para o campo das artes plásticas. Assim, busca antecipar na forma artística e no gesto estético a nova realidade construída pelo conceito geral de progresso e pela prática das grandes narrativas universalizantes.
- A partir dos anos 1930 a arte formalizada pela vanguarda perde sua função prospectiva, mas continua a revolucionar os códigos artísticos à medida que cumpre com a ruptura da tradição e mantém o viés universalista. Tal empreendimento ocasiona a uniformização da vanguarda em movimentos estéticos que permitem vislumbrar uma

ordem e uma apreensão sequencial. Permite dessa maneira a análise formal da sua estética e a conseqüente institucionalização.

- A estética modernista prega a separação entre a obra auto-suficiente e a crítica sobre a obra. Ao mesmo tempo que a crítica ao privilegiar a análise formalista da obra proclama a total autonomia da arte e do artista. Assim a obra pode ser analisada esteticamente, desvinculando-se do contexto social e histórico.
- Já a crítica, bem como a teoria pós-moderna e a pós-vanguarda artística, reivindicam a eliminação completa do espaço entre prática artística e crítica da obra.
- A arte pós-moderna ao transgredir as fronteiras impostas pela estética modernista caracteriza-se, ao contrário, por meio das descrições críticas que pode dar a si mesma, ou das formas de apropriação da tradição – inclusive das vanguardas artísticas – bem como das formas de aproximação que ela pode fazer com a teoria avançada da arte.
- Em termos sócio-culturais as questões que se colocam são: a da nacionalidade após o declínio do cosmopolitismo das vanguardas e da emergência do mundo globalizado, a da aproximação com a forma-mercadoria e a questão do mercado de entretenimento e do mercado oficial das artes.
- Na contemporaneidade o debate que se trava é sobre a ideologia oficial do mercado artístico na sociedade atual vista como globalizada. Segundo Connor, o lado obscuro de tal arte e tal debate é a eficácia de suas táticas para alcançar seus intentos primeiros, ou seja, descentralizar o “poder” das instituições e do mercado oficial das artes.

O que fica obscuro é se isso de fato mostrará ser o meio de resistir ou de desafiar as formas de poder cultural concentradas na arte e em suas instituições, ou se essa fusão de reinos distintos, ao lado do abandono do sonho vanguardista do espaço crítico “exterior” às tradições e formações do poder, não poderá servir, no final, como aliança estratégica para consolidar, em vez de ameaçar, os paradigmas da arte e da crítica da arte (CONNOR, 2000, p.85).

A crítica especializada brasileira e a passagem da estética moderna à contemporânea

Bernardo Carvalho em *Não me toques* comenta para o caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* de 10/06/2003 o livro *Noli me tangere* do filósofo Jean-Luc Nancy, lançado recentemente na França. Esse autor, utilizando passagens do *Evangelho segundo São João*,

as que narram a aparição de Cristo para Maria Madalena a cena do sepulcro, “que foi motivo para muitos pintores de Giotto a Rembrandt” e também a aparição para São Tomé, busca uma distinção entre crença e fé para, então, estabelecer uma ligação com a questão da arte e literatura moderna, sentenciando que na arte não pode haver “crença” e sim “fé”.

Para Nancy, São Tomé simboliza a crença, pois é aquele que precisa ver e tocar nas chagas para crer no ressuscitado, já Maria Madalena representa a fé ao reconhecer Cristo na figura do jardineiro na cena do sepulcro, quando é impedida de tocá-lo e é enviada aos discípulos para lhes dar a boa nova. “Não tocar significa aqui a condição para atingir o intocável e o ver o invisível” (NANCY, apud CARVALHO, 2003, p.E-8).

De acordo com Nancy, tocar seria permanecer na ilusão do presente e das aparências. “A crença espera o espetacular e o inventa conforme a necessidade. A fé consiste em ver e em ouvir onde nada é excepcional aos olhos e aos ouvidos comuns.” Carvalho complementa: “A aparição do ressuscitado é, na verdade, a aparição da sua ausência. A arte moderna também é isso. O principal não está lá. Tudo depende do espectador. Tudo está no olhar” (2003, p.E-8).

Representar em arte, para Nancy, “significa tornar intensa a presença de uma ausência, enquanto ausência” (apud CARVALHO, 2003, p.E-8).

Carvalho ao comentar o texto de Nancy conclui que a fé necessária à compreensão da representação da ausência levou até as últimas consequências a idéia de uma “verdade” da arte e estabelece, então, um paralelo com a arte contemporânea.

Os que se incomodam com a ausência na arte moderna agem como crentes, precisam ver para crer, precisam do espetáculo, o que explica em parte o advento nas últimas décadas de mensagens e sentidos exteriores à obra, mas que lhe deram uma presença tangível, reassegurando ao espectador um tipo fácil de reconhecimento e assombro.

É em grande parte uma arte alegórica, que tenta forjar o seu significado à força como forma de evitar a ausência. É uma arte que tem horror ao vazio e que tenta criar uma presença seja como espetáculo sensacionalista, seja por expressões narcisistas ligadas à biografia ou à sexualidade do artista, seja por remeter a um engajamento qualquer que dê ao espectador a ilusão de uma utilidade quase jornalística do trabalho. É uma arte de certa maneira infantil, que se recusa a encarar a morte, mesmo quando pretende estar falando dela (2003, p.E-8).

O texto de Carvalho nós dá um mote ao propiciar a leitura do espectador e do crítico de arte como aquele que tem fé ou aquele que age como um crente diante da arte.

A arte nasce imersa em rituais mágicos e religiosos para depois alcançar autonomia e estatuto próprio como área de conhecimento historiado e de práticas inventivas que dizem de um processo criativo que não se dá por síntese, mas por justaposição dos seus elementos.

A arte moderna engendra teleologias que dirigem seu processo de formação, recolocando, mais uma vez, a polêmica sobre a “essência”, a “verdade” da arte, a sua finalidade e a questão da sua espetacularização que aponta, segundo alguns críticos, para uma crise que tece a crônica de uma morte anunciada inúmeras vezes.

A produção artística e a crítica especializada brasileira se exercita eficazmente nesse momento de passagem da estética moderna à contemporânea, nesse momento de questionamentos sobre o “ser” da arte, sua “razão” e sua “função”. Pensamos, portanto, no desenvolvimento de uma arte que se cria e de uma crítica que teoriza a partir da ausência na “representação” e da ausência de uma “estética do belo”, que se distancia da arte e dos mestres do modernismo brasileiro e de uma crítica de extração literária para se afirmar pela construção que nasce da possibilidade de intercâmbio entre a dialética interna da cultura brasileira dos anos 1950 e o contato com a realidade artística internacional propiciada pelas bienais internacionais que ocorrem em São Paulo a partir de 1951.

O debate crítico se estabelece, então, não para afirmar a ausência na própria representação, ou ainda, a ausência da figuração, a abstração, mas sim sobre a forma “pura” e “racional” da abstração geométrica propugnada pelo concreto brasileiro e a forma “expressiva”, o “não-objeto” do neoconcreto, que requer o sensível, o intuitivo que se apresenta na experiência mesma, tanto no processo de criação como no processo de apreciação da obra. Inicia-se, assim, o debate, entre nós, do moderno e do pós-moderno.

Os estudos sobre a finalidade das artes, as teleologias que acompanham os movimentos estéticos da modernidade apontavam para a “crise da arte”, agudizada pela radical negatividade Dadá, pelo Surrealismo e pela disposição da ordem construtiva que no dizer de Ronaldo Brito, ao desnaturalizar o olho “abriram um abismo no interior da Contemplação, o lugar por excelência das Belas Artes” (1980/2001, p.202).

Na avaliação de Brito a “crise da arte” corresponde ou se estende a todo espaço cultural, mas, na arte atinge a própria obra e sua contemplação, na medida em que se cinde a “Bela Aparência” e dela emergem espaços e figuras “sem nome”, a arte não reencontraria mais a plena “Razão de Ser”.

A pergunta: “onde situar a arte?” após ela perder a segurança dada pelo estatuto das “Belas Artes”, ou seja, “sem o sublime dessa atividade imaterial e desinteressada”, onde situá-la? Segundo Brito, uma resposta inicial seria situá-la “em nenhum ponto fixo que

organizasse, em perspectiva, o mundo ao redor”. Para a questão “isto é arte?”, a resposta: “A arte é que é isso”, a saber, um isto “problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar” (1980/2001, p.203).

Nesse primeiro momento queremos anunciar como essas questões passam a permear a produção plástica local e como a teorização a constrói, ao se realizar em termos e com conceitos advindos do universo das artes plásticas. Para tanto, faz-se necessário rever os termos do manifesto *Ruptura* de 1952, distribuído quando da exposição do grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Manifesto esse que, segundo Cordeiro, repercutiu profundamente nos meios artísticos, mobilizando também “os esforços dos ‘papas’ das ‘igrejinhas’, que tentam neutralizar uma suposta ação renovadora dos jovens”(1953/1977, p.100).

Charroux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto, Wladyslav, os signatários, elaboraram um texto curto, de uma página, com uma diagramação estudada, que se não tinha a intenção de ser um tratado teórico, tinha a de ser um documento histórico e didático ao focar as questões que norteavam a produção do grupo e que diziam respeito à crise e à renovação em artes plásticas.

Assim, a primeira frase de impacto proclama: “Não há mais continuidade!”, portanto, para um bom leitor a ruptura está realizada. Justificam tal assertiva através de uma frase introdutória onde afirmam conscienciosamente que “a arte antiga foi grande quando foi inteligente, contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo” e complementam: “a história deu um salto qualitativo”. Isso posto o grupo se permite separar os artistas em duas categorias: os que “criam formas novas de princípios velhos” e os que “criam formas novas de princípios novos”. Explicam, então, o “por quê?” de tal ruptura e conseqüente distinção, ou seja, “o naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica”. Apresenta-se a partir daí “a crise” que permite “a renovação”, o que permite que hoje o novo possa ser diferenciado do velho, e como se rompeu com o velho, podem declarar:

É o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

É o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio (1952/1977, p. 69).

Encerra o manifesto a frase contestatória: “arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância”.

Definitivamente efetiva-se com esse manifesto o debate sobre a arte moderna de extração plástica que não faz referência direta ao modernismo brasileiro, à “Semana de 22”, que pode, entretanto, ser enquadrada, segundo o manifesto *Ruptura* como o “Velho”, isto é, o que pode ser lido ainda como “variante e/ou hibridação do naturalismo”. O debate que se propõe agora é sobre a arte moderna originada da ordem Construtiva Internacional que a partir da produção local abre o cenário nacional para a discussão renovada, porém em outro patamar, sobre forma – função – projeto artístico.

O manifesto *Ruptura* é didático na medida em que afirma seu propósito de distinguir o velho do novo, discriminando aquele e louvando este. Renovando a ligação entre arte e inteligência, pois é a intuição dotada de “princípios claros e inteligentes” que permitirá o desenvolvimento prático do projeto de “desenvolvimento espiritual contemporâneo”, conferindo à arte o estatuto de “conhecimento dedutível de conceitos” e não apenas ligado à categoria da contemplação do “belo” que permitiria a opinião atrelada ao gosto individual hedonista ou domesticada pelas formas já testadas e aprovadas, as tais “formas novas de princípios velhos”. Acima das opiniões exige-se o conhecimento prévio necessário para a manifestação do juízo crítico. Parafraseando Kant, poderíamos dizer que entre o diverso da intuição e a unidade do conceito é possível criar e conhecer a arte moderna.

Ao responder a uma nota publicada pelo crítico Sérgio Milliet em *O Estado de São Paulo* de 13/12/1952 que ao comentar o manifesto *Ruptura* pergunta – “Como é possível considerar a arte um meio de conhecimento deduzível de conceitos? Que conceitos? (...) e como se deduz de conceitos o conhecimento, se em verdade deste é que induzem os conceitos?” – Cordeiro tem a oportunidade de referendar suas afirmações ao declarar suas

influências, recomendando ao Sr. Milliet que leia Konrad Fiedler, fundador da teoria da “pura visualidade”, o inspirador de Walter Gropius que criou a *Bauhaus*.

“A beleza – escreve Fiedler – não se deixa deduzir de conceitos: mas o valor de uma obra de arte sim. Uma obra de arte pode desagradar, e ser igualmente valiosa”. Se entre Fiedler e o sr. Milliet deve haver um ignorante, este não pode ser Fiedler (CORDEIRO, 1953/1977, p.101).

Como as mentalidades da época precisavam ser trabalhadas pelo novo projeto em arte, explicita-se que a função social reside na própria forma, a forma produto, ou melhor, a arte como produto.

Aracy Amaral em seu texto *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/neoconcretos no Rio* evidencia a vinculação do grupo Ruptura com a realidade industrial de São Paulo.

Elaborando-se uma relação dos artistas que participaram do movimento em São Paulo, constata-se com facilidade a vinculação de todos, todos (com exceção para Judith Lavand e Charoux) com o meio empresarial paulista: químico industrial, desenhista técnico, publicitário, arquiteto, paisagista, artista gráfico, ilustrador, industrial têxtil, cartazista, fotógrafo, cromista, diagramador, vitrinista, desenhista industrial (1977, p.312).

Tais atividades profissionais exercidas paralelamente à produção artística permitem-nos entender a função da forma para os artistas concretos e a inserção social que aspiravam para a arte, ou seja, planejar a arte e o ambiente social por meio de uma racionalidade modernizadora.

Devemos lembrar que Mário Pedrosa é, nesse momento, o crítico incentivador de uma renovação do vocabulário visual da época ao pôr em questão a arte brasileira oficializada. Registra-se ser ele o único crítico defensor no Brasil do movimento abstrato. Defende em 1948, na Faculdade Nacional de Arquitetura – Rio de Janeiro, a tese, *Teoria da afetividade da forma*, publicada posteriormente pela editora Kairós com o título *Arte, forma e personalidade* influenciando toda uma geração de artistas presentes no eixo cultural Rio-São Paulo. Almir Mavignier em correspondência enviada de Hamburgo, em 1976, para Aracy Amaral dá o seguinte depoimento:

A tese de Pedrosa “A influência da teoria da Gestalt sobre a obra de arte” me informou que o conteúdo de uma forma não se encontra na sua associação com formas da natureza, ele se encontra no caráter próprio da forma. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações. Ivan Serpa e Abraham Palatinik foram igualmente influenciados por esse trabalho de Mário Pedrosa que, praticamente produziu o primeiro grupo de pintores abstrato-concreto no Rio de Janeiro, talvez no Brasil. (1977, p.177)

A I Bienal de São Paulo vem ampliar o interesse pela arte abstrata no Brasil com a apresentação da produção dos suíços abstrato-geométricos. De acordo com Aracy Amaral, antes mesmo da I Bienal de São Paulo, a partir de uma exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, os paulistas “abandonam a observação de Mondrian e dos neoplasticistas que os tinham orientado em seus primeiros passos na abstração geométrica por volta de 49” (1977, p.311).

Mas é com a I e II Bienal de São Paulo que a vertente concretista se consolida como movimento estético entre nós.

Ferreira Gullar (1960/1977, p.107) ensina-nos que a diferença entre arte concreta e arte abstrata começa a se estabelecer quando Max Bill, em 1936, utiliza a expressão “arte concreta” para definir uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com os novos problemas da matemática. A arte concreta, entretanto, só toma corpo de movimento estético com a criação da Escola Superior da Forma, de Ulm, depois de 1951.

Para Max Bill a arte abstrata é uma arte de transição, uma continuidade do processo abstratizante iniciado com o cubismo. Já a arte concreta recoloca o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico – ponto fundamental da estética neoplástica de Mondrian – para se fundar numa espécie de método que acentua o caráter objetivo verificável da imagem final.

A estética concreta, segundo formulação de Bill, propõe a criação de uma arte baseada numa concepção matemática. Para ele, a matemática, além de um dos meios essenciais do pensamento primário, é também, em seus elementos fundamentais, conforme o exposto em seu artigo *A concepção matemática na arte de nosso tempo*,

... uma ciência das proporções, do comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento. E porque contém todas essas coisas fundamentais, e as põe em relação significativa, é natural que tais acontecimentos possam ser representados, transformados em imagem(BILL apud GULLAR, 1960/1977, p.107).

Para entendermos essas influências, tanto da teoria da Gestalt como do ideário estético que adota a matemática não apenas como método mas como fonte de inspiração para os artistas brasileiros necessitamos averiguar os termos do texto –manifesto *Objeto* que Waldemar Cordeiro publica em dezembro de 1956 na *Revista AD – Arquitetura e Decoração*, onde detalha o entendimento dos concretos brasileiros sobre arte, teoria e crítica.

Para esses artistas a arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento.

Um “pensamento por imagens”. A universalidade da arte está consignada à universalidade do objeto. O conteúdo na arte é um cristal *Corpus solidum*, real e visível. Na arte só existe um conteúdo, aquele representado de modo concreto pela linguagem artística (1956/1977, p.74).

A partir dessa definição sobre arte e conteúdo podemos dividir o artigo em temáticas que esclarecem sobre:

- A arte e o valor artístico

“O valor artístico é a qualidade da própria obra ... Não há sensibilidade artística. Artística é só a obra.” (1956/1977, p.74). Com essa afirmação o autor se contrapõe ao ideário do artista como “gênio” ou sujeito sensível e refinado, tão presente ainda na concepção da arte do século XIX e nas vanguardas do século XX.

- A arte e a imaginação

“Coubert escreveu que a imaginação na arte consiste em saber achar a expressão a mais completa da coisa existente. Nós dizemos que na arte consiste em saber achar uma coisa existente, a mais completa, de uma expressão” (1956/1977, p.74).

Vislumbramos nessa afirmação a “estética do concreto”, isto é, o “objeto de uma expressão” e não a “expressão de um objeto”. Tal assertiva exige que se esclareça como tal estética é possível, para que não seja lida apenas como um jogo de palavras instigante. Para Cordeiro a solução está em inserir a expressão na arte e não a arte na expressão, ou seja, o sentimento na arte e não a arte no sentimento. Compreendemos não ser o sentimento ou a expressividade o motor da arte e sim que é ela que engendra ambos ao se apresentar como forma que se dá à percepção. Percepção sempre ordenada pela “lei da boa forma” como ensina a teoria da *Gestalt* e que encontra a racionalidade da obra de arte, formalizada pelo raciocínio claro e matemático que aspira a operações qualitativas.

Assim, temos a articulação arte/pensamento/produto.

a arte se diferencia do pensamento puro porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento. A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonistas. A arte, enfim, não é expressão mas produto. O conceito da arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada (1956/1977, p.75).

Inferimos que postas dessa maneira a teoria e a crítica de arte devem sofrer uma revisão e ser entendidas a partir da “arte concreta” como nada mais sendo que “a

superestrutura de uma determinada forma de arte”. O julgamento, a crítica especializada deve “penetrar o âmbito do fenômeno artístico, estudando suas contribuições internas”. A relação entre a arte e as outras áreas de atividades e conhecimento humanos deve basear-se, sempre, na “existência independente e específica da arte” (1956/197, p.75).

Encontramos o eco das palavras de Greenberg e quando indagamos das relações da arte com a cultura vamos encontrar a explicação de que a racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é “nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural”. A linguagem do concretismo, ao remontar às origens da linguagem objetiva e universal da forma, afirma que é nessa linguagem objetiva que os conteúdos históricos encontram sua forma.

Apresenta-se ao final do artigo a definição sucinta da arte concreta:

a nossa arte é geométrica, não geometrial... Aqueles que não souberam compreender a natureza sensível da geometria na arte fracassaram. A pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu com Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. O número cromático regula estruturalmente a cor, que age pelo contraste das complementares. O interesse pela vibração reflete a aspiração ao movimento. A nova arte é o barroco da bidimensionalidade (1956/1977, p.75).

A afirmação da arte concreta como o “barroco da bidimensionalidade” moderna provoca um certo ruído no entendimento ou sugere uma certa ambivalência irônica, uma vez que o barroco pode ser considerado, em uma acepção próxima do depreciativo como um estilo sobrecarregado, cuja exuberância vem da ornamentação ostensiva, justamente o oposto do que entendemos do concreto, que seria sóbrio e comedido, o antibarroco por suas formas fechadas.

Mesmo considerando que a concepção puramente óptica do mundo da forma é a possibilidade explorada por ambas, temos que a arte barroca bidimensional se realiza como ilusão óptica tridimensional, pela construção espacial tridimensionalizada dada pelos elementos composicionais – distância e proximidade, luz e sombra, movimento e repouso – que busca o efeito transitório, o fugaz do vivido. Já a arte concreta contempla o plano na construção espacial bidimensional, o atonalismo, com as cores primárias e as complementares e o movimento linear nos fatores de proximidade e semelhança.

Podemos, entretanto, identificar pontos em comum que permitem, no limite, a declaração de Cordeiro. Trabalha-se na arte concreta com uma retificação esquematizadora dos elementos geométricos de cunho estético, as chaves mestras da estruturação da forma.

Além da simetria é a movimentação vertical e horizontal dos seus elementos acrescidos do número cromático que pelo contraste das complementares possibilita a vibração que reflete a aspiração ao movimento. Elementos de composição que encontramos na arte barroca – em geral – que evitam o virtuosismo excessivo, os transbordamentos gratuitos e a gesticulação dramática para concentrar-se nos valores formais essenciais. O barroco, no entanto, nunca se reduz à formulação racional de seu cálculo geométrico uma vez que busca o dinamismo da composição juntamente com a expressão e inovação do sentimento vivido. A arte concreta visa a um regramento óptico estrito, a uma rigorosa organização racional de técnicas que enclausure a expressão em seu geometrismo construtivo interno.

Podemos inferir que Cordeiro, por suas declarações, aproxima-se de Greenberg que encara o desenvolvimento da especificidade da obra de arte como uma evolução da história da forma, como uma espécie de purgação dos elementos exteriores a ela. A arte concreta, por este ponto de vista, seria o amadurecimento do barroco bidimensional, ao expelir dele tudo o que contradiga a condição da superfície da pintura, para se fixar apenas nos aspectos formais da obra em questão. Aproxima-se de Greenberg ao identificar a auto-absorção da arte como princípio essencial do moderno.

Ferreira Gullar em *Da arte concreta à neoconcreta* (1956/1977, p.108-113) chama a atenção para o fato de Cordeiro ao conceituar a obra de arte como objetos que têm valor histórico na vida social do homem, a obra de arte como produto, na verdade afirma que ela é um produto da época. Não é expressão, mas fruto de uma coincidência inevitável entre o mecanismo individual e o mecanismo social.

Esse conceito mecânico tanto da sociedade como do homem é que lhe permite supor que uma arte, realizada sem nenhuma participação subjetiva, encontre *a posteriori* sua expressão (...) Dentro desse esquema, a significação da época não estaria senão na “direção” que a história imprime às estruturas sociais. Em última análise, esse seria o conteúdo da obra de arte que, para merecê-lo, se despiu de todo e qualquer atributo pessoal (GULLAR, 1959/1977, p. 110).

Voltando ao paralelo entre essa concepção de arte e à de Greenberg, podemos notar que, como ele, Cordeiro considera que a questão não é que a história deva ser removida da crítica da pintura, para que o julgamento penetre “o âmbito do fenômeno artístico, estudando suas condições internas” (CORDEIRO, 1956/1977, p.75). O julgamento, a crítica especializada, deve basear-se na existência independente e específica da arte. O afastamento de motivos “existenciais”, “expressivos”, como conteúdo das artes plásticas,

ou melhor, o afastamento de questões políticas e sociais dará proeminência, de acordo com o pensamento desses críticos, à história interior da arte que luta para chegar a uma linguagem puramente formal.

Indo na contramão desses apontamentos, pensamos que a analogia realizada por Cordeiro, motivo dessas considerações, diga mais sobre o que é comum ao “barroco” e ao “concreto” de fatura nacional, isto é, que ambos se constituem como uma arte de expressão ambivalente entre o cunho internacional e o nacional, que é marcado pelo nível de desenvolvimento tecnológico possível, entre nós, e que permite a reflexão de todo processo social em trânsito no Brasil.

Processo social em trânsito que ao longo dos anos 1950 vivia o projeto desenvolvimentista brasileiro, projetos reformistas e aceleradores de uma mudança do perfil nacional que buscava industrializar-se e modernizar-se. Aspiração que encontrava eco nas correntes construtivas e especialmente no concretismo brasileiro que, com sua adequação às novas tecnologias e sua visão tecnocrata da cultura, percebia o planejamento do ambiente social de acordo com os modelos de uma racionalidade modernizadora de caráter mecanicista.

A indústria nacional, ainda tímida, não oferecia uma intervenção que abrangesse os produtos da superestrutura no mundo da produção – o desenho industrial – ou seja, não oferecia um cenário que absorvesse a programação visual, o industrial *design* para o qual a linguagem do concretismo caminhava na medida em que buscava a aplicação prática e social da “boa forma”. Devemos lembrar que internacionalmente, seu principal centro, a Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha, visava à formação de *designer* para a nascente indústria do pós-guerra.

Como nota Ferreira Gullar (1969, s/p) tornar-se *designer* não era a perspectiva de todos os pintores e escultores brasileiros que se dedicavam à arte concreta. Em consequência, surgiria, dentro do movimento concreto, uma reação ao racionalismo concretista, o movimento neoconcreto que buscou incutir expressão subjetiva às formas geométricas e abrir caminho à invenção plástica de expressão individual.

Quando da realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna – São Paulo – em dezembro de 1956 e em janeiro de 1957, no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, a diferença entre a produção dos concretistas paulistas e a dos

cariocas fica evidente. De acordo com os artigos da época, os artistas concretos do Rio apresentavam uma pesquisa mais empírica e diferenciada, “repondo a intuição no centro do trabalho poético”, enquanto os concretos paulistas visavam à sistematização dos processos de elaboração da obra, os elementos pictóricos sendo utilizados para dar concretude às “idéias geométricas” do artista. Gullar (1959/1977, p.113) vê no trabalho dos pintores paulistas concretos o propósito de apenas “falar ao óptico criando tensões e vibrações visuais na superfície”, enquanto que a produção dos cariocas, sobretudo em Lygia Clark e Hélio Oiticica, iniciadores da tendência neoconcreta, leva a uma reconsideração dos conceitos de espaço, tempo, estrutura, empregados pelos teóricos da arte não-figurativa geométrica.

Em março de 1959, artistas plásticos e poetas, do chamado grupo do Rio, ao exporem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro lançam o manifesto – *Arte neoconcreta* – onde marcam nova posição frente à arte concreta, em particular, e à arte contemporânea, em geral. Assinam o manifesto: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weismann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis.

O manifesto se apresenta como uma explanação teórica sobre os caminhos percorridos pela arte não-figurativa geométrica – neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm – para, então, expressar o neoconcreto como uma tomada de posição frente, principalmente à exacerbação racionalista efetuada pela arte concreta brasileira. Afirmam no manifesto:

o neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva (1959/1977, p.81).

Visando, portanto, a repor a arte no caminho da expressividade contrapõe à obra – *Corpus solidum* – real e visível representado de modo concreto pela linguagem artística, onde não há conteúdos verbais, a obra como um *quasi-corpus*.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica (1959/1977, p.82).

Contra uma estética abstrata e exata, formalista, propõe uma estética fundada no espaço expressivo que tematiza o “ser” da obra e a complexa realidade do homem moderno. Nesse sentido retomam elementos da ideologia romântica e humanista, buscando

a sensibilização do trabalho de arte e a sua especificidade, a “aura” da obra. Abandona-se a Teoria da Gestalt, mecanicista e reducionista, para abraçar uma filosofia mais especulativa como a *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty e *Sentimento e forma* de Suzanne Langer. Assim é que, no manifesto

urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação. A *Gestalt*, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como *espacialização da obra* o fato de que ela está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende mais do que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo (1959/1977, p.83).

Para Ronaldo Brito (1975/1977, p.303-310) parece claro que, ante o reducionismo tecnicista que marcava a produção concreta, o neoconcreto, naquele momento, só encontra como possibilidade de desvio o retorno ao humanismo. Esse se realiza, entretanto, segundo sua análise, em duas amplas vertentes. Em uma, a que aspirava representar o vértice da tradição construtiva, o humanismo toma forma de uma sensibilização do trabalho de arte, num esforço para conservar sua especificidade mas, também, fornecer uma informação qualitativa à produção industrial. Brito cita os artistas Willis de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e Amílcar de Castro como representante dessa vertente. Na outra vertente, Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape que operam de modo a romper os postulados concretistas. Na obra desses artistas ocorria “sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente” (1975/1977, p.306).

Está posto porque o panorama teórico torna-se mais denso nos anos 1950 entre os artistas e críticos brasileiros. Temos dois movimentos estéticos que se diferenciam não apenas na realização da obra de arte, como também ao conceber a arte e suas relações.

Podemos, neste momento, exercer o mote proposto no início, o de ver a arte como uma religião laica, com suas igrejas, que exigem de seus fiéis postura de fé perante a arte moderna, aos dogmatismos propostos, à “essência” e à “verdade” da arte, ou, então, atitudes de crença, o que implicaria na necessidade da dramatização da obra, expressão da própria vida, e da obra de arte como um *quasi-corpus* em tempos modernos, de laicização das instituições.

Acreditamos que aos concretos, com seu dogmatismo mecanicista, cabe a atitude de fé: na essência da arte, na ciência, na razão que as alimenta, permitindo a evolução e o encanto sempre renovado das artes, que vive da sua auto-absorção. Apropriando-nos dos conceitos de Nancy, a fé que consiste em ver e em ouvir onde nada é excepcional aos olhos e aos ouvidos comuns, e que se concentra na pura visualidade, onde não tocar significa a condição da sublimação, a condição para atingir o intocável e ver o invisível: a essência da arte ou sua verdade, a representação da ausência.

Já os neoconcretos que se abrem para o espaço, para o toque, para os outros sentidos além da visão, afirmam fenomenologicamente, na experiência, a presença da obra e do espectador que interagem na construção do reconhecimento da obra enquanto arte. Atitude do crente, segundo o comentário de Carvalho, daqueles que precisam ver para crer, que busca sentidos exteriores à obra para efetivar a presença da arte entre nós.

Desses comentários podemos intuir que a partir dessas experiências os dogmas se espalham, a arte torna-se mais especulativa, indagadora de si mesma, do seu estatuto e das outras atividades humanas, expressando uma gama maior de significados. A atitude, tão recorrente na contemporaneidade, de expressar a ironia revela a atitude do descrente que, talvez, ainda crê no seu poder de transformação, entendendo que a referência é o que determina o valor.

Nesse sentido, ambos – o concreto e o neoconcreto – se apresentam, retomando a análise de Brito (1975/1977, p.303-310), como as únicas formas organizadas de estratégia cultural que, ao longo dos anos 1950 se opuseram às correntes nacionalistas que têm o seu exemplo no C.P.C – Centro Popular de Cultura.

Os artistas concretos e neoconcretos podem ser vistos como “homens de cultura”, não envolvidos diretamente no campo ideológico, político, agindo, ainda, fora do alcance do mercado, no terreno da arte “enquanto prática experimental autônoma”, nas palavras de Brito. Segundo ele, ocorre esse paradoxo, tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: “uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de modo quase marginal” (1975/1977, p.307).

Os concretos, colocando-se no terreno neutro da cultura e da economia, buscam estabelecer uma dinâmica que atue na produção industrial, alimentando uma crença ingênua

na tecnologia em si, ou seja, esperavam pelas transformações culturais que os *mass-media* podiam promover ao mesmo tempo em que atacavam a mentalidade acadêmica vigente que considerava o campo cultural como lugar das verdades espirituais imutáveis.

Na crítica de Brito os concretistas estavam longe da máxima proposta por Walter Benjamim – politizar a arte – e mais próximos de estetizar a política. Têm, entretanto, o mérito histórico de compreender a necessidade de atacar “o processo criador”, o reduto idealista da arte.

Brito vê na valorização mítica do processo criador, em sua opacidade enquanto trabalho intelectual, sua irredutibilidade aos dados racionais, a montagem da ideologia vigente de arte.

Ao não radicalizar sua proposta, tomando a arte como um processo de conhecimento específico, não envolvido no campo ideológico, político, o concreto torna-se tecnicista, na medida em que ignora o local material de sua inserção, o trabalho de arte deriva para tornar-se “apenas mais um meio de informação na rede de processos informacionais que caracterizam o ambiente moderno” (BRITO, 1976/1977, p.310).

Já o neoconcreto, que ante o tecnicismo concreto, volta-se para o idealismo, retomando elementos da ideologia romântica de arte, o orgulho da marginalidade e a idéia do artista como antena da sociedade, tem como mérito efetuar uma autonomia experimental mais ampla diante dos modelos culturais dominantes.

Pós-neoconcreto – objeto e arte ambiental – um outro paradigma para a arte

Determo-nos, nesse item, na questão estética evidenciada pela produção pós-neoconcreta significa a adoção que a idéia importante nesse ponto é a que aponta à experimentação ampliada do fazer plástico – além das modalidades habituais da pintura e da escultura – como a responsável pela discussão do estatuto das artes não mais pela chave da estética formalista e nem pela chave da expressividade da obra. Investiga-se nessa produção o campo da percepção que exige a consideração sobre a participação efetiva do

espectador para a existência mesma da obra ou para o desvelamento da experiência estética proposta.

Oiticica observa que a escultura ao quebrar a base que a sustentava, busca a mobilidade e transforma-se em um produto híbrido, tal como a pintura ao buscar a transformação do quadro, derivando ambas para o que se denominou de “objeto”. Estudando a produção teórica de Oiticica sobre os “Núcleos, Penetráveis, Bólios e Parangolés” no texto *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira* encontramos a seguinte proposição:

o que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética (1968/1983,p.40).

Essa é a definição de objeto que nos interessa sobremaneira neste trabalho. Ao interferir na relação arte e espectador, ao propor que o espectador deixe de ser o contemplador, o fruidor da arte executada pelo artista, para que se torne o participante na construção da obra, está se atacando a separação entre a arte e a vida vigente desde o Renascimento e que, na verdade, toda a arte do século XX tentou redefinir. Aqui a proposição é radical, pois, não é retomada a proposta da arte social veiculada pelos modernos ou pelos concretos e nem a de extração popular, a exemplo do Centro de Cultura Popular (CPC). O que visa é quase a uma volta, a uma retomada da estrutura mítica primordial da arte, que tem o sentido de arte total. Nas palavras de Oiticica:

aliás diga-se de passagem, que quando tomei conhecimento do “ambiente”(de 1960 para cá) ; sempre considerei o “objeto” como uma de suas ordens (daí os “núcleos”, “penetráveis”, “bólios”, “Parangolés” e as “manifestações ambientais” – ordens para um todo, já procurando a proposição vivencial de hoje). ... Nas minhas proposições procuro “abrir ” o participante para ele mesmo – há um processo de “dilatamento” interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador – a ação seria a complementação do mesmo.(...) Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante. (...) Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprasensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade, pelo “exercício experimental da liberdade”(Pedrosa) pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui só as verdades contam nelas mesmas, sem transposição metafórica (1968/1983,p.41-42).

É interessante avaliar que ao propor *Parangolés* como arte ambiental – ponto crucial em sua obra, pois é aí que define uma posição específica no desenvolvimento teórico da experiência estrutura-cor-e espaço e também no que se refere a uma nova definição do que seja nessa mesma experiência o “objeto plástico” – Oiticica se volta para a

“primitividade construtiva popular”, em seu dizer, que se encontra nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais – favelas, tabiques de obras em construção, feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc – por revelarem um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, isto é, uma totalidade. A materialidade da construção sócio-cultural se abre para um repertório de experiências onde, ainda, o que importa não é a estética do objeto ou do ambiente mas a estrutura interna dessas proposições – sua objetividade. O objetivo não é diluir ou metaforizar essas estruturas, antes, dar-lhes um sentido total conquistado pela vivência do indivíduo. Dessa forma, o fazer da obra, o seu verdadeiro fazer, como quer o artista, seria a vivência do indivíduo uma vez que no *Parangolé* o corpo do espectador-participante passa a inserir-se na estrutura. A vivência subjetiva da obra agora se incorpora e a relação entre obra e espectador se torna orgânica. Oiticica considera, portanto, que o *Parangolé* se diferencia, por exemplo, do fato cubista da descoberta da arte negra como fonte formal-expressiva; que ele situa-se no lado oposto do Cubismo ao não buscar a dinamização ou o desmonte formal do objeto, e sim os princípios construtivos dessa estrutura, ou seja, a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem.

No texto mimeografado de novembro de 1964 –*Bases fundamentais para uma definição do Parangolé* – Oiticica pensa no que poderá surgir no contato espectador-obra e que essa relação poderia se constituir talvez “transobjetividade” e a obra num “transobjeto” ideal.

Seria pois o *Parangolé* um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes, da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. (...) Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma “arte ambiental”. (...) A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência (OITICICA, 1964/1983, p.29)

No capítulo 2 citamos Zílio, para quem além disso o *Parangolé* tem também um sentido de arte total ao lançar mão de todos os recursos plásticos que agiam separadamente: cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia. Outra característica que julga importante é a “apropriação” que Oiticica faz no *Parangolé* de manifestações coletivas que contivessem em si componentes capazes de se enquadrarem no sentido do projeto, caso da escola de samba e do futebol. “Nesses eventos, o artista intervém problematizando-o

através de um código próprio à arte e, conseqüentemente, alterando o tipo de relação natural, colocando os participantes diante de uma perplexidade e criatividade” (1983, p.29).

Estamos aqui interessados nesse código próprio da arte e compreendemos que a concepção intencional plástico-formal do Parangolé experimentada tanto pelo artista quanto pelo espectador que veste essa arte, que habita o corpo da obra, leva ao limite a concepção da obra de arte como um *quase-corpus* e fenomenologicamente inaugura o “sentido” estético e o “lugar” privilegiado da arte, constituído por uma unidade tripartida – o espaço, o tempo, a obra-artista-espectador – formando uma “totalidade ambiental” nas palavras de Oiticica, conceito que surge de um novo campo perceptivo propiciado pela proposição da superação do “objeto” como refém da expressão estética.

Fica claro a convergência dessa arte – que visa a encontrar a experiência perceptiva, e um novo comportamento da arte e do sujeito sensível no mundo contemporâneo, bem como no comportamento sensível do artista como propositor dessa experiência – com a fenomenologia da percepção que propõe a “volta às coisas mesmas”, não às coisas em si mas à “intencionalidade das coisas dadas”, não como produtos informacionais dados à contemplação condicionada, mas que são “dados” no próprio “ato” que instaura o “sentido” e permite a organização do conhecimento em saber.

Para a percepção, a recepção da obra, o que interessa é o fenômeno total que em primeiro lugar se dá diretamente e não em análises da obra que

já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido um novo conhecimento e o que resta ser aprendido, um lado poder-se-ia dizer desconhecido, que é o resto que permanece aberto à imaginação que sobre essa obra se recria (OITICICA, 1964/1983, p.39).

Dialética do sensível e do inteligível, da essência e da aparência na apreensão “do estar aí” da obra e do indivíduo.

Tropicália, sua outra obra síntese, segundo Oiticica a “obra mais antropofágica da arte brasileira” e que já foi descrita e comentada no capítulo 2, retorna nesse momento para pensarmos que ali ele faz um exercício em que explora a impregnância da imagem e a massificação do olhar, apelando a todos os sentidos. Não temos uma representação em que busquemos o seu sentido oculto pela ausência do representado, mas a “obra” que só pode ser conhecida e representada pelo espectador se for penetrada e seus elementos vivenciados pelo sujeito, fenomenologicamente, atingindo a “totalidade ambiental” tão cara ao artista.

Com a arte ambiental proposta por Oiticica encontramos a origem da “instalação” no desdobramento plástico-teórico da arte brasileira.

O exercício de tal arte implode com o conceito de obra. O texto de Frederico Morais *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (1970/2001, p. 169-178) é de extrema importância por permitir a compreensão de tal fenômeno. Reflexão realizada no momento mesmo da proposição dessa arte que, ao objetivar a vivência do indivíduo com a arte, como que fundamenta a existência de ambos. Esse movimento implica em reaproximar a arte da vida ou “reduzir a arte à vida” nas palavras de Morais, ao preparar o encontro entre a arte, a vida e o sujeito espectador. A verve com que Morais se pronuncia nesse momento de ebulição e reflexão sobre o estatuto da arte e da demolição do conceito de obra – “a obra é hoje um conceito estourado em arte” – revela uma análise sensível, envolvida no processo de dar sentido ao vivido e ao mesmo tempo sistematizá-lo.

Morais (1970/2001, p.169) ao exemplificar como o deixar de existir fisicamente – “libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo” – aponta esse movimento processual da arte que, ao negar tudo o que se relaciona ao conceito de obra, atinge além da adjetivação de “permanente e durável” que sempre a definiu, aquilo que é próprio da obra, ou seja, “o específico pictórico ou escultório, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou o chão, e, como consequência, o museu e a galeria”. Desestabilizando nesse processo não apenas o conceito de obra, mas todo o aparato conceitual que define a esfera de atuação do artista, do crítico e do espectador.

Morais, define essa arte processual como “pós-moderna” e não sentencia a morte da arte pois, tudo passou à condição de arte, uma vez que a arte deixou de ser coisa superposta à vida. O que morre é a “obra”.

Quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda idéia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou (1970/2001, p.170).

O artista deixa de ser criador, o que realiza obras dadas à contemplação para se tornar o propositor de situações a serem vivenciadas e a arte passa a ser esse processo proposto e levado a cabo pelo espectador. A conclusão possível é que não havendo mais obra, o julgamento não é mais possível – “O Crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico” (1970/2001, p.170).

Ao realizar uma analogia entre arte e guerrilha, ou melhor, ao pensar a arte como uma guerrilha, ilustra a mobilização dos agentes do circuito artístico – artista, público e crítico – em oposição ao imobilismo que caracterizava a posição desses agentes na arte moderna. Pensa a arte atual como uma forma de emboscada onde todos os agentes são guerrilheiros e tomam iniciativas e tomar iniciativas é, em suas palavras, “alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte”.

O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. (...) O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem (MORAIS, 1970/2001, p.171).

É interessante notar que a esse respeito Oiticica em entrevista a FUNARTE, em 1977, registra que *Tropicália* tinha como objetivo a partir do próprio termo “tropicália” colocar de maneira óbvia o problema da imagem, do seu uso e estereotipização.

Todas estas coisas de imagem óbvia de tropicalidade que tinham arara, plantas, areia, não eram para ser tomadas como uma escola, como uma coisa para ser feita depois, tudo que passou a ser abacaxi e Carmem Miranda e não sei o que passou a ser símbolo do tropicalismo, exatamente o oposto do que eu queria. *Tropicália* era exatamente para acabar com isso; por isso é que ela era até certo ponto dadá, neo-dadá; sob este ponto de vista era a imagem óbvia, era o óbvio ululante (...) Foi exatamente o oposto que foi feito, todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo (...)

Zílio vê que essa operação de recuperação resultou em uma modernização da imagem nacional-popular que interessava a um setor da sociedade organizada.

Atendo-se ao aspecto anedótico existente em *Tropicália*, a corrente nacional-popular pôde permanecer dentro da sua intenção de “retratar a realidade brasileira”, ao mesmo tempo que “atualizava” a imagem com uma formalização que se dava através de artifícios próprios à ilustração e à programação visual. Esta foi uma das soluções capazes de fazê-la ganhar uma aparência contemporânea, necessária à sua manutenção como ideologia cultural dominante (ZÍLIO, 1983, p.32).

Já Moraes ao comentar sobre Oiticica e de como após buscar a forma pela forma, a arte deixa de ser para ele coisa superposta à vida e tudo passa a condição de arte, vê em *Tropicália* “a arrancada de sua arte, fortemente tropical, ‘pobre’, verdadeira restauração de uma nova cultura brasileira”(1970/2001, p.176).

Moraes, em sua análise, cita ainda Lygia Clark que nega todo conceito de arte existente até então com *Caminhando*, quando elimina da obra toda transcendência, ou melhor, a obra deixa de existir, pois ela é o caminhar da tesoura no papel, a experiência que

ao terminar deixa o resíduo da vivência, do ato em si. Moraes, pensa o uso do corpo na arte: vê em Oiticica, com *Parangolés* e *Apocalipopótese*; em Lygia Clark, com suas propostas sensoriais, a nostalgia do corpo. Vê a arte como *cosa corporale*, o corpo é o motor da obra, ou ainda, é a ele que a obra leva. Conclui que esse “estado singular de arte sem arte”, conforme definição do crítico Mário Pedrosa, pode ser definido ou chamado de várias maneiras: arte vivencial – o que vale é a vivência; arte conceitual – permanece apenas o conceito, a idéia; arte proposicional – o artista faz propostas de participação.

Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte *povera*, afluente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, idéias (MORAIS, 1970/2001, p.178).

Mário Pedrosa, arauto da arte moderna no Brasil, crítico que pautava suas reflexões pelas questões da percepção e da experiência estética é um dos primeiros teóricos a situar, em meados do século XX, uma arte que, com a eliminação do conceito estético até então decisivo para o seu julgamento e celebração, arriscava-se em novas atividades e intenções artísticas entre a dessacralização – desmistificação do conceito de obra de arte única e eterna – e a banalização decorrente dos atrativos de uma sociedade tecnológica e de consumo. O risco consistia em a arte aniquilar-se pela sua dissolução enquanto obra ou encontrar-se, ao erigir um outro espaço para a arte, o do real, o espaço circundante firmado por um movimento revolucionário – o da participação do espectador – defendendo a autonomia da arte, portanto, da redução à forma de mercadoria.

Otília B.F. Arantes em *Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna* para *Arte em revista*, nº 7 (p.76-80), registra o fato desse crítico, já nos anos 1960, denominar de “pós-moderna” à arte contemporânea, antecipando-se quase dez anos à utilização desse termo no meios acadêmicos e às polêmicas por ele geradas.

Mário Pedrosa, ainda na década de 60, chamava de “pós-moderna” a arte contemporânea para marcar tanto a diferença qualitativa nela introduzida pelos meios eletrônicos, a informática e a automação, quanto o seu retorno à “realidade – a dos modernos meios de comunicação e da sociedade de consumo – ou seja, ele a adotava para falar da arte à época da cultura da publicidade e do detrito (ARANTES, 1983, p.76)”.

Ao analisar os escritos de Pedrosa, Otília Arantes nota que, desde meados dos anos 1950, evidenciava-se em seus textos a concepção de que o ciclo de arte moderna – das *Demoiselles d'Avignon* ao *Tachismo* estava a se encerrar à medida que ia se firmando um outro introduzido pela computação e pelos *média*. Reconhecendo a inexorabilidade deste processo, antecipa a necessidade de os artistas tornarem-se inventores, isto é, exercitarem

um esforço exploratório para ampliar sistematicamente o campo perceptivo, pesquisando desde novos comportamentos aliados a novos condutos e novas mensagens informativas.

Mário Pedrosa em artigo publicado no *Correio da Manhã*, 31/07/1966, “ Crise do conhecimento artístico” e reeditado em *Mundo, homem, arte em crise*, 1975 (p. 81-92) esclarece que “o problema central da arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural e permanente”.

Considera nesse artigo que com a arte moderna a arte já havia perdido suas raízes culturais e que o artista ocidental tentou sobreviver;

Arrimando-se em si mesmo, na autonomia do seu próprio ser, segundo inspirações de fontes culturais estranhas, em nome do absoluto dos valores plásticos, independente de padrões culturais originários, alheios às significações simbólicas ou míticas nativas (PEDROSA, 1975, p.92).

Tratava-se, segundo sua análise, de uma experiência histórica – estética – cultural nova, fundada em um isolamento deliberado dos elementos intrínsecos do fenômeno artístico. Consumada essa experiência, uma vez esgotados “os poderes de sublimação dos puros valores estéticos”, os artistas já desenraizados reagem à situação engajando-se na ambiência das técnicas de comunicação moderna, desprezando os cânones da Arte, em operação radical que desmistifica o objeto, a obra de arte.

Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a Arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atividade nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de *arte pós-moderna* para significar a diferença nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas (PEDROSA, 1975, p. 92).

Em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, no *Correio da Manhã*, 26/06/1966, reeditado em *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981 (p.205-209), Mário Pedrosa afirma o fato de estarmos vivenciando um outro ciclo no Brasil – do neoconcreto à arte ambiental – demarcando-se a passagem de um ciclo a outro. Reporta que esse não é um ciclo puramente estético, uma vez que os valores propriamente plásticos tendem a ser “absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”. Considera, dessa maneira, esse ciclo antes cultural e que se inicia, de acordo com suas análises, pela *Pop art*.

A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna” De passagem, digamos que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e sobretudo do neoconcretismo, com Lygia

Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop* (PEDROSA, 1981, p.208).

Pedrosa em outro artigo do *Correio da Manhã* de 29/10/1967, reeditado também em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* 1981(p.218-19), analisa que o paradoxo da *pop art* é criar ou manter o insólito na redundância da comunicação de massa enquanto, entre nós, os artistas mais autênticos, se partem da redundância é para atingir mais que o insólito já que “usam os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma idéia que não visa à criação do insólito, e sim uma participação do coletivo”.

Na análise de Otilia Arantes, a simpatia com que Pedrosa acompanhou e incentivou as transformações desse novo ciclo de arte deve-se ao fato de os artistas brasileiros terem sabido preservar o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas. Nas palavras de Arantes, “fazia-o, sem duvida, em nome das mesmas ‘aspirações sociais libertárias’ que estavam nas origens anticapitalistas da arte moderna” (1983, p.79).

De acordo com sua análise, o novo programa da arte brasileira, notadamente no setor das artes plásticas, visava romper com os limites artísticos concebidos pela arte enquanto instituição autônoma, isto é, como atividade separada e isolada, buscando integrá-la ao campo político, ético e social como forma de atuação coletiva. Se como consequência temos a dissolução da obra, que é substituída pelo projeto ou gesto processual, temos, entretanto, a preservação do ideário vanguardista que está presente nessa atuação ou no cerne dessa arte.

Arantes lembra-nos, ainda, que se as questões são aparentemente as mesmas – nacional/internacional, velho/novo –, o tempo é outro. O desenvolvimento econômico e tecnológico que atinge uma fase avançada, do ponto de vista do capitalismo e da internacionalização, acirrava contrastes. Principalmente em uma sociedade desigual como a nossa que em transe, na passagem ou entre dois modelos sócio-econômicos diferentes, buscava ajustar-se à modernidade. Transitava de um estilo de vida, antes pautado pelo rural ou caseiro, com seu apelo artesanal, para um estilo urbano, industrializado, onde a indústria cultural veiculava os avanços tecnológicos, moldando novos hábitos e comportamentos.

Nos anos 1960, portanto, a arte brasileira das metrópoles lidava com a temática nacional e/ou popular em outro registro. Uma vez absorvidos, já pela arte dos anos 1950, os recursos da tecnologia recente e da arte internacional, Arantes vê a questão da introjeção/rejeição do novo estilo de vida, impulsionado pelos modelos

desenvolvimentistas e a relação com as tradições e valores nacionais ser processada em um outro plano, o da desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística. Podemos afirmar que saía-se de um registro estético para um registro artístico que implica o contexto da arte com o entorno e a atuação dessa arte no nível social, ético e político.

Trazendo para a arte os mitos e símbolos da vida urbana, ou o inverso, trazendo aquela para perto do cotidiano, utilizando-se do traço forte e das cores agressivas da publicidade, ou de objetos da sociedade de consumo, aproximando-se portanto, por certos lados, da arte *pop*, é ainda à irreverência, à subversão, à maldição “dada” que somos levados a nos reportar. Mesmo que as influências *pop* e *op* fossem inegáveis, trata-se, contudo, mais do que apresentar um conteúdo diverso, ou representar uma realidade nossa, subdesenvolvida, de criar “uma linguagem própria” – conforme depoimento de Oiticica (ARANTES, 1983, pp 6-7).

Concorda, portanto, com Pedrosa em sua análise de que a atitude dos artistas brasileiros era muito diferente dos artistas *pops* americanos mesmo entre aqueles que se referendavam pelo *pop*, caso dos artistas ligados à Galeria Rex – Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Leiner, Nasser, Fajardo, Resende, Nitsche, entre outros. Além de revelarem em seus trabalhos, segundo Arantes, a “infra-realidade”, pelo choque provocado pela explicitação das contradições no uso de materiais disparatados, “combinando, por exemplo, o ultrapassado e o precário com o ultramoderno, como nos ‘ambientes’ de Hélio, nas ‘caixas de morar’ de Gerchman, ou nos ‘objetos-máquina’ de Wesley” (1983, p. 7).

Dessa maneira manifesta-se o real contraditório de forma a provocar no espectador um comportamento, uma atuação impulsionada pelas ambigüidades dessa arte que para existir concretamente, necessita de sua participação explícita. Estas características, mais do que simples peculiaridades, distanciam-na do *pop* americano, sendo consideradas extremamente *hot*, como pontuou Moraes, em relação às obras *cool* dos americanos e ingleses, que pedem um distanciamento e um olhar crítico para sua apreensão.

Aracy A. Amaral em *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, entende que no período político tumultuado que se estende de 1961, posse de Jânio Quadros, a 1964, ano do golpe militar, um fenômeno se torna mais nítido. “A consideração do ‘popular’ para o meio intelectual e artístico, os meios de comunicação de massa contribuindo rigorosamente para chamar a atenção para a necessidade de conscientização e arrigimentação de um número maior de pessoas” (1987, p. 315).

Dessa maneira, o dado “participação” torna-se prioritário para se tentar um trabalho comum que envolve de um lado artistas e intelectuais e, de outro, a “massa” da população brasileira.

Para Amaral o que ocorre nas artes plásticas seria um pálido reflexo da preocupação e atuação social que emergem com força entre os artistas principalmente do setor teatral. Justifica a “palidez” da contribuição dos artistas plásticos em função do elitismo dos canais distribuidores da produção – museus, galerias, bienais – e do isolamento que caracteriza o seu processo de produção individual.

Reconhece que o desejo de romper com esse isolamento incentiva a busca de outras formas de comunicação que atinja um público maior, portanto, uma produção que tem “a cidade como suporte”. A busca de espaços abertos para as exposições e atividades que permitam ao artista articulações com o entorno coletivo e urbano marcam o clima dos anos 1960.

Compreende que embora essa contaminação com o coletivo tenha ocorrido de fato no meio das artes plásticas, não reconhece, entretanto, um engajamento por parte do artista plástico com o dado sócio-político propriamente, salvo exceções. A não ser que entendamos por “processo social” a assunção do ambiente que constitui o nosso entorno, e isso sim se faz densamente presente nesse período, ressalta Amaral.

Considera, ainda, que talvez a única tentativa na direção de uma desmistificação e deselitização do fazer artístico tenha sido “Domingos de criação” iniciativa de Frederico Moraes realizada “no espaço do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, já em 1971, porém dentro do clima de ‘comunhão com o urbano’, vigente nos anos 1960”(1987,p.330).

As mostras “Opinião 65”, “Opinião 66” no Rio de Janeiro e “Propostas 65”, “Propostas 66” em São Paulo, evidenciam nas palavras de Amaral

... a recorrência à mencionada liberdade de participação e de materiais e técnicas novas (do acrílico ao plástico, à colagem) como o surgimento do “objeto”, tridimensional, “apropriação” pelo artista de *ready mades* ou objetos por eles manufaturados (sem a preocupação de materiais convencionais que até então caracterizavam a escultura), representam mais um “protesto” ou uma postura do artista em geral diante dos fatos sociais e políticos (...) Não é possível, contudo, deixar de mencionar, como artistas de fato envolvidos pela inspiração do momento político-social, com reflexos evidentes em seus trabalhos (além da atuação de Gullar e Pedrosa) a Escostéguy, Dias, Gerchman, e Antônio Henrique Amaral, em trabalhos dessa segunda metade dos anos 60 (1987, p. 333).

O pós do pós na arte brasileira

A questão do público, sempre posta por essa arte que visa à participação, interessa-nos no sentido de averiguar até que ponto esta “revolução” nas relações arte/público, como

pontua Arantes, gera conseqüências para além da mera participação, não se esgotando, portanto, no próprio evento proposto.

De acordo com os depoimentos críticos da época, o público era constituído por estudantes secundaristas e universitários dos grandes centros urbanos, que encontravam nessa arte um momento de exercício de rebeldia e liberdade que vai ao encontro do movimento dos jovens do mundo todo, os vários “maio de 68”, e que se combinava aqui com as condições políticas adversas que se estava vivendo nos anos pós golpe militar de 1964 e com a edição do AI-5 em 1968. Jovens e artistas em formação, professores majoritariamente das áreas de humanas, profissionais das áreas de comunicação, cultura e jornalismo e de outros setores que engajados politicamente com restabelecimento da democracia se uniam em torno das manifestações artísticas do anos de 1960.

Celso Fernando Favaretto em *Nos rastros da tropicália* registra que a radicalidade das artes dos anos 60 reside na montagem de uma suma “feita de justaposição de dados locais e informações internacionais e de experimentação artística e participação política segundo uma prática desconstrutora e descentralizante...” (1983, p. 31).

Com o recrudescimento da censura no país, as manifestações de rua, a “arte pública” são desativadas, ou melhor, obrigadas a se calar e o movimento coletivo caminha para o seu fim, devido à interrupção dessas atividades artísticas. Segundo Arantes e Favaretto, os artistas que permanecem no país vão buscar na marginalidade das instituições a sobrevivência da arte, indo ao encontro da voga internacional do *underground*. Vivendo assim a “nova sensibilidade” *underground*.

De acordo com Favaretto (1983, p. 5) as ressonâncias do movimento denominado Tropicália que “expôs as polarizações e impasses que tinham chegado às discussões culturais, estéticas e políticas da arte nos anos 60” e sua integração com o *underground* atravessam a década de 1970 e prosseguem até hoje em práticas artísticas e comportamentos. Vê a produção artística e cultural dos anos 1970 – época de transição entre a censura instalada pós 1968 até os anos da proclamada “abertura” no pós 1978 – marcada pela síntese entre práticas “tropicalistas” e as práticas “contraculturais”. A necessidade de encontrar formas de expressão que fundissem arte e comportamentos renovados que permitissem referências mesmo que veladas ou indiretas ao social, dá a

tônica dessa produção. Nesse período denominado por ele de pós-tropicalista, as artes plásticas vivem da possibilidade de articular a gestualidade com o conceitual e o técnico.

A contracultura é definida no Brasil entre 1970-73 com o surgimento de inúmeras publicações que, segundo Favaretto, têm como referência primeira à coluna *underground* de Luiz Carlos Maciel no *Pasquim*, que estabelece referências teóricas e lugares de ressonância para experiências individuais e/ou das comunidades, de propostas culturais e artísticas.

Flor do mal, Presença, Rolling Stone, Verbo Encantado, Bondinho e outros difundem as práticas contraculturais do *underground* conjugadas às particularidades das vivências brasileiras. A nova consciência irradia-se no eixo Rio-São Paulo-Salvador, em atividades variadas... configuram um clima febril de intensidades de vida e criação artística identificado pela palavra *curtição* (FAVARETTO, 1983, p.33-4).

Esse autor afirma, então, que resumidamente pode-se dizer que o pós-tropicalismo radicaliza as proposições de integração arte/ vida, corpo/ linguagem, comportamento/ conceito, obra/ espetáculo.

Reportando-nos à sua análise, verificamos que a arte pós-tropicalista pretende-se contemporânea, mesmo porque está distante de qualquer visão evolucionista. Sendo fundamentalmente experimental, entretanto, não apresenta reivindicações vanguardistas, não se pretende heróica ou cínica, não se pressupõe como ruptura ou novidade.

Remetendo à vertigem do sentido e ao pensamento em abismo, a arte nova joga com superfícies: sem interioridade ou exterioridade, anterioridade ou posterioridade, projeta-se como coisa dada, aberta às intervenções da experiência. “Isto todo mundo faz”, “isto é simplesmente idiota” – eis alguns julgamentos que provoca. Julgamentos, aliás, nada desprezíveis pela sua faculdade de levar o espectador a operar a partir de um grau zero (FAVARETTO, 1983, p. 35).

Conclui, portanto, que a arte que se apresenta é “pura manifestação” e seus objetos (não-objetos) assumem estatuto de seres posicionais. Fazendo uma analogia com o objeto científico – que é um objeto fechado no recinto do discurso científico – apresenta-se o objeto artístico como um objeto fechado no recinto do discurso artístico. Quanto ao público, sempre convidado a produzir uma atividade a partir de algo “que não é uma obra e sim uma hipótese” e que com seu gesto instaurador “produz a ‘obra’ como atributo da experiência”, cria com esse movimento um círculo de iniciados, um público articulado em termos de sensibilidade e compreensão.

Gesto, espetáculo ou o que quer que seja, esta “obra” não mais suporta as delimitações do sistema da arte ou do sistema dos objetos. Sua vigência está na legenda que os mantém – vale dizer, no círculo de iniciados que comungam da nova sensibilidade (FAVARETTO, 1983, p. 35).

No mesmo período temos as poéticas da desrepresentação, da desmaterialização da arte que operam com o binômio construção-desconstrução e que encontram seu centro de irradiação em São Paulo, em função das atividades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP – que tem como diretor o Prof. Walter Zanini. O Museu se constitui, nesses anos, em um lugar privilegiado para a cultura e a vanguarda artística nacional devido às exposições conceituais que realiza a partir de 1967, com a I JAC – Jovem Arte Contemporânea.

Cristina Freire em *Poéticas do processo – arte conceitual no museu* (1999) ao analisar os trabalhos pertencentes ao MAC-USP, especialmente aqueles ali expostos nos anos 1970 e que formam, atualmente, o núcleo da sua coleção, fornece-nos uma panorâmica do cenário artístico paulista e nacional e a dinâmica do seu circuito nesse momento de transição política e artística.

As exposições *Jovem Arte Contemporânea* são realizadas anualmente até o ano de 1974 quando se realiza a VIII JAC, e a proposta lançada no ano anterior, na VII JAC, de transformar as *Jovem Arte Contemporânea* num evento cuja programação fosse constante é aceita.

Freire informa-nos que a coleção de Arte Conceitual do MAC-USP advinda de exposições, aquisições isoladas e doações, compreendendo o período de 1967 a 1982, começa a se formar por volta de 1970 e que a partir de 1972 outras exposições e eventos, além das JACs, são apresentadas no museu, alimentando o circuito das artes plásticas no Brasil. Interessante é notar que a partir da VI JAC – 1972 – duas mudanças significativas ocorrem: a abolição da triagem para a participação na exposição, adotando-se o sorteio e loteamento dos espaços, optando-se, também, pela concessão de verba de pesquisa para premiar os artistas. Já com as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais 77* esta última organizada por Julio Plaza e Walter Zanini e que contou com a participação de 201 artistas de todo o mundo, o MAC-USP passa a ser, também, um importante eixo no cenário da arte Conceitual Internacional.

Freire comenta que nessas exposições todos os interessados puderam participar, mas, que alguns artistas foram diretamente convidados e estes, por sua vez, indicavam outros. Assim, nas palavras de Freire, “naquele momento a rede torna-se mais significativa do que cada um isoladamente” e completa dizendo que, talvez, tenha sido a arte Conceitual

a que mais tenha facilitado a participação dos artistas, “especialmente latino-americanos, em geral excluídos do sistema hegemônico de circulação de informações artísticas, centralizado na Europa e nos Estados Unidos” (1999, pp26-27).

Registra que o volume de obras dos anos 1970, do acervo do MAC-USP é imenso, cerca de 2.000 itens entre documentos e obras, e o número de artistas participantes dessas exposições chegava a 500, notando que tal fato dá a medida ou é indicador que “operamos num terreno onde a figura do artista ganha contornos menos nítidos” (1999, p.25). Consideramos que o público muitas vezes deve ser constituído por esses mesmos participantes acrescidos de amigos ou grupos sociais do qual fazem parte. Freire em seu estudo pode observar que são muitos os que desaparecem da cena artística após uma única exposição e, em contrapartida, muitos desconhecidos, naquele momento, são hoje reconhecidos no sistema de arte contemporânea, em nível internacional.

A arte Conceitual apresenta-se eivada de ambigüidades a par com a diversidade de conteúdos programáticos dos artistas que, ao praticá-la, dá-lhe forma e nesse momento a definem. A efemeridade das propostas apresenta a noção de arte como processo de instalação de uma idéia, linha propositiva comum que permite unir experiências distintas enquanto método de trabalho, meios e técnicas utilizadas em sua execução.

Freire destaca que o espaço do artista centra-se “no dar corpo ao invisível”, tornando material uma idéia que não teria, necessariamente, apelos formais. Tais proposições exigiram dos artistas brasileiros a utilização de outros meios e técnicas – fotografias, xerox, *off-sets*, filmes super 8 e 16 mm, vídeos, computadores, discos, livros de artista e documentos de eventos – o que exemplificaria a amplitude dos projetos.

Nesses anos a circulação de informações artísticas tem sido preponderante, sendo o caráter artístico “antes o processo e a análise da natureza mesma da informação”, segundo Walter Zanini que, ao apresentar a exposição *Prospectiva 74*, ressalta a importância do caráter de informação, de idéias, em oposição à noção fetichizadora do objeto de arte. No catálogo da VIII JAC escreve:

... estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupado com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Sua imaterialização abre-se à multiplicidade dos métodos comunicativos, o que a indispõe com a problemática da arte/objeto. A implicação crítica que caracteriza as dimensões de sua investigação... provoca a substituição do posicionamento tradicional do receptor, de receptor da mensagem pelo de sua participação interativa no processo (ZANINI, Apud FREIRE, 1999, p.52).

Objetivando romper com as expectativas inerentes ao circuito artístico, seja sobre a obra de arte, sobre o seu contexto legitimador e mesmo sobre a figura do artista, a arte Conceitual tematiza a criação como crítica. Ainda, nos dizeres de Freire, “as poéticas conceituais materializam, freqüentemente, através da chamada desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes” (1999, p.30).

Todo o sistema de arte é questionado através dessa poética que subverte o estatuto da arte, o código perceptivo e de recepção, sendo comum às proposições conceituais, a transitoriedade, o quantitativismo, a reprodutividade, o sistema alternativo de circulação e distribuição, a indissolubilidade entre documento e obra.

A noção de arte como conceito, o contexto social e político que configura o sistema de arte, o contexto do espaço expositivo, torna-se conteúdo dessas políticas que remete-nos, mais uma vez, a Marcel Duchamp, seu propositor inaugural.

Notamos que, juntamente com a arte de “pura manifestação” que Favaretto denomina de pós-tropicália e não vanguardista, a arte Conceitual que remete à vanguarda, expande o campo da arte que de estético passa para artístico ao abarcar proposições–conceitos–idéias–valores–representação, jogando com sentidos que vão além da percepção visual e da recepção contemplativa.

Freire frisa que, nessa perspectiva, o significado, o valor da obra “não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações”. Dessa maneira, qualquer julgamento de valor passa pelo “crivo da arbitrariedade, da parcialidade” (1999, p.50).

A necessidade para a análise de reconstruir a rede simbólica, que engendra essa poética e o ambiente na qual ela se insere, que compreende desde o contexto político, cultural e social, o repertório individual do artista, as condições de sua exibição, vai além do estético e do sociológico ao tocar o espectador.

Se perceber é já conceber um sentido que articula pensamentos, na via dupla dessa arte, entender possibilita ver.

Jean-Claude Bernadet em *O processo como obra*, caderno Mais da *Folha de São Paulo* de 13/07/2003 (p.10-12), ao tratar o “processo como obra” pela “estética do esboço” nos auxilia a compreender que, quando se apresentam elementos visuais e sonoros, verbais ou não, como elementos justapostos sem que se estabeleçam entre eles inter-relações fixas e

precisas, esses “são materiais temáticos ou formais que permitem ao espectador construir conexões” (p.10).

Continua sua reflexão afirmando que o que se solicita não é um trabalho de decifração, uma vez que não há nenhuma verdade a ser alcançada.

Simplemente a apresentação dos materiais propõe uma área de atuação ao espectador, cujo trabalho pode lhe proporcionar intensa emoção estética, bem como discursos, falas a respeito. E, como não há conclusão a que chegar, esse relacionamento entre espectador e obra a rigor não tem fim (p.10).

Considera que se o trabalho do observador é construir conexões, uma vez que os elementos não estão fechados em uma narrativa homogênea e permitem, portanto, que se extraiam informações a respeito de sua forma ou da matéria com a qual se apresentam, mesmo determinadas elas se apresentam de maneira diversa e não serão a mesma para todos. O espectador busca conexões porque pressupõe que os elementos apresentados não são aleatórios, já que selecionados pelo artista propositor. Busca, todavia, uma lógica entre os elementos, entre eles e seu entorno, entre eles e sua experiência. Trabalho que a rigor não encontra fim porque se reveste de um caráter hipotético e pode sempre se renovar.

... Podemos dizer que a área mais produtiva para o espectador não são os elementos em si, mas a potencialidade existente entre eles. Ou seja, é um trabalho sobre os interstícios, sobre o “entre”. É essa área do não-visto e do não-dito que é estimulante. Podemos até afirmar que freqüentemente os materiais apresentados têm mais valor pela potencialidade intersticial do que em si. O visto e o ouvido como motivadores do não-visto e do não-ouvido. Para isso, o visto e o ouvido precisam ser elaborados com rigor (p.11).

Dessa maneira o espectador torna-se crítico e o crítico espectador, da mesma forma que o espectador ao ser chamado a participar da “hipótese” da obra torna-se criador e o artista espectador expectante dos sentidos alheios.

Bernadet auxiliou-nos na empreitada do estético e do artístico que flerta com o espectador da arte que atravessa os anos 1970 e que nos remete, de novo, à reflexão de Favaretto, ao analisar que certas manifestações da arte que se processam nos anos 1980 revelam relações e ressoam a arte daquela década, embora já distante das preocupações contra-culturais.

Analisa que temos uma arte nos anos 1980 que, ao depurar-se pelas experiências anteriores, a objetividade de suas propostas opera uma visibilidade situada nos “limites da racionalidade artística”. Anota que em algumas propostas, aparentemente, distancia-se da precariedade em função do rigor do objeto dado enquanto material tecnológico e que em

outras o aspecto conceitual ressalta da disposição dos objetos e materiais conjugados e que, em nenhum caso, ao que parece, “o sensível joga um papel importante; tudo se passa como se as disposições arranjadas se dirigissem apenas à inteligência” (1983, p.36). Continua, entretanto, a exercer a reflexão ao pensar o inverso, isto é, que talvez não seja assim. É possível pensar que:

... essas obras-proposições impõem a presença física do espectador para que aceite ou rejeite o trabalho de desdobramento do sentido dissimulado, ou mesmo, insidiosamente recalçado... estes trabalhos remetem o espectador para fora das obras-proposições, exigem dele um comportamento crítico com o sistema a que pertencem e que pertencem por fingimento. A descoberta desta armadilha provoca uma comoção: a sensibilidade, ou melhor, o sensível, como visibilidade, é atingido por um trajeto inverso, enviesado. Submete-se a atitude de recepção tradicional do visível ao invisível, com que é produzida uma eficácia fora do simbólico (FAVARETTO, 1983, p.36-37).

Nos anos 1980, a questão que se coloca é, mais uma vez, a da contemporaneidade, a compreensão de que o sistema permanece intacto à crítica das vanguardas. Além da compreensão da teologia idealista que constitui a base mesma das vanguardas, faz com que os artistas que em seus trabalhos dão continuidade à problemática da arte marginal ou da contracultura, da arte Conceitual ou mesmo, no limite, da arte dos anos 1960, busquem uma alteração nas trocas simbólicas pelo eixo linguagem–leitura: produzir não apenas novas linguagens, novas modalidades de arte, mas sim novas leituras. Para Favaretto

a arte de José Resende, Tunga, Waltércio Caldas e outros semelhantes – eis que se nomeia – refletem e fazem refletir os perfis da sensibilidade contemporânea, o lugar nenhum da arte na sociedade da técnica, a impossibilidade dos juízos estéticos, a irrisão das valorações mercadológicas e, finalmente, a posição do espectador e/ou consumidor. (...) Excluindo, no primeiro contato, a experiência sensível como mediação; permitindo a recuperação da experiência pela reflexão; desintegrando o suporte artístico e deslocando o sujeito, essas práticas instauram, como artístico, o vazio pleno de sentido (1983, p.37).

Enquanto os anos 1970 foram considerados por nós como anos de transição política e artística, os anos 1980 são o do restabelecimento da democracia em termos políticos e da experimentação como pesquisa dos processos, da *poiética* no campo das artes plásticas.

A produção contemporânea e o sistema de arte no Brasil

Esse complexo de linguagens diversas – a produção contemporânea – não estando centrado em propriedades formais, estéticas, encontra seu núcleo em uma determinada posição diante da arte, agora compreendida como uma instituição que ocupa um lugar dentro do campo ideológico. Essa produção visa, portanto, através do trabalho exposto no

circuito artístico, a construir um ponto de vista diferente acerca da arte, colocando em perspectiva crítica a sua inserção cultural e ideológica.

Seus produtores – artistas e teóricos – acreditam que é no trabalho e por meio do trabalho de arte, pelos sentidos gerados por ele que essa questão se abre para o debate público de uma maneira mais eficaz.

Os trabalhos de arte apresentam linguagens e questões diversas, são híbridos, não respondem por categorias ou modalidades formais mas, sim, por uma atenção comum ao “solo institucional” onde operam. Para os teóricos e artistas envolvidos com essa produção, o pólo, o ponto de referência para essas linguagens continua sendo a História da Arte, não mais compreendida como uma “entidade quase sagrada” – patrimônio fechado em si mesmo – para revelar-se, então como uma construção de ideologias dominantes.

A discussão *arte-sociedade* eixo central de todas as vanguardas passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema de arte (CALDAS, BRITO, RESENDE, ZÍLIO, 1976/2001, p.191).

São esses artistas e teóricos da produção em arte que já nos anos 1970 compreendem também que é o mercado que representa e atualiza, nos países centrais, a História da Arte e que no diálogo ou debate com o mercado é que a produção contemporânea se estabelece, organizando sua estratégia em função desse mesmo mercado. Mercado que engloba o sistema de arte e os produtores, artistas e teóricos, colecionadores e *marchands*, e os canais distribuidores que expõem a produção plástica: museus, galerias, bienais.

Detecta-se nesse movimento a contradição principal dessa produção que só pode existir e circular com o apoio do mercado que, por sua vez, age para “recuperar” o discurso e os sentidos vinculados pelo trabalho de arte. A essa contradição, de acordo com análise realizada em *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, uma outra se apresenta, a precariedade da “Instituição de Arte” local que se refugia entre duas posições – o nacionalismo e o cosmopolitismo – para negar e, portanto, não atuar dentro das contradições postas estrategicamente pelos trabalhos no circuito artístico.

A posição nacionalista toma como um todo orgânico o que esses autores denominam de “ação residual”, isto é, a dinâmica específica dos resíduos locais resultantes do choque sempre renovado com as matrizes e, dessa maneira, pretendem que a produção

artística tenha se realizado de maneira autônoma ou que pelo menos deveria ser mantida à distância da “poluição estrangeira”, postulando uma História da Arte Brasileira como uma “positividade exemplar”.

Já a posição cosmopolita ignora, também, essa mesma “ação residual” mas, pelo intuito de implantar o modelo institucional da arte nos grandes centros em nossa realidade, ignora a impossibilidade estrutural dessa implantação.

O seu jogo é a reprodução dos procedimentos da produção contemporânea nos grandes centros. A linguagem é tomada de maneira fetichista, como um sistema fechado sobre si mesmo; desligada do contexto efetivo onde é produzida, os seus compromissos são por assim dizer míticos: com o mito da História da Arte, com o mito da cultura. (CALDAS, BRITO, RESENDE, ZÍLIO, 1976/2001, p.193)

Concluem esses autores que o compromisso dessa posição com uma noção de contemporaneidade corresponde à ideologia do mercado, na medida em que se compactua apenas com a imagem por este vendida. Embora produzindo os lances mais típicos da contemporaneidade estariam afastados do seu eixo principal, a saber, a atuação estratégica ao circuito ideológico em que o trabalho de arte vai necessariamente se inserir.

Paulo Venâncio Filho em *Lugar nenhum: o meio da arte no Brasil*, para o Caderno de Textos 1, *Funarte* (1980), analisa que o meio de arte local compreenderia, inicialmente, as instâncias – produção, circuito, crítica, colecionadores – que ao se confrontarem permeariam o processo de formação de um mercado de arte no Brasil. Nota que, nesse primeiro momento, em mãos de uma reduzida elite que mesmo se relacionando com os trabalhos de arte de forma diletante angaria-lhes, entretanto, uma certa institucionalização. Com a nossa modernidade defasada, é somente nos anos 1960 que o mercado de arte começa a se configurar, apresentando-se ainda nos anos de 1970 de forma rudimentar, mas já visivelmente realizando a mediação entre a produção e o consumidor de arte.

Aracy A. Amaral em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, compreende que com a implantação do Ato Institucional nº 5, a censura e autocensura se impõem nos meios artísticos e que, com a retração do artista plástico em termos de participação política, surgiria no âmbito do mercado uma intensificação das atividades comerciais envolvendo as obras de arte e seus produtores. Conseqüentemente, artistas têm seus trabalhos requestados em galerias e leilões, seja como investimento ou ainda significando *status* para uma burguesia emergente, beneficiária do “milagre brasileiro” que, entretanto, significou dura contenção para o proletariado e classe média.

Por todas essas razões se percebe um retorno do artista a uma “produção de galeria”(em contraposição à euforia da arte de “participação” ou de exposições públicas da década anterior). Começa então a surgir um número antes não registrado de artistas “reconhecidos”, ou que começam a viver exclusivamente de sua arte (AMARAL,1987, p.336).

Venâncio Filho analisa que o surgimento do mercado não traz modernização ao meio, uma vez que realiza apenas a consolidação de uma ideologia conservadora, originária da elite que age reforçando o tipo de demanda que ela pressupunha, ou seja, o trabalho de arte enquanto satisfação de consumo, objeto decorativo e signo de distinção social. Esses trabalhos já estando nas mãos dos agentes de mercado – *marchands*, colecionadores – não necessita apropriar-se da produção, basta dela se “reapropriar” e, portanto, a produção existente não é mobilizada.

A consequência desse quadro local é que o mercado de arte constitui-se em um efetivo instrumento de institucionalização do trabalho de arte, embora com efeito bumerangue, uma vez que investe em uma produção institucionalizada e manipulada ainda por essa mesma reduzida elite.

Deve-se tal cenário à reduzida capacidade institucionalizada do próprio meio que, para evitar um conflito de interesses imediatos, reprime qualquer tentativa de refletir a especificidade do trabalho contemporâneo de arte, o qual exige a apreensão do contexto em que é produzido. Venâncio Filho pontua que a produção contemporânea, “por exigir um tipo de reflexão que vai além da superficialidade dos conceitos postos em circulação pelo mercado, foi reduzida quase a uma afetação cultural” (1980/2001, p.219).

Por outro lado, o esforço da produção se defronta com a presença de uma História da Arte, pois, é através do diálogo crítico com esse segmento especializado que o artista tem a possibilidade de detectar a pertinência de sua prática. Para Venâncio Filho o esforço da produção sempre se realiza visando a construir um “mínimo de solo”, isto é, a reunião de significados dispersos para que se possa, então, estabelecer uma relação com o processo histórico da arte. Nota, entretanto, que basta um rápido olhar em grande parte da produção para detectar que ela existe como arte porque uma real História da Arte não existe, quando o que há é a possibilidade do mercado de não apenas construir mitos aleatórios como também estabelecer ordenações “esotéricas” da produção.

De certa maneira o meio faz crer que não existem linguagens novas, velhas, defasadas, atuais. Ele diz: todas são atuais, todas são iguais, todas são arte.(...) Entre o contemporâneo, o moderno e o acadêmico, não existe nenhuma conexão histórica; seus

significados não foram ordenados, articulados, hierarquizados numa seqüência inteligível. A rigor, tanto o acadêmico quanto o moderno e o contemporâneo se encontram na mesma situação: não têm passado e não são passado de nada. Subsistem na organização precária e caótica que o meio passa a lhe oferecer (1980/2001, p.220).

O sistema de arte atuando de maneira defasada, a apropriação de trabalhos sendo feita distante do meio cultural e ideológico em que o trabalho foi produzido, sua pertinência histórica é esvaziada. Assim, a obra, destituída do seu contexto original, emerge como auto-suficiente, fechada em si mesma, a coisa artística por excelência, atendendo à posição do meio – nacionalista ou cosmopolita – uma vez que as diversas linguagens resumem-se à perpetuação do “ato criador” e como decorrência reavivam a crença na capacidade expressiva de cada obra de arte.

Venâncio Filho aponta que outra consequência advinda do mercado de só se apropriar de uma produção previamente institucionalizada é que o poder que um trabalho adquire é superdimensionado culturalmente, bastando notar que é um processo que se dá apenas no eixo São Paulo/ Rio de Janeiro. Esse efeito super-legitimador denuncia uma manobra cultural que se efetua em busca da representação da totalidade da realidade brasileira, assim: “uma determinada linguagem pode se institucionalizar como a linguagem mais adequada para se representar à realidade brasileira” (1980/2001, p.221).

Esse quadro contraditório do sistema local nos anos 1970, a especificidade do nosso meio, ou seja, a existência de uma distância entre a produção e o mercado, vai se apresentar para alguns artistas e teóricos, voltados para a produção contemporânea, como um espaço que exige a construção de uma posição crítica, um pensar e encontrar a arte no lugar em que ela se processa.

Aracy A. Amaral, na obra citada, ao se referir à questão da função do artista como a exposta por Ferreira Gullar em *Cultura posta em questão*, 1964, reconhece nele as seguintes indicações:

...ou o artista pode tornar-se um artista conhecido, no meio cultural e mercado de arte, ou rebelar-se contra esse sistema convencional e lançar-se a experimentações marginais ou alternativas, que podemos denominar de cunho esotérico e dificilmente decodificáveis, a não ser por uma elite mínima de artistas diletantes, ou, finalmente, buscar uma outra forma de se comunicar socialmente através de sua produção (1987, p.328).

Amaral conclui seu comentário afirmando que vinte anos após as formulações de Gullar podemos avaliar sua pertinência, desde que essas permanecem válidas para o meio artístico do começo dos anos 1980, por não se vislumbrarem outras alternativas.

Ainda na segunda metade dos anos 1970, artistas e teóricos atuantes insistem em fazer da arte uma questão. Encontrá-la no lugar em que ela se processa indica perceber a questão arte e sociedade enquanto momento e, portanto, suscetível de transformação ou, conseqüentemente, de superação. Para tais produtores esse processo exige que se compreenda a construção crítica como coletiva, isto é, não basta a simples apropriação de um espaço expositivo no interior do “circuito”, uma vez que apenas depositando o trabalho em um espaço desse circuito obedece-se a suas regras e não se interfere sobre o “eixo linguagens – leituras”. Não basta, portanto, a produção de linguagens contemporâneas, faz-se necessário produzir concomitantemente leituras contemporâneas. O debate deve ocorrer no eixo linguagem-leitura, pois é nessa relação que se socializa a compreensão crítica da inserção desses trabalhos no circuito cultural local.

A pertinência do discurso da arte se dá respondendo à leitura feita até hoje pelo mercado com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/sociedade em um momento de transição (...) É essa relação que se trata de politizar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato com o sistema social mais amplo (BRITO,CALDAS, RESENDE, ZILIO, 1976/2001, p.196).

Para esses autores, conquistar um espaço para a produção da arte contemporânea implica produzi-la como prática política específica que se corporifica na linguagem dos trabalhos e se expande para a leitura de um sistema mais amplo e também contemporâneo.

Compreende-se que não pode haver criação crítica separada de um contato direto com as obras, desvinculada do espaço simbólico e ideológico em que estas estão inseridas. Articular novas linguagens plásticas e novas leituras implica dizer que não se produz arte sem pensamento atuante.

Contribui para esse debate centrado na relação crítica – obra e o meio cultural as publicações *Malasartes*, *Opinião*, *Espaço ABC*, *A parte do fogo* que contam entre seus articuladores Carlos Zilio, Cildo Meireles, João Moura Jr, José Resende, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga, Waltercio Caldas e outros, nomes representativos de importante segmento da produção brasileira nos anos 1970, além de suplementos como o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, o Folhetim da *Folha de São Paulo* e o Caderno 2 do *Jornal da Tarde*, espaços da imprensa que se ocupam da crítica de arte.

Tomando como exemplo desses veículos *A parte do fogo*, de 1980, verificamos que seus articuladores – Brito, Caldas, Meireles, Moura Jr, Naves, Resende, Tunga, Venâncio

Filho - analisam que com o processo de abertura política vivido nos últimos anos dessa década, apresenta-se um certo compromisso de retomada de valores, indicativo, entretanto, da busca de uma nova consciência moral de conciliação. Alertam para o fato de que a “inteligência de consumo” visa a impor-se também no domínio cultural e sobrepor-se ao embate das diferenças, recalçando eventuais linguagens de abertura, uma vez que “mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas e intactas reaparecem em certas manifestações, pretendendo dizer quem somos e o que devemos fazer”(1980/2001, p.199).

Denunciam que uma *linha de inteligibilidade* começa a se delinear e exercer pressão indicativa de uma política que luta por hegemonia. Essa linha de pressão desloca-se e infiltra-se como “ditadora de interesses” no campo cultural à medida que algumas linguagens, alguns sentidos podem ser indevidos, violentos, pois extravasam a “consciência do contexto” e, proclamando valores que seriam inatacáveis, acima de discussões, pretendem ditar os próprios objetos de discussão.

Esclarecem que a produção da qual falam se refere à cultura da sociedade capitalista, onde noções como a de “democracia” e “povo” caracterizam-se de maneira imprecisa e são apenas vocábulos utilizados por certos grupos de poder cultural em luta com outros grupos. Analisam que

entre a luta no interior da sociedade e a luta das linguagens no circuito de arte passam muitas e muitas instâncias. Estas instâncias são constitutivas do Real Cultural – é o saber dominante que procura escamoteá-las, sublimá-las, não exibi-las. A verdade da instituição é cobrir o real da coisa instituída. A instituição “democratiza” sua fala, o mercado “democratiza” sua fala, mudam, traficam conteúdos diversos, mas não alteram suas *características*. Basicamente não interessa pôr a nu a *luta ideológica* em curso em seus territórios (1980/2001, p. 199).

Compreendem que o fato da *Volta* – de pessoas e organizações banidas, de algumas liberdades democráticas – transveste-se em *Pulsão de Volta*, isto é, recusa de um presente múltiplo e contraditório em prol de algum passado mítico, denunciado pelo desejo abstrato de união para se construir “à força” uma totalidade cultural. “A busca de uma identidade cultural brasileira, à custa de suas próprias contradições, é apenas a busca de uma Máscara Cultural Brasileira” (1980/2001, p.200).

Contra a eficácia das maquiagens, das figurações que constroem o *Ilusionismo da Brasilidade*, onde uma vez mais os *enunciados em si brasileiros, enunciados em si populares*, são sempre e necessariamente os enunciados da tradição que impedem o confronto efetivo das linguagens e seu conseqüente esclarecimento, é preciso saber,

segundo os articulistas *d'A parte do fogo*, querer saber o que se está falando e mostrando, *de onde, em qual direção*.

Vêm, portanto, o trabalho de abertura no campo cultural como o de descobrir as regiões interditadas do conflito e o de colocar a nu as contradições que resistem ao desejo de homogeneizar. Pedem que venham a público as posições e estratégias de linguagens, porque a indefinição e a ignorância com relação a si mesmas, ao que é diverso ou oposto, transforma a arte brasileira “ num jogo de belas aparências falsas: mostra, exhibe as cenas da qual está ausente, porque onde realmente está presente não pode mostrar”(1980/2001, p. 201).

Por outro lado, Brito em “Moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo” – 1980, realiza uma análise pertinente sobre o “cálculo da razão” que passa constitutivamente pelas várias instâncias da arte contemporânea, na medida em que seu lugar é “ apenas e radicalmente reflexivo”, afirma:

sutil, hermética e impopular na superfície, a arte contemporânea está profundamente “massificada” em suas verdadeiras dimensões – carrega os traços das lutas populares, ainda literalmente às voltas com o afluxo das massas e sua contradição com o Sistema da Cultura. A transformação das linguagens não é reflexo das lutas sociais – é ela própria uma luta dentro da ordem simbólica. Daí o equívoco em analisar suas linguagens por comparações com outros processos sociais (...) A questão é interrogá-las no registro correto, na sua historicidade imanente, em vez de generalizá-las ao léu e, afinal, perdê-las de vista ao buscar sua ampla, geral e irrestrita representatividade (1980/2001, p.214).

Tomamos *A parte do fogo* e o texto de Brito como elucidativos da reflexão sobre diversas linguagens, sobre a produção contemporânea e o sistema cultural em um momento histórico que trará modificações no cenário nacional.

Esse o teor do debate entre os produtores da arte contemporânea e o meio cultural em 1980, ano que registra o declínio do regime militar imposto ao país desde 1964 e abre a década para a redemocratização.

Uma outra volta no parafuso do sistema cultural e artístico

O início dos anos 1980 é marcado pelo movimento das *Diretas já*, com o apoio da elite política, que não necessariamente pertence à elite econômica e social, e de todas as camadas e classes organizadas da população que clamam por mudanças e liberdades em

comícios que agregam multidões. Estando em uma encruzilhada histórica que apresenta várias direções e rumos possíveis, toma-se, entretanto, o caminho da conciliação.

A lentidão do retorno à democracia, que pode significar a fraqueza das instituições democráticas, fica evidenciada quando apenas em 1989 realizam-se eleições diretas para a presidência da República. Em 1988 apresentou-se ao país uma nova Constituição, que se caracteriza pela questão da cidadania, onde o povo é visto pela óptica dos direitos individuais, sobretudo dos direitos políticos, em um paralelismo ao cidadão consumidor, no mercado econômico.

A conjunção de democracia política, crise socioeconômica, uma vez que a década se inicia com recessão e desemprego em massa, e informatização automatizada marcam a mudança que se efetua no meio social e abala principalmente a classe média, que se mobiliza em busca de soluções e lança-se à produção alternativa. O setor de alimentação, vestuário, informática, moda e arte são os campos de atuação econômica que visivelmente apresentam alternativas viáveis.

Voltando nossa atenção para o campo das artes plásticas notamos a emergência da nova pintura ou do retorno à pintura no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, com a reintrodução da discussão da pintura no circuito de arte brasileira e também de um segmento da produção local relacionada diretamente ao novo contexto de arte internacional.

De acordo com Ricardo Basbaum (2001, p.308), podemos destacar, entre as exposições coletivas, as que reúnem artistas cujos trabalhos originam-se de contextos anteriores ao contexto internacional da nova pintura como: *Entre a mancha e a figura* – MAM, 09/1982, R.J; *3x4 grandes formatos* – Centro Empresarial Rio, 09/1983; *A flor da pele* – Centro Empresarial Rio, 05/1983, RJ. Enquanto, *Brasil pintura* – Palácio das Artes, 11/1983, B.H; *Como vai você, geração 80?* – Parque Lage, 07/1984, RJ; *Geração 80* – Galeria MP2Arte, 07/1984, RJ; *Arte no espaço* – Galeria Espaço, Planetário da Cidade do Rio de Janeiro, 10/1984; marcam a entrada em cena de novos artistas, cuja produção se inicia no contexto da nova pintura, em diálogo com o novo cenário da arte internacional. Além dessas, cumpre salientar outras exposições importantes no período como: *Pintura como meio* – MEC-USP, 08/1983; *Pintura! Pintura!* – Fundação Casa Rui Barbosa, 10/1983; *Standa 320* – Thomaz Cohn Arte Contemporânea, 06/1984; *Casa 7* – Centro Cultural São Paulo, 1984.

Essas exposições marcam o cenário artístico local por serem referendadas pelos críticos Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcos de Lontra Costa que possuem representatividade suficiente no circuito para legitimar a nova pintura brasileira e também para fazer de uma exposição um fato cultural relevante.

Frederico Moraes em *Revista Módulo Especial* - catálogo oficial da exposição “*Como vai você, Geração 80?*” pergunta o que sobrou das Diretas Já: “prévia conciliação, colégio eleitoral, recuos, como sair da crise?” Para, então, compreender que a volta às ruas foi além do ato político, uma vontade expressa “de se juntar, gritar, cantar, de se tocar, de criar juntos uma nova cultura, uma cultura não hierarquizada sem distinção de classes, cor, fora dos guetos”. Para ele, este é o fato novo gerado pelas “Diretas Já”, uma reação a toda forma de autoritarismo, seja ele político ou cultural. Saúda, portanto, a “Diretas Já” e a “Geração 80” como luta contra toda forma de autoritarismo.

Para Jorge Guinle, artista que participa da exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e escreve na *Revista Módulo Especial*, a exposição *Como vai você, Geração 80?* pretende reunir sob a pressão ideológica-artística, oriunda do *grand monde* das artes nos centros avançados da Cultura, uma quantidade considerável de jovens artistas, 20-37 anos, o que lhe acarreta um caráter “enciclopédico”, abrangente. O que se pretende é enfatizar sociologicamente o “clima” espiritual e artístico da época que se está construindo a partir de 1980 e que em 1984 só pode apresentar, ainda, aspectos fragmentários e opacos da década em curso. A escolha de uma escola de arte para local de exposição denota o “lado ainda experimental, precário, juvenil, na gama de propostas ‘viáveis’ que aponta indícios de carreiras, em fase embrionária”.

Moraes, que desde 1982, escreve sobre a nova pintura para as exposições *Entre a mancha e a figura, 3x4 grandes formatos, Brasil pintura*, na *Revista Módulo – Especial* afirma que ela “é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970”. Completa, enfatizando, que no seu entender o que muitas vezes passa por rigor e objetividade na arte dos anos 1970 era um excessivo hermetismo, e este, por sua vez, “era um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência” (1984/2001, p. 225).

Colocando os “artistas conceituais” e a arte predominantemente intelectual dos anos 1970 em uma mesma chave generalista, nega toda uma produção que se pautava pela diversidade de linguagens e especificidades autorais para saudar o retorno, a redescoberta da pintura e do “prazer” de pintar aliado ao prazer de um público que agora tem o que apreciar.

Ao restringir a área de competência do artista à pura sensibilidade, limita sua ação ao exercício da subjetividade como garantia para a “emoção e prazer” que a obra deve refletir. Volta-se a uma noção de experiência estética simétrica, isto é, a subjetividade do artista imprime expressão emocional à obra e o público – receptor emocional – apropria-se dela identificando-se com a comunicação sensível e com o prazer efêmero que esta lhe proporciona.

Assim:

... quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público, a partir de temas mais próximos ao universo da arte (...) A volta à pintura está provocando um retorno do público aos museus, bienais e galerias. Com a nova pintura, o diálogo com o público foi restabelecido (1984,2001, p. 225).

A apresentação de Moraes perde em termos de análise crítica das obras para reafirmar avaliações de ordem comportamental.

Já para Guinle, uma das características que norteiam a produção da vanguarda brasileira, a saber, seu aspecto efêmero – condição concreta e “antológica” do seu sentido experimental – se observa também na produção dos jovens de hoje como legado. Cita os *Parangolés* de Oiticica, os *Bichos* de Lygia Clark, as notas de *0 cruzeiros* de Cildo Meireles, os objetos pintados de Gerchman, a *Bolha* gigantesca de Marcelo Nitsche onde o efêmero e o aspecto lúdico de suas operações se equacionam para considerar que essa produção adquire o sentido de objetos de Arte, “com A maiúsculo”, devido ao sólido arcabouço teórico que as sustenta. Entende que em relação aos jovens artistas, que compõem este certame da arte brasileira dos anos 1980, uma inversão de valores se opera.

A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico; é aí que está situada a sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negociação imediata de qualquer ismo, ela proporia uma quebra na História da Arte de Vanguarda Brasileira (1984/2001, p.233).

Para Guinle, essa indefinição ideológica tem sua metáfora nas imagens pintadas sobre a tela, “pescadas no cotidiano do *mass média* – imagens de televisão, de histórias em

quadrinho – que se querem avançadas”. Para ele, imagens esdrúxulas, violentas que proliferam no inconsciente do jovem artista urbano rebelde e desagregado. “No fundo, constituem imagens imediatamente reconhecíveis a serem consumidas e gozadas no instante que se apagam, rastros do seu clarão persuasivo” (1984/2001, p.233).

Outro ponto a destacar em sua análise é que estes artistas redimensionaram o ensinamento tradicional da arte uma vez que se posicionam contra o ensino do manuseio de materiais que vão compor a obra ao mesmo tempo que questionam o ensino da História da Arte com o uso das fontes encontradas no dia-a-dia, as produções gráficas e as imagens da televisão.

Considera que

revertendo a proposta de Beuys dos anos de 1970 de transformar a obra de arte em sala de aula (...) eles esvaziam a sala de aula de seu conteúdo educativo e artístico, neutralizando justamente o saber que deveria brotar desse laboratório de “pesquisas”. O Parque Lage é considerado uma escola de arte experimental, mas estes artistas utilizam o seu espaço devolvendo obras já feitas e que contrariam até uma dúvida existencial quanto ao pressuposto experimentalista desse organismo, teoricamente em constante mutação(1984/2001, p. 235).

A exposição “*Como vai você, geração 80?*” evidencia, na verdade, a penetração do movimento da nova pintura internacional no Brasil. Assim, em sua análise, Guinle não pode se esquivar das comparações que se poderiam traçar entre os trabalhos expostos e as propostas dos artistas das novas escolas dos principais centros culturais do mundo – *new imagery*, *bad painting*, e a transvanguarda.

Concorda que alguns artistas com seus trabalhos se aproximam de seus contemporâneos franceses, norte-americanos, italianos e alemães. Analisa, entretanto, que estão ausentes nos trabalhos brasileiros:

- a busca da identidade nacional – presente nos italianos e alemães, como Penk – “os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos *shopping centers*”;
- a representação da sexualidade – “amiúde amorfa e anônima das grandes cidades, que se nota em Salomé – o ato de pintar no caso brasileiro, talvez pelo privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico”;
- a busca de um passado remoto – “caso italiano, Mimo Paladino e Clemente”.

Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós? O barroquismo de um Schnabel ou de um Chia pouco lhes interessavam, assim como os efeitos texturais mais carregados (Schnabel ou Anselm Kiefer) ou o falso expressionismo melodramático alemão (1984/2001, p.235).

Para Milton Machado, artista e crítico, e para outros teóricos essa escolha resulta do fato de que os jovens artistas brasileiros em geral carecem de uma formação mais abrangente e “mal conhecem – se não desconhecem de todo – qualquer arte brasileira”. Complementa como indagação: “onde poderiam buscá-las, se não há boas escolas, boas revistas, arquivos bem organizados, bons museus com acervos permanentes e às claras?” (1992/2001, p.335).

Se esta situação de precariedade se apresenta no eixo Rio – São Paulo, no resto do país é uma constante a anunciar a fragilidade do meio cultural e artístico.

Esse autor compreende que não se pode pretender desses jovens artistas ainda sem uma formação mais consistente, em função, inclusive, de uma dose natural de imaturidade, uma consciência maior do alcance e dos significados do trabalho que ora realizam. E “aí onde lhes falta essa consciência propriamente adquirida, devem entrar o crítico, o professor e o debate em geral, para fazer-lhes perceber (e discutir!) melhor tais coerências” (1992/2001, p.335).

O circuito brasileiro de artes vive, segundo Machado, a herança deixada por aquilo que o sistema tinha de mais superficial e que caracterizava sua pobreza, significando: insuficiência teórica, analítica, conceitual, oportuna e facilmente apropriável pelo senso comum.

Machado sugere que, de fato, o que ocorre com a crítica especializada no momento das exposições que têm a geração 80 como tema é a necessidade de se trabalhar um rótulo que acenasse com o novo e atraísse um público arredio que se distanciara da produção contemporânea. Por meio de uma dinâmica de eventos e participações, buscava-se revitalizar o mercado com novos nomes e novas propostas.

Passando esse momento inaugural e “eufórico”, os bons artistas da geração 80 se afirmam no cenário das artes e se afastam desse rótulo geracional que lhes imputava uma “individualidade grupal” – norma e paradoxo – nas palavras de Machado.

Para tanto, as considerações críticas de Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Márcio Doctors e outros sobre a pintura dos anos 80 e as considerações de Tadeu Chiarelli, Julio Plaza sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea muito contribuíram para uma melhor compreensão desse fazer artístico.

Para Chiarelli (1987/2001, p.257-270) uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o que ele denomina de “citacionismo”, isto é, a utilização, por uma parcela considerável de artistas, de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes e muitas vezes conflitantes, recolhidos no universo de imagens produzido pela humanidade através da História e disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa, elaborando dessa maneira outros sistemas visuais significativos.

A ocorrência de tal utilização de imagens desse banco de dados universal já é visível em meados dos anos 1960, quando já se percebe o uso de imagens de 2ª geração na produção de muitos artistas brasileiros em paralelo com a produção dos artistas norte-americanos ligados à *Pop art* e os europeus ligados ao Novo Realismo.

Chiarelli nota que nos anos 1970, quando as tendências de desmaterialização da arte ganharam força no país, passou-se a recuperar igualmente imagens e/ou procedimentos ligados à visualidade anterior.

É perceptível o surgimento de artistas que, através da performance, instalação ou dos novos meios e tecnologias de multiplicação de imagens, encetam um procedimento de “volta ao museu” recolhendo - à semelhança dos seus colegas europeus - imagens e ou procedimentos ligados à antropologia, à história da arte e aos meios de comunicação de massa (1987/2001, p.263).

Considera-se que em uma sociedade que caminha para a informatização total, passado e futuro “fundem-se em presente absoluto”. Com a arte Conceitual, segundo Chiarelli, quando todas as indagações e perplexidades relativas ao fazer artístico institucionalizado vieram à tona, sente-se nos artistas e em sua produção a consciência do fim das vanguardas e da falência da noção de arte como atividade transformadora capaz de mudar a face do mundo, o que não significa, entretanto, que ela não esteja vinculada ao movimento de sociedade em um sentido mais amplo ou tenha perdido sua função social.

Ao fim da década de 1970 e início dos anos 1980 uma nova geração de artistas apresenta uma outra relação com aquele banco de dados, que compreende todas as imagens criadas pelo homem até hoje. A geração nascida no pós Segunda Guerra Mundial vivencia a indústria cultural de massa e popular veiculada pelos diversos meios de comunicação

... recebendo sem resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias (1987/2001, p. 265).

Chiarelli entende que se o processo de internacionalização da arte já era visível em meados do século XX, na medida em que artistas de todo mundo passaram a ter um mesmo

background, isto é, vivenciaram uma espécie de cultura planetária comum a todos, esse processo torna-se, no final do século, irreversível. Assim, a produção contemporânea brasileira como a internacional tendem para o uso incondicional de imagens desse banco de dados planetário, “mesclados aqui e ali por índices de culturas particulares que, juntamente com o exercício de escolha sensível de algumas imagens (e não de outras), os distingue uns dos outros” (1987/2001, p.266).

Já Márcio Doctors em *Orelha*, 1987, amplia essa análise sobre a compressão do espaço e do tempo ao notar que a velocidade tecnológica implode o tempo da tradição cronológica e nos coloca frente à frente com uma nova produção de inércia.

Para esse autor, pensar tal estado de inércia é fundamental se quisermos compreender a encruzilhada em que as artes plásticas se encontram hoje e que, de acordo com ele, deverá nos levar a uma reinvenção das artes e “à absorção do discurso artístico para além dos currais da estética” (1987/2001, p.294).

Sua análise parte do reconhecimento de que diferentes relações de temporalidade implicam diferenças políticas de atitude. Assim, podemos verificar e detectar que a atitude moderna é revolucionária enquanto a pós-moderna é agregadora. O artista moderno – agente da história – pensa, portanto, a história como ciência de uma temporalidade escandida em passado, presente e futuro. “Ele pulsa aí: na experiência do passado, no poder da ação revolucionária do presente e na vontade de mudanças com as quais lhe acena o futuro” (1987/2001, p.294).

A atividade agregadora explode com a temporalidade escandida, e se não há mais vontade revolucionária o que se apresenta é a vontade de acontecimento.

O passado não existe enquanto contigência de fatos que, em função de sua atualidade, serão agregados ou não. Nas palavras de Doctors, ele se transforma em “caldo histórico que pulsa na atualidade e que vai sendo reinventado a partir de cada novo acontecimento”. Essa atitude, seguindo com sua análise, “não nega as coisas no sentido de anulá-las para se criar uma nova realidade; inversamente, ela as incorpora, isto é, agrega para, então, reforçar sua vontade, para aumentar sua convicção e potência”.

Em sua crítica, mais voltada para as posições de Achille Bonito Oliva, responsável por um corpo teórico coeso, que cria e divulga internacionalmente a tendência italiana “Transvanguarda”, do que necessariamente para a produção plástica desse movimento,

Doctors evidencia que a explosão da temporalidade tradicional pode gerar uma série de subprodutos culturais e subatividades: a invenção do sentido de descrença que pode resultar em um niilismo irônico.(...) “já que não há possibilidade revolucionária de mudanças, vamos agenciar a morte – o vazio negativo – para que possamos viver na vida”(1987/2001, p.295).

Compreende que, nesse momento, coloca-se a necessidade da reflexão estética pensar sua própria especificidade cultural, que deve se configurar numa dimensão ética, como resistência às múltiplas formas do niilismo-irônico, a seu ver a forma mais virulenta de niilismo.

O pensamento da velocidade tecnológica implica ou exige uma alteração do vetor da história. Analisa que, não sendo possível liberar a atualidade e continuar trabalhando com uma história de verticalidade temporal, escandida em passado, presente e futuro, impõe-se uma história horizontalizada. Explica que liberar a atualidade significa trabalhar com uma história originária, que se refaz, refazendo-se a cada instante. “É indicar que a precipitação do devir não se encontra no limiar do futuro e nem na racionalidade organizada do passado” (1987/2001, p.269).

Essa precipitação em direção ao “imponderável” é onde a arte pode ecoar e é por meio desse lugar que ela pode se fazer presente. Isso implica em vê-la como lugar, território de estruturação de um saber/ação, esta a noção ética da arte. O autor vê esse saber/ação, pertinente à esfera da arte, estruturar-se por meio de dois pontos ou “dois flancos limites, que não devem ser confundidos nem com o futuro, nem com o passado, apesar de serem indicações para além da atualidade” (1987/2001, p.296). Esses flancos, estruturas abertas que rechaçam as formas estanques e cristalizadas da cronologia tradicional, são em seu entender: a invenção e a origem.

Para o autor, essas estruturas abertas indicam campos, como territórios pulsantes por onde o saber pode ir se infiltrando sem necessariamente enraizar-se como conhecimento. Nessa concepção, Invenção e Origem se bordeiam, tangenciam-se e através de um exercício circular perfazem a totalidade do campo.

Quando pensamos que a Invenção está totalmente aberta para o “futuro”, ela está, na realidade, encostando nesse núcleo de “passado” no qual pulsa a Origem. Quando pensamos que a origem está esquecida no “passado”, ela está pulsando por baixo dessa superfície convulsa de “futuro” que é a Invenção (1987/2001, p.297).

Conclui que, dessa forma, não se pode verticalizar a história porque o que se apresenta é uma territorialidade plena de atualidades e que em sua superfície encontram-se, por sua vez, “finíssimas camadas” de uma densa profundidade histórica. História que assim pensada tende a se espacializar, derramando-se sobre a horizontal e impregnando-nos em sua atualidade, sendo essa a nossa própria condição.

Doctors assinala, ainda, que, quando deslocamos o pensamento da Invenção e da Origem, especificamente em direção as artes plásticas no Brasil, encontramos com Mário Pedrosa, o dos projetos “Museu das origens” e da exposição “Alegria de viver, alegria de criar”. Nota que, em Mário Pedrosa, o pensamento da origem não apresenta a questão das raízes; ao contrário, há este conteúdo nuclear e de borda indicados aqui. Isso se deve ao fato de Pedrosa não trabalhar com a noção de origem dissociada da de invenção. Doctors, que trabalhou com ele, de 1979 a 1981, lembra que no projeto do “Museu das origens” há um segmento dedicado às manifestações da atualidade e indaga-nos: “Se não fosse assim o que o faria pensar que a expressão artística da contemporaneidade tivesse lugar ao lado da origem” (1987/2001, p.297).

Essa visão proposta por Doctors não implica a seu ver em um nacionalismo cultural sendo um discurso de imersões revelador da vontade de fazer viver na experiência estética da invenção a radicalidade estética da vida. Doctors vê nessa possibilidade que afirma a trama profunda da nossa cultura, a viabilidade de se liberar todos os campos da Origem, trazendo-os para uma superfície de troca em que a invenção se contamina pelas várias temporalidades expressivas. Vê, portanto, nessa possibilidade o trajeto e o caráter de nossa especificidade.

Não podemos, pois, pensar em uma arte inteiramente autônoma, com uma história restrita a modelos locais, fechada em si mesma, distante ou indiferente aos centros culturais hegemônicos, mas por outro lado compreendemos que nossa especificidade, nossa identidade se apresenta como indefinida por ser múltipla. Nas palavras de Venâncio Filho, “nossa identidade é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais”. Essa é a nossa experiência e o tema de uma investigação que a arte nos propõe é o da sua própria possibilidade de existir. “O tema local propriamente dito é a luta pela possibilidade da arte” (1989/2001, p.320).

Com essa discussão a respeito da arte depois das vanguardas e do debate sobre a sua internacionalização, adentramos a última década do século XX, com seu cenário de globalização cultural que tem como contraponto o multiculturalismo – reflexo da expansão dos estudos culturais nos Estados Unidos – que enfoca os centros regionais de cultura, buscando os habitantes dessa periferia cultural.

Em termos políticos, no Brasil, vivemos o neoliberalismo atrelado às medidas impostas pelo Consenso de Washington – série de medidas deliberadas em reuniões na capital americana, em 1989, onde funcionários do governo dos EUA, dos organismos internacionais e economistas latino-americanos discutiram um conjunto de reformas neoliberais para a América Latina como um todo. Em um primeiro momento vivemos o “milagre” das políticas neoliberais, com a moeda brasileira equiparada à moeda dos Estados Unidos, para, em seguida, num retorno do reprimido, experimentarmos a estagnação da economia nacional acompanhada da ascensão da inflação, a falência do modelo do Consenso de Washington e a disparidade entre as moedas se acentuando.

No panorama das artes plásticas não presenciamos grandes mudanças como os experimentalismos, sensorial e conceitual, dos anos 1960 e 1970. Empreendemos a afirmação do projeto dos anos 1980 que trabalha com um campo ampliado, o da transdisciplinaridade que acolhe o entrecruzamento de diversas áreas de conhecimento e o da intermídia. Transitando entre os diferentes meios de expressão utilizam diversos materiais, buscando, entretanto, garantir a especificidade do projeto plástico das artes enquanto prática da visualidade.

Para resgatar a importância da produção artística contemporânea como valor cultural, é necessário aceitar e compreender, repetimos, a primazia da obra, mas enquanto objeto especial de visibilidade através do qual se propagam as questões instauradoras da trama do real – processo complexo, de compromisso ético – estético, permitindo acesso a um veloz impulso de atualização (COIMBRA, BASBAUM, 1995/2001,p.345).

O dado novo, nesse cenário, talvez seja o interesse que os países periféricos, entre eles o Brasil e os artistas brasileiros, receberam dos agentes dos grandes centros de cultura – Europa e Estados Unidos – uma vez que interessava a estes profissionais reciclar suas imagens e verificar a produção dada nas periferias ampliando, assim, seus horizontes e conhecimento a respeito de uma América menos favorecida. O que não é novo é que as normas e os sistemas dessa rede global de arte continua nas mãos dos agentes dos grandes centros que mantêm sua hegemonia.

Assistimos também, nos anos que fecham o século XX, ao avanço de uma arte que paira sobre as tensões do tecido social. Nas palavras de Paulo Herkenhoff o ufanismo neoliberal que proclama a realização de padrões do Primeiro Mundo - “espelho e rápido substituto do ‘Brasil grande’ da ditadura de 1964. Arte, metas do governo ou discurso de publicidade convergem para o mesmo simulacro”(1987/2001, p.361).

Arte viável que, por meio do uso diversificado de materiais esconde, ainda segundo esse crítico, “uma certa academia de maneirismos e gestos que simulam a melancólica realização de programas estéticos de Greenberg”.

Nota que opera-se no país um sistema de arte de equidistância, isto é, a mesma distância política que separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros que se querem hegemônicos, o eixo São Paulo – Rio de Janeiro.

Nesse sentido, apresenta-se um circuito publicitário que se oficializa através da festa que a mídia promove em torno das exposições de artes visuais, como um espetáculo caro, uma indústria de entretenimento e distração reveladora de um Brasil que se quer avançado, que sabe promover eventos de acordo com o figurino dos últimos ditames das artes contemporâneas internacionais.

Por outro lado, encontramos em desenvolvimento um circuito que lida com a arte em termos substantivos, reflexo das políticas educacionais que fortaleceram os cursos de extensão e de pós-graduação na área das artes nas universidades estaduais e federais do país, a partir dos anos 1980, voltadas para a discussão das idéias, dos embates entre o regional e o central, o rural e o urbano, o industrial e o artesanal; com projetos de pesquisa que se propõem a pensar o Brasil como um encontro de culturas e a arte como produção de conhecimento. Como reflexo desse movimento, busca-se ampliar o circuito das artes plásticas. Podemos exemplificar, citando a Fundação Bienal das Artes Visuais do Mercosul, que produziu sua primeira bienal em outubro/novembro de 1997, em Porto Alegre, RS; o Museu de Arte Contemporânea (MAC) – no centro Dragão do Mar de Arte e Cultura de Fortaleza, Ce, que juntamente com o Museu da Bahia e o Museu de Arte Moderna “Aloísio Magalhães” em Recife, Pe, buscam incluir-se no circuito nacional e internacional das artes plásticas. Estruturam seus acervos, promovendo estudos críticos, apostam em bienais, exposições e mostras, ou seja, em pesquisa e produção que sejam referência de qualidade

para artistas que buscam um nível de excelência em seu trabalho. Assim é que nesse meio se encontra uma crítica mais conseqüente que se exerce em cursos livres de arte, tanto no meio universitário quanto nos centros culturais, com o intuito de se formar um público apto a realizar leituras várias sobre a arte na contemporaneidade, além de um investimento maior em ensaios e publicações especializadas, cadernos especiais e textos de apresentação em catálogos de exposições.

Neste estudo em que buscamos a trajetória das modalidades “objeto” e “instalação”, no panorama das artes plásticas no Brasil, encontramos através dessas mostras e publicações uma arte brasileira que se construiu nos últimos cinquenta anos como resíduo, mas também como antecipação, permitindo-nos aferir uma especificidade paralela em seu trajeto.

Assim, encontramos Mário Pedrosa que em 1966 inventa a discussão e o termo arte “pós-moderna” para caracterizar a arte naquele momento e, nos dizeres de Herkenhoff, “com motivos, argumentos e substratos filosóficos” semelhantes às diretrizes de pensamento que ocupariam os europeus e norte-americanos em 1970 e 80.

Pedrosa, no Rio de Janeiro, falava no gueto – isso equivale a dizer que não falava para o mundo. Estranhamente, o Brasil inicia e supera a discussão sobre o pós-moderno antes da Europa, mas sobretudo antes que vastos segmentos de sua população atingissem a modernidade com a alfabetização (1997/2001, p.360).

Essa a nossa contradição maior: um país com um dos maiores índices de desigualdade social em relação a outros países, tanto das Américas como do restante do mundo, significando, como nota esse crítico, que a maioria da nossa população se encontra alijada dos bens que o Estado deveria prover, particularmente educação e saúde.

Herkenhoff chama a nossa atenção para a existência da possibilidades de histórias da arte paralelas, ao detectar que na arte brasileira encontramos uma marca ética que aponta para uma noção de alteridade e também de possível resposta à crise social permanente no país.

Herkenhoff cita, nesse sentido, Amílcar de Castro que já na década de 1950 reduz a escultura a dois atos: cortar e dobrar uma chapa de aço, “como duas operações que se mantêm visíveis na obra, com índice de transparência do método, que não diz respeito ao minimalismo, mas a uma redução ao essencial” (1997/2001 p.363).

Analisa que essa marca densa de redução ao essencial difere daqueles princípios de economia do Minimalismo nos Estados Unidos, que funcionam como um diagrama de uma ética capitalista.

O “less is more” minimalista é ainda um processo de acumulação ao revés, como se o vocabulário plástico fosse submetido a uma espécie de negação: quanto mais nega (isto é, quanto mais reduz) mais quer (isto é, trata de acumulação e expansão) (1987/2001, p.364).

Revela, então, que a redução da escultura a dois verbos – cortar e dobrar – em Amilcar de Castro é mais econômica que dezenas de ações/verbos de Richard Serra. Na esteira de uma arte de antecipações, cita certos arranjos formais da arte brasileira como sendo contemporâneos – certas fissuras entre os planos/telas na arte de Lygia Clark e Ad Reinhardt – ou que aqui tem seus precedentes – como Lygia Pape sobre Frank Stella ou Robert Morris.

Esse crítico destaca, mais uma vez, que na experiência brasileira, o artista não apenas realiza o seu trabalho, faz arte, como também teve de constituir o espaço social e armar a possibilidade política do seu discurso. Considera que, se na ditadura os artistas construíram uma obra de resistência e um espaço político para a obra, hoje, ao confrontar-se com a fragilidade das conquistas sociais em que a precariedade da vida à margem da subsistência ainda é a marca do país, a arte aponta para as mesmas questões.

Nesse quadro, temos uma arte de resistência contra o *Olvido*, como na instalação de Cildo Meireles, e exclusão. Na fotografia, Rosângela Rennó trabalha com um conceito de amnésia social. Nessa sociedade fotografa-se para esquecer (...) É a isso que se opõe a arte de Rennó. No Brasil a minoria é maioria (1997/2001, p.366).

Essa marca ética singular na produção plástica contemporânea brasileira nos faz pensar que o debate iniciado no início do século XX, sobre a temática do nacionalismo, do modernismo e da internacionalização da arte, chega a termo, no final desse século, não apenas em face da integração internacional da arte brasileira, mas pela possibilidade dessa inserção se dar pelo imaginário da globalização o que permite a essa arte falar de um lugar que não o estilizado e folclorizado, nacionalizado, mas sim em um lugar substantivado que supõe a interlocução consigo mesmo e com o mundo contemporâneo.

Na atualidade dos anos 1990 a densidade social tão cara à arte brasileira se apresenta em trabalhos de alguns artistas enquanto marca ética de seu fazer artístico; em outros, essa densidade se encontra diluída ou deslocada, mas se apresenta ainda através da importância que a vivência e as experiências pessoais adquirem em obras que trabalham

com o signo do contemporâneo. Apresenta-se o social como expressões de uma pseudo-biografia do artista que embaralha referências pessoais à captação de imagens universais e fragmentação do tempo histórico, além de agregar várias regiões do saber que permeiam o cotidiano do coletivo bem como o do seu fazer artístico e que podem funcionar como “disparador do imaginário ou ponto de partida para uma problematização plástico – visual, em que a arte constitui sua própria episteme” (Herkenhoff, 1997/2001, p.309).

Agnaldo Farias pensa a arte contemporânea brasileira como em um arquipélago constituído por obras singulares. A analogia é pertinente, porque cada boa “obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante a outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece” (2002, p.20).

Perceber é articular, constatar que a identidade das coisas e situações torna-se transitiva à medida que a expressão artística alimenta-se, também, de referências intertextuais, de entrecruzamento de citações, universo de referências que abrange a história da arte e das civilizações, além do cotidiano. Referências acionadas por um sujeito, um “eu”, que em sua subjetividade não é estranho à história e ao social. Essa identidade flutuante da arte contemporânea, que se faz de matérias e situações que se apresentam como transitivas – entre pintura, desenho e escultura, entre artesanal e industrial – confluindo para o “objeto” e a “instalação”, causam estranhamento e exigem do espectador todo seu aparato sensório-cognitivo para acessar o trabalho de arte em sua singularidade, trabalho de compreensão e interpretação.

4. OBJETO E INSTALAÇÃO: ITINERÁRIOS DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO

Os capítulos anteriores abrangem o estudo e o destaque de algumas questões pertinentes ao universo da arte, em geral, das artes plásticas, em particular, e ao sistema cultural, detendo-se mais longamente no cenário social e artístico brasileiro, investigando a função e a conceituação da arte na atualidade. O objetivo primordial é demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira, nas modalidades objeto e instalação, possui uma história própria mas em constante diálogo com a arte internacional, produzida nos grandes centros, possuindo, portanto, uma formulação consistente. Tal consistência permite a diversos artistas a apropriação de seus conceitos e o desenvolvimento de poéticas pessoais constituindo, assim, uma produção plástica/visual passível de ser compreendida em termos próprios, desde que se compreenda que nossa identidade “é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais” (VENÂNCIO FILHO, 2000, p.134).

Averiguamos, inicialmente, que a expansão da linguagem tridimensional, desde meados do século XX, entre nós, apresenta o objeto e a instalação, seja como arte ambiental, como composições híbridas, possibilitando a utilização de quaisquer ou vários materiais, exibindo um embricamento com o espaço, com o entorno sócio-cultural, criando um campo ampliado, múltiplo de interesses e interpretações. Acolhe assim a transdisciplinaridade, o entrecruzamento de diversas áreas de conhecimento e o da intermídia, ao mesmo tempo em que busca garantir a especificidade do projeto plástico/visual das artes. Notamos que, com essas composições, sai-se do terreno da representação para outro que indica a necessidade não apenas da presença do espectador que penetra no espaço da obra para tornar presente para si a experiência da fruição do objeto, mas também que, no mesmo movimento, ele exerça a reflexão, realizando a interconexão com o presente e o passado histórico, cultural e imagético, apreendendo que a atitude da arte na atualidade é agregadora.

Contextualizar, portanto, o atual momento histórico de transformações sócio-culturais em andamento, permite-nos a reflexão sobre a importância das artes, de obras que

não se apresentam como mero reflexo ou ilustração de um determinado contexto, à medida em que se apresentam com um poder determinante e formativo desse mesmo contexto.

Todas essas ponderações nos levam a questões essenciais que dizem respeito ao artista, ao produtor de arte, ao historiador, ao teórico, ao crítico de arte, ao espectador e, em última análise, ao ensino de arte na contemporaneidade. Trabalhamos com a construção social dos significados da arte, quando a obra já pertence ao circuito artístico, já foi articulada, isto é, mediatizada em direção à cultura.

No presente capítulo, voltaremos nossa atenção para os processos ou itinerários de criação, especificamente os que geram o objeto e a instalação, buscando, através da investigação, a sua apreensão e compreensão.

Tentamos localizar, no tempo e em determinado espaço de realização, a produção, ou seja, o objeto e as instalações em arte, voltando-nos para o primado do singular e dos sentidos emergentes que ganham significação no processo da construção.

Concordando com os autores que preconizam que não pode haver uma investigação sobre a criação de arte e a sua compreensão crítica separada de um contato direto com as obras ou desvinculada do espaço simbólico em que estas estão inseridas e, ainda, compreendendo que pensar esses processos/itinerários é encontrar a arte no lugar em que ela se processa, decidimos pela realização dessa investigação em Uberlândia, MG, lugar onde trabalho e que se apresenta como um pólo regional de cultura.

Herkenhoff (1997/2001) já nos alertava sobre o fato de que se opera no país um sistema de arte de equidistância, explicando, como vimos, que a mesma distância política que separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros que se querem hegemônicos, o eixo São Paulo - Rio de Janeiro. Interessa-nos, nessa pesquisa, a produção de arte que se processa no circuito artístico de Uberlândia, que podemos denominar de periferia cultural em relação aos grandes centros, para investigar o diálogo, as influências que a produção desses centros exerce sobre a produção local, bem como a expansão e irradiação da produção local para outros espaços do circuito de arte no Brasil.

A Especificidade da Escolha

Uberlândia é uma cidade de porte médio, localizada na região denominada de Triângulo Mineiro, no centro-sul do estado de Minas Gerais. O censo demográfico/2000 (fonte: IBGE) calcula a população em 501.214 habitantes, com uma taxa de alfabetização que compreende 95% dessa população. O desenvolvimento dos setores da indústria e serviços, suplantando o setor agropecuário, desde meados do século passado, garantiu um processo de urbanização bastante rápido, permitindo que a cidade se tornasse um pólo de referência regional. Nesse contexto, a Universidade Federal de Uberlândia, desde 1976, apresenta-se também como referência de ensino e produção de conhecimento científico e cultural para a cidade e região.

A Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, articuladora do diálogo com essa realidade, produz o *Projeto Panorama – 1998: Produção Plástico/Visual do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba*, buscando dar visibilidade à produção artística da cidade e do seu entorno regional.

Particpei como membro da Comissão de curadoria do *Projeto Panorama – 1998*, juntamente com a crítica de arte Maria Alice Milliet, SP, com o crítico Marcos Hill, MG, e com o Prof. Ms em Comunicação e Arte, Marco Antônio P. Andrade, da Universidade Federal de Uberlândia, MG.

A participação nesse projeto despertou o interesse em realizar uma pesquisa sistematizada sobre as modalidades objeto e instalação e os processos/ itinerários de criação, abarcando, assim, o âmbito local e regional da produção cultural.

Neste projeto, realizado de agosto a outubro de 1998, a modalidade objeto recebeu inscrição de treze participantes, com a apresentação de cinco trabalhos para cada inscrito, e a modalidade instalação recebeu a inscrição de nove participantes, com a apresentação de um trabalho para cada inscrito. Esse evento registrou uma produção consistente de obras nessas linguagens plásticas, fornecendo, portanto, material para o estudo e abordagem sistemática dos processos de criação e apreciação de tais modalidades.

Tal projeto tinha como objetivo não a seleção dos participantes, mas sim a seleção e apresentação dos melhores trabalhos por eles inscritos para participarem da mostra. Assim, todos os inscritos tiveram seus trabalhos expostos, o que nos dava uma visão bastante geral

da produção existente. Não havia, inicialmente, a idéia de premiação, mas a equipe curadora propôs e a equipe de artes plásticas da Secretaria Municipal de Cultura, que assessorava o projeto, acatou que se destacasse em cada categoria um artista participante e o indicasse para apresentar uma exposição individual em uma das galerias administradas pela própria Secretaria, em data a ser definida pelos artistas, como reconhecimento da qualidade do trabalho por eles apresentado no *Panorama – 1998*.

Na modalidade objeto foi indicado o artista João Virmondes e na modalidade objeto e instalação a artista Cláudia França.

O trabalho de ambos já havia sido motivo de reflexão geradora de dois artigos assinados por mim e publicados no suplemento Revista do *Jornal Correio/ Uberlândia*, MG, “Integridade em fitas e arames – a propósito da exposição de Cláudia França”, em 27/07/1996, e “Casulo, Mandala e Intervalo – a propósito da exposição de João Virmondes”, em 20/02/1998.

Consultados, os dois artistas mostraram interesse e disponibilidade para participarem da pesquisa que visava a investigar seus itinerários de criação e a busca de compreensão e crítica das suas obras, já pertencentes ao circuito de exposição e divulgação. Tal pesquisa se formaliza como projeto de doutorado no ano de 2000. Desde então, acompanho sistematicamente a produção, a trajetória dessa produção, bem como a reflexão que eles realizam sobre o próprio trabalho e de outros artistas. No segundo semestre de 2003 entrevisto-os em seus ateliês; estas entrevistas/depoimentos, apresentadas em anexo, muito me auxiliaram na compreensão desses processos de criação.

Entendimento Preliminar

Gesto inacabado – processo de criação artística, de Cecília Almeida Salles, prestou-se como um roteiro importante para a sistematização desses itinerários, uma vez que essa autora, a partir de estudos sobre processos singulares, realiza uma generalização sobre o processo de criação que leva a princípios norteadores de uma “possível morfologia da criação”. Através dos estudos das singularidades, ela busca as generalizações pertinentes. Fazemos o caminho inverso: das generalizações possíveis sobre o processo criativo, aportamos nas singularidades.

O estudo da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, foi também de auxílio inestimável. Partimos da compreensão de que as experiências só se tornam significativas após terem sido vividas e que o vivido já traz em si um sentimento imanente que o pensamento tenta objetivar, transformando em conhecimento.

Só do ponto de vista retrospectivo é que existem experiências delimitadas. Somente o que já foi vivenciado é significativo, e não aquilo que está sendo vivenciado. Pois o significado é meramente uma operação da intencionalidade, a qual, no entanto, só se torna visível reflexivamente (SCHUTZ, 1979, p.64).

A reflexão, portanto, só se dá a partir de um fundo perceptivo, sentido imanente constituído pelas nossas sensações e emoções, vivenciadas na experiência.

Gendlin (1978) e outros teóricos da psicologia da aprendizagem distinguem no significado duas dimensões: a dimensão experimental e a dimensão simbólica, definindo-a como a relação funcional existente entre símbolos e experiência. Assim, o significado possui uma dimensão sentida (vivida) e uma simbolizada (refletida).

Para Merleau-Ponty, o sentido imanente da percepção é essa dimensão do vivido ou do irrefletido, cuja significação a palavra não consegue explicitar totalmente e que a arte busca capturar. A percepção primeira sendo a fonte de onde jorram os motivos, fonte de onde nascem as ações humanas sem sentido, que a razão reflexiva trabalha, buscando burilar sua forma, objetivando-a em símbolos condensadores do seu sentido.

Entendemos que o que define o homem é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida. A atribuição ou o valor que as coisas possuem em relação à vida humana surge da atividade do grupo social e a linguagem e os artefatos passam a ser a memória coletiva deste grupo, integrando, pela comunicação que eles possibilitam, os afazeres, as idéias, as criações e apreciações.

Neste trabalho interessa-nos não a construção do pensamento sistemático que opera através das categorizações, separando o racional do irrefletido e dando primazia à lógica da razão, mas sim uma forma de conhecimento que não é separável da palpação do mundo, de um conceito fecundado pela imaginação e revelado na experiência da arte, a primazia da lógica do sentido. Voltamos, pois, nossa atuação para as manifestações da arte e o seu processo de criação.

No processo de criação em que o artista se lança há que se considerar sempre um elemento indeterminável de imponderabilidade, de casualidade e de mistério. Se ele

necessita de inspiração, que será definida como uma predisposição favorável ao trabalho, necessita ainda da sua intuição, ou seja, de determinado estado de alerta ou abertura às vivências emocionais, à dimensão da experiência mesma para que a atividade resulte criativa.

Segundo Suzanne Langer, o artista, ao manipular sua própria criação, ao compor e qualquer arte é sempre uma composição, ele pode apreender da realidade à qual tem acesso possibilidades da experiência subjetiva que ele pode não vivenciar em sua vida pessoal.

Seu próprio alcance mental e o crescimento e expansão da sua personalidade estão, portanto, profundamente envolvidos em sua arte. Dizer, porém, que ele não traduz suas próprias emoções seria simplesmente tolice (...) Todo conhecimento reporta-se à experiência, não podemos conceber coisa alguma que não tenha relação com nossa experiência. Qualquer coisa que o artista possa visualizar é “como” a própria subjetividade dele, ou é, ao menos relacionado com suas maneiras de sentir. Normalmente tais conexões ocorrem, para ele, através de seu conhecimento crescente da arte de outras pessoas, isto é, por revelação simbólica (LANGER, 1980, p.405).

É nesse sentido que sempre indagamos sobre as influências artísticas ou a que família do universo das artes os artistas se filiam ou pertencem.

Duarte Júnior (1981, p.88) esclarece que o pensamento rotineiro se guia por símbolos e conexões já estabelecidas, enquanto que o pensamento criador procura estabelecer novas relações simbólicas e que a relação se dá primordialmente através dos significados sentidos ou sentimentos. Diz que, para o indivíduo criador, as ligações ocorrem, inicialmente, num nível pré-simbólico, vivencial e assinala que esta idéia é defendida também por diversos autores. Cita, então, Einsten e Koestler. O primeiro encara a criação como produto de uma intuição que independe dos símbolos e caminhos; já Arthur Koestler tem como tese central da sua teoria da criação que todos os processos criadores participam de um padrão comum, por ele denominado bissociação, que consiste na conexão de diversos níveis de experiência ou sistema de referências. Defende que no pensamento criador a pessoa pensa simultaneamente em mais de um plano de experiência, ao passo que no pensamento rotineiro ela segue caminhos usados por anterior associação. Traça, ainda, uma diferença entre a criação da ciência e a criação artística: na primeira, as experiências e sentidos se fundem, numa síntese; na segunda, o que ocorre é a justaposição destes.

Podemos concluir, juntamente com os autores citados, que o pensamento criador nutre-se fundamentalmente dos significados sentidos, encontrando neles conexões que, posteriormente, são transformadas em símbolos lógicos ou artísticos. Desta maneira, a

imaginação é o substrato da criatividade, e imaginação, aqui, diz respeito ao surgimento de imagens e ao encontro de símbolos/formas que expressem esses processos e resultados.

No exercício da criação artística, emoção e raciocínio são componentes igualmente importantes na busca da estrutura ou composição da forma e da sua apresentação. A capacidade de expressão reside no domínio da criatividade e da reflexão. O artista vai expressar uma maneira de ser, ver, sentir, refletir uma atitude de abertura ao mundo natural/cultural, real/ficcional. Essa atitude, entretanto, exige permanente esforço de reavaliação de todos os valores estabelecidos e instituídos, despertando a criticidade.

Para Almeida Salles (1998, p.13) um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. Sendo que a grande questão que impulsiona a pesquisa é compreender a tessitura desse movimento e que se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público. “O interesse não está em cada forma mas nas transformações de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia continua do percurso criador” (1998, p.19).

Podemos, então, pensar a criação como um percurso que compreende uma cadeia infinita de agregações de sentidos e idéias e uma série de ações e de aproximações para atingir o que denominamos de obra.

Salles afirma que, de uma maneira bem geral, poderíamos dizer que

o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criação em processo. Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o movimento do seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. (1998, p.26).

Como bem nota essa autora, qualquer busca da origem da obra mostra-se ingênua, da mesma maneira que a noção de conclusão de uma obra, não diz da conclusão de um processo de criação, porque o objeto considerado final representa, de uma forma potencial, apenas um momento do processo contínuo de criação.

O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão (...) a arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente (...) O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir (SALLES, 1998, p. 26-27).

Nesse sentido, Sandra Rey observa a impossibilidade de realização de um projeto de pesquisa em artes visuais da forma como foi pensado e estabelecido *a priori*. Para ela o projeto, na pesquisa em artes visuais, equivaleria a um projétil, “algo que é lançado com uma mira. Mas o caminho exato que irá percorrer nunca sabemos”. (REY, 1996, p.84)

Pensarmos a produção plástico/visual implica uma atenção ao trabalho de ateliê, à obra como processo, processo contínuo e sempre inacabado e a construção de um aparato teórico que permita uma aproximação com o processo e uma compreensão da obra exposta no circuito cultural. O campo se abre para o exercício da interdisciplinaridade e utilizamos, então, conceitos advindos da filosofia, da história da arte, da psicanálise, da ciência contemporânea e outros, como instrumentos que nos permitam operar uma compreensão da arte enquanto conhecimento e seus desdobramentos no processo de construção, no sentido que abrange o pessoal e o cultural como um todo.

Devemos lembrar que, como seres humanos, somos o ser da falta, buscamos nos completar, ao longo da vida, através de atos, ações que, no limite, signifiquem não apenas a garantia da nossa sobrevivência, mas alguma realização pessoal articulada a um contexto sócio-cultural, ou, mais simplesmente, uma satisfação pelo esforço empreendido. O desejo surge como motor de uma ação que busca compor com o âmbito da realidade um estado de equilíbrio que sempre se revela instável e precário para o ser desejante.

Em lugar e tempo nenhum tem sido fácil a vida humana, porque tem sido, em toda parte e sempre, vida em cultura. Pois a cultura é simultaneamente des-alienação e alienação, mediação e encobertura, emancipadora e condicionante. Tal ambivalência do ambiente cultural no qual o homem se encontra cria tensões externas, entre o homem e seu ambiente, e internas, no interior da sua consciência, dificilmente suportáveis (FLUSSER, 1983, p. 137).

O amor e o ódio, o sentimento de ambivalência, desde Freud; o conhecimento do instinto de vida e do instinto de morte, ambos atuantes na construção da existência humana; a atuação do inconsciente sempre presente fazem com que nos confrontemos com a precariedade do nosso conhecimento sobre nós mesmos e sobre o motivo de nossas ações.

Muitos teóricos voltados para os estudos psicanalíticos investigaram as questões referentes aos sentimentos e à criação em arte. Citaremos Enrique Pichon-Rivière que, em *O processo de criação*, enfatiza que, dando continuidade aos estudos de Freud sobre a vivência do sinistro relacionada com as vivências ou impressões ocasionadas pela observação de objetos automáticos, consegue identificar “na base do sentimento estético,

uma coisa fundamental, o sentimento do maravilhoso ligado à vivência do sinistro. Ou seja, o maravilhoso é a elaboração, por meio de processos mentais complexos, da vivência de destruição, de morte e do sinistro”. (PICHON-RIVIÈRE, 1999, p. 13)

Sabemos da necessidade do artista agir, impelido, impulsionado por um sentimento de urgência, uma ação com tendência complexa. De acordo com Almeida Salles trata-se de

uma atividade ampla que se caracteriza por uma seqüência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções (...) gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições (1998, p.27).

Salles cita Mário de Andrade, que nos dá seu testemunho em *O banquete*, 1989.

A arte é uma doença, é uma insatisfação humana; e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição.

Estamos no terreno da falta e do desejo propulsor de uma ação, mais especificamente, propulsor de um ato de criação, sempre renovado, por não ser nunca completamente satisfeito. Assim a criação aparece como um movimento sempre tensionado por forças internas e externas a esse fazer singular.

Dentro desse processo contínuo que é o ato de criação, processo recursivo, como assinala Salles, porque prenhe de desvios originados pela confluência entre a tendência inicial que norteava um determinado projeto e o acaso que aponta novos caminhos, exigindo, às vezes, mudanças radicais ou, então, simples acomodação. O tempo surge, nesse processo, como o grande conselheiro, por ser o sintetizador do trajeto criativo. Bachelard considera que é nesse tempo de envolvimento total com a obra em formação, quando se buscam suas leis, orientações próprias para sua organização ou construção, entre o plano de idéias e das possibilidades que vão sendo selecionadas, que pode ocorrer a “intuição do instante”, a possibilidade de captar seus conteúdos, o que nas palavras de Pichon-Rivière “representaria a precipitação dentro do campo de trabalho daquilo que nos parece insólito ... a lição da luz, o que chamaríamos de *insight*”. (1999, p. 110)

Acreditamos, agora, estar preparados para a aventura de acompanhar e compreender percursos e processos, sintetizados em itinerários de criação, com a singularidade de suas manifestações, sabendo que, como nos alerta Salles, “a linearidade da apresentação pode falsear a recursividade e simultaneidade do ato criador”. (1998, p. 17)

Itinerário I: Cláudia França

Poética do *Equilíbrio Instável*

Merleau-Ponty, ao se referir à existência humana diz:

minha existência não provém de meus antecedentes, de meu meio físico ou social, ela caminha em direção a eles, pois sou eu quem faz ser para mim essa tradição que escolho retornar, ou esse horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar (1994, p.3).

Cláudia França, natural de Belo Horizonte, MG, nascida em 12/08/1965, é artista plástica e professora assistente de Desenho e Expressão Tridimensional no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, MG. É bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Com esse dados iniciais começamos o nosso estudo sobre o processo de criação, com a consciência que destacamos e congelamos momentos de uma trajetória em busca da compreensão de tal processo.

Cláudia França, ao refletir sobre desde quando se manifesta o seu interesse sobre o fazer artístico, destaca que desde criança, 3-4 anos de idade, desenhava. Caçula entre oito irmãos que nesse momento, já eram todos pré-adolescentes ou adolescentes, vivenciando um universo já separado do infantil, e, devido à ausência dos pais que trabalhavam, ela reconhece ou indica um sentimento de solidão que a impulsionava a desenhar. Em entrevista-depoimento realizada em 17/10/2003, ela nos relata:

sentia-me sozinha. O desenho está ligado a esse estado de solidão. Começo a desenhar... o desenho como uma atividade e forma de estabelecer relação com o mundo e também com os outros. O desenho chama a atenção dos meus irmãos...duas irmãs também desenhavam (Anexo A, p.212).

Relata que uma das irmãs, Maria Alice, que cursou Biologia e Farmácia, ilustrou sobre animais, pássaros, para o Horto Florestal, órgão da Universidade Federal de Minas Gerais, e a outra irmã, Márcia, desenhava personagens de história em quadrinhos, “montava uma banquinha em frente de casa”, para vender sua produção.

Conta-nos que o pai, zootecnista, zoólogo e colecionador de insetos, tinha, portanto como atividade observar a natureza. Em sua casa havia um cômodo, “um quarto” que

fazia as vezes de pequeno museu natural, onde ficavam as coleções de insetos, catalogados e guardados em móveis, caixas apropriadas, vidros com fetos, coleção de pedras. Incentivava os filhos na observação da natureza e a colecionar coisas. Diz ainda de uma caixinha que ele lhe deu para que ela guardasse suas coleções. Ela a usava para fazer, organizar um “inventário das coisas”, e conserva-a até hoje. Dessa maneira, ela compreende que em casa, em suas relações familiares, ela sempre encontrou estímulo para desenhar e observar o mundo.

Desse relato, apreendemos a dimensão existencial, a particularidade da lembrança dessa infância e das relações familiares, que correspondem ao vivido, mais a sua emoção e o seu sentido, sempre orientados para um pólo intencional, ou seja, o ser e o seu estar no mundo.

Merleau-Ponty aponta, ao pensar na existência e no desenvolvimento do ser, o embricamento em nosso corpo do fisiológico e do psíquico, na mesma dinâmica do tempo. Entende, então, que além de corpo objetivo encontramos o corpo fenomenal. Com o corpo fenomenal, como bem nota esse autor, a questão da existência e seu sentido se amplia deveras porque se trata agora do ser-no-mundo-com-os-outros. Do comportamento do homem no mundo poder-se-á passar à percepção do mundo, sendo ambos dados primeiros e interdependentes. Sublinha que: “antes de toda concepção filosófica ou científica, o homem é de início, ser-no-mundo, debate ou explicação com o mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.33). Em a *Fenomenologia da Percepção* reconhece o conhecimento perceptivo de um mundo que se dá a conhecer como a nossa experiência fundamental; privilegia, nesse ato, a consciência primeira, a nossa percepção desse estar no mundo e descobre, assim, a corporeidade como a condição do nosso relacionamento com o mundo e com os outros, e, conseqüentemente, como perspectiva relativa de apreensão do real.

Ao visualizar, ao falar de uma criança que desenha, reintegramos esta criança ao conjunto do meio social e histórico no qual ela vive e diante do qual ela reage. De acordo com Merleau-Ponty, importa conceber a criança não como um outro absoluto nem como o mesmo que nós, mas como polimorfa. Fala não de uma natureza infantil e sim de um polimorfismo infantil, pois, de fato, existe na criança coexistência de possibilidades muito diversas de conduta. Ressalta que o polimorfismo infantil é acompanhado da possibilidade da pré-maturação, sendo o fenômeno da pré-maturação compreendido como possibilidades

para a criança de viver conflitos e episódios que antecipam seus poderes físicos ou intelectuais. Dessa maneira, sua vida define-se relativamente às pessoas e às instituições que a recebem. Merleau-Ponty cita, como exemplo, a mamadeira, o aleitamento como sendo já contatos com uma pessoa e uma cultura. A criança conseqüentemente experimenta desde o início de sua existência uma vida cultural (1990, p. 40).

Encontramos no depoimento de Cláudia França a criança que desenha e também a criança que se alfabetiza antes da idade escolar. Ela se lembra de que gostava de ler as manchetes, os anúncios e mesmo as notícias em jornais que a empregada, após lavar alguns cômodos da casa, dispõe no chão, formando com as folhas do jornal um caminho, uma passarela de letras e formas na qual a criança se detém e, num ato de descoberta prazerosa, lê e exercita sua curiosidade.

A noção de desenvolvimento é central na psicologia infantil, uma vez que a criança é sempre desenvolvimento. Mas, ao considerarmos o fenômeno da pré-maturação, de antecipação de condutas, o que se deve destacar, também, é a noção correlativa da antecipação, ou seja, a regressão. Falamos, portanto, de um desenvolvimento infantil que não supõe uma continuidade de etapas ou fases ou uma descontinuidade absoluta. Isso nos dá uma visão dialética desse desenvolvimento; nos deteremos nesse estudo, porque ele lança luz sobre o desenvolvimento da criatividade, processo similar a esse e que nos interessa.

O estudo apresentado em *Merleau-Ponty na Sorbonne, resumo de cursos: psicossociologia e filosofia*, apresenta essa concepção dialética do desenvolvimento, caracterizando-o como uma emergência de formas novas de condutas motivadas pelas fases anteriores. A noção fenomenológica de motivação é um desses conceitos fluentes em Merleau-Ponty.

Um fenômeno desencadeia um outro, não por uma eficácia objetiva, como as que unem os acontecimentos da natureza, mas pelo sentido que ele oferece há uma razão de ser que orienta o fluxo dos fenômenos sem estar explicitamente posta em nenhum deles, um tipo de razão operante (1994, p. 82).

Na emergência de formas novas observa-se uma autotransformação realizada por saltos que são preparados pelas aquisições anteriores. Concebe-se a existência da opção recíproca entre o que é interior e o que é exterior, onde maturação e aprendizagem são correlatas, sendo inútil e impossível separá-las. Assistimos assim, no processo de

desenvolvimento, a fenômenos de acumulação quantitativa produzindo uma transformação de quantidade em qualidade – fenômenos de patamares.

Necessário se faz avaliar a situação completa entre antecipação e regressão. Nessa dupla situação há elaboração de um tipo de conduta que procura um equilíbrio que não se encontra por adição, o desenvolvimento se torna antes o produto de reestruturação e de integração, sendo estas não conseqüências mas condições. Podemos considerar que o mesmo processo ocorre no desenvolvimento da criação em arte.

De acordo com essa visão, o essencial do desenvolvimento é a reestruturação pela qual uma relação corporal é assumida em vista a realizar um novo tipo de conduta, vale dizer, de vida, pela ação empreendida.

Merleau-Ponty auxilia-nos já a compreender que para se chegar a um estágio novo há a exigência de um certo excesso, de uma acumulação quantitativa e responsável pelo fenômeno de patamar. Para ele a inadequação da fase precedente que resulta em malogro, impasse e frustração – elementos geradores de ansiedade – é a responsável pelo desenvolvimento, porque torna possível a assunção de um novo papel sem fornecê-lo.

Podemos, portanto, afirmar que a criança como o artista cria seu desenvolvimento no sentido de que, no processo de constituição de uma determinada ação, ocorre uma elaboração por parte do sujeito e não de uma simples cópia de modelos externos. Destaca-se aqui a fundamental participação do indivíduo em seu processo de desenvolvimento e, correlatamente, o desenvolvimento da capacidade criadora.

Se a criança se desenvolve sob a direção da cultura ambiente, se o sujeito é constituído socialmente, a inserção no conhecimento construído pelo grupo social requer, entretanto, uma imersão singular. O desenvolvimento é o próprio processo de elaboração e reestruturação que se relança e, a cada aquisição, reclama um novo desenvolvimento.

Em suma, podemos concluir, com Merleau-Ponty, que as relações de causalidade aprendidas pela criança, vale dizer sua percepção, não são reflexos dos fenômenos internos de simples maturação organicista, nem um reflexo dos fenômenos externos, nem uma simples triagem de dados trazidos pelo meio, mas sim um por em forma sua experiência. Pensamos que para o artista o desenvolvimento do seu processo criativo compreende, também, um por em forma sua experiência.

Por outro lado, há concordância entre os teóricos da linguagem e da psicologia da primeira infância, incluindo entre eles Piaget, de que a criança está longe de possuir noção de signo tal como entende o adulto. Para o adulto o signo é uma convenção, para a criança até a idade escolar – cerca de seis ou sete anos – é uma propriedade, uma qualidade da coisa. Para a criança, o signo teria uma relação quase mágica, uma relação de participação, de semelhança íntima com o significado.

Segundo os teóricos da *Gestalt*, Psicologia da Forma, a criança possui uma visão sincrética da situação, o que a faz assimilar coisas de uma ordem diferente, enquanto no adulto predomina a visão analítica da situação, o separar para ordenar. No artista, ambas devem ser ativas.

Para Merleau-Ponty nunca há nada de absolutamente novo no seu desenvolvimento, mas antecipações, regressões, permanência de elementos arcaicos e o emergir de formas novas. “Esse desenvolvimento em que, de um lado, tudo está esboçado previamente e, de outro, tudo procede por uma série de progressos descontínuos”. (1990, p.30)

O que queremos destacar, ainda acompanhando Merleau-Ponty, é que o terceiro termo entre o outro e eu será o mundo exterior, os objetos dos quais se dirigem a ação do outro e a minha. O outro é o intermediário universal entre o mundo e a criança.

A percepção de um comportamento no outro, a percepção do próprio corpo através de um esquema corporal global são dois aspectos de uma mesma organização que realiza a identificação do eu e do outro. O papel da identificação é, portanto, primordial na medida em que o eu e o outro são entidades que a criança dissocia tardiamente.

Interessa-nos saber como, a partir dessa identificação primitiva com o outro, a criança chega a realizar seu eu, ou melhor, como podemos explicar a passagem da identificação à distinção do eu e do outro.

Merleau-Ponty busca a análise dessas noções que implicam todo o problema do outro e do conhecimento de si na fenomenologia, em Husserl e Scheler.

Interessa-nos acompanhar a análise de Scheler, autor que busca a solução para o problema da realização do eu e do outro através da noção de expressão.

Max Scheler (1990) obtém a percepção do outro renunciando completamente ao ponto de partida do *cogito*, isto é, abandonando o postulado cartesiano de que a consciência

é, primeiramente, consciência de si; ele parte especificamente da indiferenciação total entre o eu e o outro.

Afirma que só tem consciência de si pela expressão (atos, reações, etc.), isto é, toma-se consciência de si como se toma consciência do outro. Da mesma maneira, as intenções só são conhecidas uma vez realizadas. Assim não há privilegio a dar à consciência de si; ela é impossível sem a consciência do outro, ela é do mesmo tipo. Como toda a experiência, a experiência de si só existe como figura sobre um fundo. A percepção do outro é como que o fundo sobre qual se destaca a percepção de si. Vemo-nos por intermédio de outro. Para Max Scheler a consciência é inseparável de sua expressão, expressão manifesta como consequência do conjunto cultural de seu meio, e não há diferença radical entre consciência de si e consciência do outro.

Merleau-Ponty, no estudo que faz das concepções de Scheler, assinala que sua contribuição essencial é a noção de expressão.

Não há consciência atrás das manifestações, estas são inerentes à consciência, elas são a consciência. É em virtude de outro estar presente inteiro nas suas manifestações que posso pô-lo; por sua própria existência e não por um raciocínio analógico. (Merleau-Ponty, 1990 b, p. 52)

Considera, entretanto, que Scheler, para tornar possível a consciência do outro, minimiza a consciência de si e a reduz a um simples contato consigo, contato que se realiza pouco a pouco através da experiência e que não está nunca acabado, nunca se torna, portanto, plena posse de si. Dessa maneira a consciência é opaca, inteiramente investida em suas expressões.

Conclui que, como não se trata de uma relação lógica mas de uma relação de existência, o eu poderá reencontrar o outro e a si aprofundando a experiência vivida.

É preciso tornar o eu solidário com certas situações, é preciso ligar a própria noção de ipseidade à de situação, o ego deveria ser definido como idêntico ao ato no qual se projeta. Eu e outro, estamos conscientes um do outro, numa situação comum; nesse sentido é que é necessário definir as concepções de Scheler (...) trata-se de um encontro na mesma orientação, mas ao mesmo tempo só há possibilidade de compreensão no presente (uma espécie de lugar geométrico do eu e do outro) e uma realidade assimilável. (MERLEAU-PONTY, 1990 b, p. 52)

Verificamos, através desse estudo, que há uma unidade do corpo que não é uma soma de sensações táteis ou cinestésicas mas um esquema corporal, unidade que envolve todos os dados sensoriais. Vimos, então, que esse esquema corporal engloba a consciência do nosso corpo no espaço, em uma dada situação, em um meio que comporta o outro.

Quando se tratou da percepção, vimos que essa implica, tanto para a criança quanto para o adulto, de um lado, uma correlação entre as diferentes partes do seu corpo e, de outro, uma correlação com o mundo exterior.

Dessa maneira, consideramos a percepção um fato elementar da consciência, a qual se realiza e se revela pela expressão do ser na experiência de estar no mundo com os outros.

O que queríamos evidenciar é que a percepção que se dá, desde o início, por estruturas globais que suportam uma diferenciação progressiva, já é investida por um sentido anterior ao julgamento intelectual.

A conduta da criança nos revela que a experiência infantil não começa pelo caos mas já comporta um mundo cuja estrutura é somente lacunar. A medida do desenvolvimento são as transformações e as reorganizações das estruturas iniciais, mas desde o começo existem conjuntos que merecem o nome das coisas e constituem o mundo.

Voltando-nos para a criança que desenha, compreendemos que para ela este ato constitui-se em uma atividade que apresenta o sentido de organização e expressão de suas experiências. A criança seleciona aspectos de sua experiência que ela investe de importância, articulando-os e integrando-os num todo significativo. Temos nesse fazer a expressão de um eu integrado e relacionado com seu ambiente.

O desenho infantil, as formas artísticas que a criança produz revelam o momento privilegiado de expressão de um eu, pois nela fundem-se numa síntese os processos de pensamento, os processos emocionais e perceptivos. Podemos, portanto, afirmar o caráter de integração dessa atividade que fornece à criança, por um lado, uma maior autocompreensão e, por outro, a possibilidade de relacionamento com os outros por meio de seu trabalho, constituindo-se este em um meio primordial de comunicação social.

O que deve se considerar sempre é que as percepções que resultam em imagens e as sensações que resultam em sentimentos são materiais elementares com que se edificam a nossa concepção do mundo e conseqüentemente nosso comportamento no mundo, e é a elas que o artista recorre ao construir, criar sua obra.

O desenvolvimento gráfico apresenta-se já como um processo contínuo no qual a subdivisão e fusão alternam-se dialeticamente.

Consideramos, também, que o desenho é para a criança, um brincar instigante e, como bem nota Walter Benjamin em seu texto *Brinquedo e brincadeira*, que além de todas

as regras e ritmos individuais é a lei da repetição que rege o mundo da brincadeira em sua totalidade.

Sabemos que a repetição é para a criança essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. A obscura compulsão de repetição não é nem menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo (...) Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *spielen* (brincar e representar) : repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”. (BENJAMIN, 1928/1985, p. 253)

Pensamos, aqui, o desenho infantil como uma experiência profunda que revela o desejo da criança de se apropriar do mundo sensível. O desenhar lhe propicia a possibilidade de reter, elaborar sua experiência com o meio e com os outros, dando-lhes uma forma própria, realizando o exercício da repetição e do retorno, “restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida”. (BENJAMIN, 1928/1985, p. 253)

Ao se entender o desenho como signo empregado e constituído a partir da percepção imanente das inter-relações sociais, supera-se as concepções maturacionais a respeito do grafismo infantil porque ele estará sendo considerado como um signo configuracional constituído pela criança através de sua relação ativa com o mundo e também pela observação e influência de outros que desenharam e se expressam pela forma poética.

O ato da imitação visando à conduta humana permite, em seu desenvolvimento, que a criança, além de se apropriar de formas culturais manifeste em tal ato a expressão de um eu que se revela, tal como o artista ao processar os seus trabalhos.

Na elaboração da forma realizada pelo sujeito – aqui seu ato não é o da cópia, mas sim uma imersão singular na construção de um conhecimento – a criança participa do seu processo de desenvolvimento, pois suas experiências de aprendizagem acontecem na relação com o mundo e com o outro. O mesmo se dá com o artista, e aqui poderíamos privilegiar seu conhecimento crescente da arte de outras pessoas, as conexões e a possível expansão da sua personalidade por meio das influências e “revelações simbólicas, no dizer de Langer.

Se considerarmos que a linguagem tem uma tripla função: a de representação, a de expressão e de apelo ao outro, podemos afirmar que o desenho infantil tem a função precisa de formular, expressar o que não pode ser dito verbalmente.

A expressão plástica da criança concretiza-se em configurações cujo colorido, tamanho e situação espacial obedecem à formulação do sentido e do sentimento, acarretando também a função de apelo ao outro, de comunicação interativa com o outro.

Cláudia França, ao ser indagada sobre o que desenhava quando criança, dá um relato do momento em que a forma já está configurada, desenho que permeia o meio social e o próprio universo da expressão gráfica,

Na infância fazia figurinos, desenhava personagens de HQ. Quando fui para a escola, minha habilidade para o desenho chamou a atenção dos professores e eu passei a fazer ilustrações para as festas e datas comemorativas. As pessoas gostavam e me incentivavam, diziam que eu desenhava muito bem, que eu era uma artista. Eu gostava de ver os livros de ciências, de anatomia humana. Uma vez, na 6ª ou 7ª série, desenhei em diversas pranchas partes do corpo humano, como ilustração das lições de anatomia, como estava nos livros. A professora viu e pediu-me para desenhar as pranchas dos estudos do ano seguinte. Mais adolescente, desenhava o que eu chamava de “surrealismo nordestino”, nos cadernos, nas contracapas de livros. Era um desenho de formatividade espontânea, manchas ou gotas que se transformam em seios, em pés etc. (Anexo A, p. 212)

Ao comentário de que esses seriam os desenhos da imaginação ou de criação espontânea e, os outros, desenhos de imitação, desenhos de desenhos, ela considera, então, que todos os desenhos são de memória e imaginação, mesmo os que resultam da imitação ou observação de outros desenhos, podemos acrescentar que é sempre o ato de por em forma a experiência do sensível. Nota que até o final do 1º grau, nunca realizou desenho de observação de modelo vivo, mesmo tendo realizado um trabalho sob encomenda, para ilustrar a capa de livros e cadernos de uma escola de línguas estrangeiras que alguns vizinhos iam abrir no bairro em que morava.

Sem nunca ter feito desenho de observação com modelo vivo, penso em desenhar duas pessoas, dois homens com terno, sentados, conversando, um próximo ao outro, na diagonal. Atrás a bandeira do Brasil e dos Estados Unidos. Fiz vários estudos e consegui até um movimento bom para as figuras humanas. Eles gostaram do desenho, disseram que estava ótimo, que dava para fazer um *layout*. (Anexo A, p. 213)

Trabalho não remunerado, mas que indica uma mudança de patamar, uma primeira experiência que lhe revelou a dificuldade de desenhar, de trabalhar por encomenda, de atender à expectativa ou pedido do outro.

No final do 1º grau, recorda-se de que desenhava menos e lia mais, poesias e romances. Entendemos que busca na leitura uma ampliação de vivências, sentidos e sentimentos, que não se dão pela experiência pessoal direta, mas antes, por revelação simbólica, por transferência de significados que são ancorados, que permitem conexões

com seu repertório particular, ampliando seu alcance mental, o crescimento e expansão da sua personalidade, mediada pelo universo da arte, da leitura.

Ao terminar o 1º grau, a questão do futuro se põe: que caminho percorrer entre os que se apresentam como possíveis? Afirmar o que deseja entre os diversos caminhos escolares ou profissionalizantes que o meio educacional de Belo Horizonte pode lhe oferecer e que a família pode aprovar ou custear é a questão.

Havia a opção dos colégios técnicos federais, mas teria que estudar patologia clínica, instrumentação etc. No Colégio Pio XII, o curso era em Desenho Arquitetônico. Convenci meus pais a me deixarem prestar, mesmo o colégio sendo particular. Fui bem classificada e eles concordaram que eu o cursasse. Esse curso, além das disciplinas do núcleo comum do 2º grau, oferecia as do núcleo profissionalizante, desenho, geometria, estudo de materiais de construção, visitas orientadas a edifícios em construção ou em demolição. Foi importante porque me deu uma base sobre representação e vistas e sobre os materiais que me servem, hoje, na produção tridimensional. (Anexo A, p. 213)

A importância do meio institucional, capacitado a lhe permitir o conhecimento através da prática e da teoria, além do apoio do meio familiar, são fatores decisivos, nesse início de percurso de descobertas de possibilidades de atuação, que sedimentam sua trajetória singular, constroem sua história pessoal.

Assim, o teste vocacional aplicado nesse último ano aponta três áreas de interesse: biologia, artes plásticas e arquitetura. A opção para prestar o vestibular, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, é sua. Sem a necessidade de consultar a família, o curso de Belas Artes é o escolhido, sem mesmo saber, nesse momento, que “o forte do curso de Belas Artes na UFMG era o desenho”.

Quando entrei na UFMG, entendia Arte como desenho. A intenção era o desenho. Escrevi, em um caderno, quando fiquei sabendo da aprovação, acho que meu primeiro manifesto: “a partir de agora tudo vai ser diferente”. Encaro a arte não como uma profissão, mas como filosofia de vida. (Anexo A, p. 214)

Tudo é diferente e é, ainda, o mesmo, no sentido de que se trata de pôr em forma uma experiência do vivido, entretanto, excedendo-o, indo além de qualquer vivido. Porque essa é uma exigência da Arte, “com efeito o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido em sua arte”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.222)

No mesmo semestre em que entra para a faculdade presta concurso para funcionário público, no DASP, é aprovada e vai trabalhar na Biblioteca Central da UFMG como agente

administrativa, por um período de seis horas; estuda de manhã e à tarde trabalha na biblioteca.

Ia para a UFMG com papai. O prédio em que ele trabalhava ficava próximo ao da Biblioteca Central. O campus é bem bonito, cheio de árvores. Fazia o trajeto, olhando, catando sementes de formas estranhas, insetos, pedras. Assim, com o hábito de coleta, essa organicidade aparece nas formas desenhadas, o que de certa forma persiste até hoje. (Anexo A, p.214)

Direciona o curso de Belas Artes para a área de desenho e não o faz de forma linear. Escolhe, de imediato, as disciplinas que mais lhe interessam, deixando para depois as disciplinas ligadas à pintura e à área tridimensional. O curso de desenho, na faculdade, trabalhava com o processo de criação do aluno, dirigindo-o para o encontro e desenvolvimento de uma temática própria.

Cláudia França, em 1986, participa de sua primeira exposição, uma coletiva dos funcionários da UFMG. Participa, também com desenho, do 1º Salão Integrarte que a faculdade de Belas Artes realiza na UFMG, projeto que tinha a intenção de integrar a arte no campus. Participa, sempre com desenho, de outros salões, nessa fase de formação em Belo Horizonte, Olinda, Viçosa, em espaços institucionais e de ensino, como na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo. (Anexo B, p. 224)

Dessa maneira seus desenhos começam a ganhar notoriedade, a serem valorizados no âmbito da faculdade que cursava.

Sobre seu processo de criação com desenho, conta-nos que sempre iniciava o trabalho com o ritual do papel em branco, ou então, preparava o papel, quando esse exigia, dando-lhe um tratamento, mas sempre em branco. O desenho é de observação, que é também, sempre, desenho de memória e imaginação, dos objetos coletados, sementes, insetos, pedras, desenhos orgânicos que abstraíam a forma.

Lembramo-nos do comentário de Deleuze e Guattari, segundo o qual

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga visão. (1992, p.262)

Em busca de exercitar o olhar, ampliar o repertório de referências, olhar que define a intencionalidade e a finalidade da visão, e adentra, de acordo com Merleau-Ponty, na categoria do testemunho e julgamento, adquire o hábito de fazer pequenas viagens, em torno de Belo Horizonte, nos finais de semana, fazendo estudos, desenhos de fragmentos de

paisagem. João Carlos Goldberg chama de coleta sensorial esse tempo de captação sensível de tudo que está em torno. (apud SALLES, 1998, p. 4) Nessa época, realiza uma viagem para Petrópolis, que repercute em seu trabalho.

Foi uma viagem toda desenhada. A estrada, fragmento de paisagens, interior de ônibus, fragmentado, as poltronas, as pessoas, o enquadramento que é sempre uma perspectiva fragmentada. Essas primeiras formas vão sofrer um processo de abstração maior. Os estudos, esboços de interior de ônibus continuam em Belo Horizonte. O desenho orgânico e não orgânico, os materiais constitutivos do desenho, os elementos, exigem uma imaginação calada, mas meus desenhos gritam, pulsam. Ao trabalhar os desenhos do interior do ônibus, as formas, as linhas se enervam, se modificam, pulsam. Sinto um certo medo. (Anexo A, p. 214)

Nesse momento temos a construção do desenho como obra de arte, definida por Deleuze e Guattari como

um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (...) A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (1992, p. 213)

Chegamos nessa trajetória a um desenho de 1988 (fig. 1), *Sem título*, bico de pena sobre tecido, que Cláudia França considera como uma forma matricial, que ela descreve em *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*.

Esta figura desenhada é constituída pela justaposição de linhas e linhas negras sobre o suporte branco. Há uma densidade matérica concentrada em certos momentos, alternada com zonas de maior leveza de linhas, ou com a presença de uma única linha, constituindo um processo pessoal de hachura. Um convívio pode-se assim dizer, de uma escala de valores reduzida: branco, preto e dois tons de cinza. Tal forma possui um volume sugerido e um “volume (que) engravida o espaço fechado dessa forma” (BIANCHI, 1988:5), e que lembra, enfim, uma escultura em pedra ou feita em outra matéria opaca, pesada. A hachura ultrapassa o limite da forma, parecendo dotá-la de “pelos” ou “espinhos” e conferindo-lhe um ar agressivo, o que intensifica o aspecto orgânico da figura. (FRANÇA, 2002, p. 43)



Fig.1 - Cláudia França – Sem título, 1988.
Bico de pena sobre tecido

As formas observadas na natureza, numa familiaridade entre o ser e o mundo, vêm-se desenraizadas, isto é, a familiaridade é rompida. Dessa ruptura surge o estranhamento na forma revelada híbrida, a expressão se expõe como bloco de sensações, organicidade germinada de sensualidade latente e latejante, que assusta a jovem artista ante aos devires da obra. Apresenta-se como um composto de sensações a vibração dada pelas linhas constitutivas das zonas de densidade e leveza. Sensações que se separam e são reunidas “pela luz, o ar ou o vazio que vibram, segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 219)

Cláudia França, ao refletir sobre o plano de composição em seus trabalhos – do desenho à instalação – pensa a relação leveza e peso como a ‘questão’ que gera esse plano. Relação operadora de ordenação dos afectos e perceptos que vão constituir o composto de sensações.

Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservamos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, nós nos tornamos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero (...) Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções ao afecto. (DELEUZE, GUATTARI 1992, p. 221)

Assim sendo, afecto, uma qualidade que as coisas possuem, apresenta-se como uma qualidade sensível, um modo, uma maneira, de existir, uma potência de afectar e ser afectado. A afectabilidade da arte como bloco de sensações está em sua capacidade de apresentar metamorfoses da sensibilidade, suscitar devires, permitindo mudanças na sensibilidade humana, uma vez que somos capazes de devires que não somos nós.

Eu me devenho em outro sem me tornar o outro: “o devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir – outro (continuando a ser o que é) (...) alteridade empenhada numa matéria de expressão” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 229)

A qualidade da intensibilidade que as coisas têm de me afetar, possui índices de variação e o homem, por sua vez, possui níveis de ser afetado. A arte suscita devires cujo limiar da intensibilidade, da afectabilidade, está em variação, provocando mudanças na sensibilidade humana.

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem (...) não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas

uma semelhança produzida. É antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 224)

Cláudia França, ao pensar essa forma desenhada, que ao possuir zonas densas de hachura apresenta uma certa opacidade da forma, atribui-lhe um “quê” de escultórico, uma vez que a linha nega sua tradição de leveza em favor desse peso, tornando-se uma mancha não compacta, pois “sua textura permite-nos ver que cada linha produzida abdicou de sua individualidade em favor de uma zona de peso” (FRANÇA, 2002, p. 44).

A parte superior da forma sendo mais densa que a parte inferior, que comporta uma grande área de luz, acentua o caráter instável da forma. Esse fator, aliado à disposição do “volume” no espaço bidimensional do tecido garante um certo vínculo com questões específicas da escultura – a autonomia espacial. “Essa autonomia da forma em meu desenho – independência da figura para com seu sítio, ou seu fundo – é visível (...) essa negação da forma com seu fundo parecia ser o indicador do destino tridimensional do Desenho (FRANÇA, 2002, p.44)”.

O exercício do desenho, que exige um vigor e desenvolve um raciocínio gráfico, de acordo com seu depoimento, com o uso dos materiais da pintura, vai ganhando segurança, cresce em escala, apresenta uma certa volumetria como característica que diz de um estilo próprio. Nesse contínuo que é o percurso criativo, nesse momento, podemos considerar que com seus desenhos volumétricos França revela a formação de um sistema que gera significado, que nos diz de um esquema perceptivo peculiar que constrói no desenho as tendências objetuais. Define-se aí a trajetória do desenho para a escultura, apontada pela crítica e avaliação dos professores. Nesse momento, a reflexão, o pensar a obra e sua maturação se dá por intermédio de outros, interlocutores privilegiados devido ao reconhecimento dos seus saberes.

Primeiro, Márcio Sampaio, que era crítico de arte e professor da EBA, coloca que meu desenho aponta para outra linguagem, a tridimensional, para a escultura. Depois, Amílcar de Castro e Nemer, todos apontam o caminho do desenho para a tridimensionalidade. O primeiro tapa, o meu desenho não é percebido como desenho em si, mas sim como meio para aportar em outra linguagem(...) Foi o primeiro susto. O desenho que tinha sido a minha primeira linguagem até então, não se apresenta mais como um fim, exige uma outra ação. (Anexo A, p. 215)

Com o bacharelado em Desenho prestes a terminar aceita a orientação, matricula-se no ateliê de Escultura-1, núcleo tridimensional, graduação em Escultura e começa a

trabalhar a forma, buscando sua autonomia, sem mais o suporte do papel ou tecido. A experiência com a forma tridimensional traz a vivência com a questão da matéria, do corpo do trabalho, da gravidade e, também, do seu próprio corpo. Trabalha com luvas, “luto com o material, machuco as mãos na execução do trabalho” (Anexo A, p.215).

Ressalta que o mais importante é tomar consciência da física e da matéria, como o outro que constitui o trabalho, acentuando a idéia de co-autoria, da obra como pseudo sujeito.

(...), na construção objetual, a matéria tem uma atuação, uma presença mais ativa. Você pode pensar na questão da virtualização/atualização que a matéria propõe (...) a atuação se dá ao nível virtual/real porque exige uma inventividade para resolver os problemas que a matéria... que a sua virtualidade traz. O querer da matéria e o querer da forma em se realizar com aquela matéria. No processo de criação do objeto, o outro é a matéria e a física, e você descobre, também, a temporalidade, a ação do tempo, *chronos*. Dá-se uma interiorização do desenho. O meu desenho era arrogante, petulante, agressivo, gritante... O desenho se resolvia *pari passu* com minha ação. Se eu parava de desenhar, o desenho ficava lá, dormia, ficava à espera. Já a matéria se processa, atua, se comporta no tempo. Existe um processo de independência em relação a minha ação, um processo que se manifesta, é visível e independente de você. É o outro que age junto com você. Começo aí a aprender a ser humilde, a perceber que, entre o estudo, o projeto e o trabalho realizado, existe um tempo de execução. Aprendi a cultivar a humildade, a paciência do fazer, a respeitar o meu tempo de executar e o tempo da matéria. Por exemplo, a ferrugem diz da história da matéria. Além disso, o trabalho ficava lá, exposto no ateliê, onde outros estudantes trabalhavam, mostrando sua incompletude, as tentativas de acerto. Trabalhava inicialmente com arame galvanizado, depois com arame cozido, com as placas e depois com o vergalhão. O ateliê de Escultura 1 trouxe a descoberta do ferro, do metal, do arame. (Anexo A, p.216)

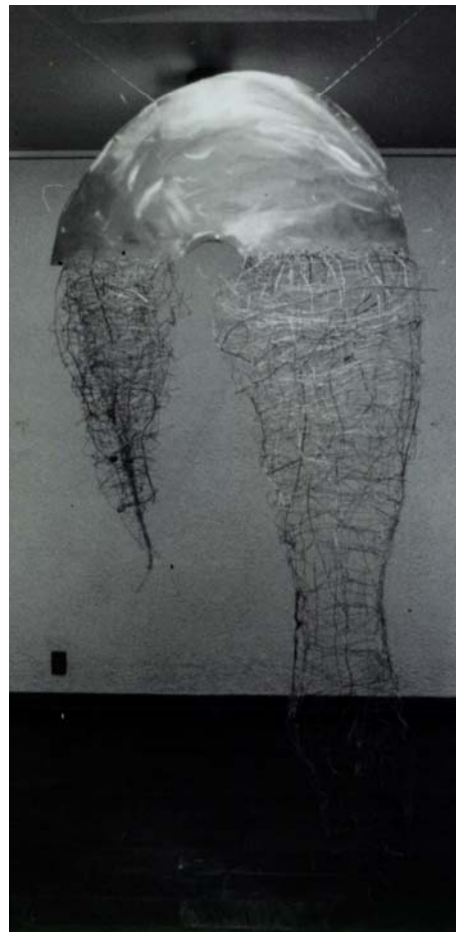


Fig.2 - Cláudia França – Sem título, 1990.
Chapa de ferro e trama de arames.

O percurso criativo vai conhecer uma lenta definição do projeto poético do artista aprendiz, da nova condição que a matéria propõe como co-autora da forma. O processo se mostra como uma relação densa entre o artista e os meios por eles selecionados, o que envolve resistência da matéria, flexibilidade e domínio de seus propósitos.

Todo o seu processo envolve manipulação, que implica em movimento dinâmico de transformação em que a matéria recebe novas feições pela ação artística. Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente sendo reinventada e seu significado amplia-se. (SALLES, 1998, p. 72)

Esse é o momento de novas hipóteses e testagens, de experimentação e estudo que indiquem caminhos para a produção nascente. No início, buscam-se novas possibilidades gráficas para o Desenho. Os exercícios procuram ser as formas orgânicas do Desenho que serão tridimensionalizadas, trazendo a questão da passagem da linha virtual para a linha real, tátil. A visita à Bienal de São Paulo, em 1987, o encontro com o trabalho, a instalação de Ana Maria Tavares, elucida o que é seu próprio trabalho e o que deseja fazer. A busca da linha real, a solução plástica da linha virtual para a linha concreta, o trabalho de Ana Tavares esclarece sobre essas questões.

Vivenciar aquela instalação (e posteriormente, acompanhar o trabalho da artista) significou encontrar um trabalho afim. Ali ao mesmo tempo encontrava-se a solução plástica de uma linha virtual para uma linha concreta, bem como uma tomada de posição quanto ao hibridismo e suas consequências: desenho e escultura, desenho e *design*, escultura e *design*. Isso seria decisivo para minha produção posterior de objetos. (FRANÇA, 2002, p. 47)

A reflexão que esse trabalho permite encaminha-a para a disciplina Arte da Fibra, do bacharelado em Escultura, para se instrumentalizar, trabalhar com a linha real, tecer com o arame. A intenção da forma buscada torna-se mais palpável. Cláudia França considera que, no desejo da formatividade tridimensional, a imagem mental torna-se insuficiente. “A imagem que vem à mente como um decalque é insuficiente, necessita incorporar informações, dados, informações técnicas, da matéria e do procedimento, como se a imagem decalque tivesse que ter adesivo dos dois lados.” A imagem mental que surge, por um lado, de movimentos, agenciamentos internos, o inconsciente aflorando em imagem, volta-se para o mundo, necessita da adesão ao externo, da intenção à objetividade, dando à forma o tratamento adequado, estruturado pelo conhecimento e procedimentos em arte, operação lógica e sensível. Reflete que o peso e a leveza ainda são os vetores do movimento estruturador da obra (fig. 2) e, que, com a tridimensão, pode experimentar uma outra idéia de peso, pois a realidade dos objetos submete-os à gravidade e às respostas das

matérias utilizadas. O material entra na sensação formando o composto da obra. “(...) o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas até fazer parte dele um ser dele indiscernível.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 216)

Cada vez mais acentuava-se a importância da matéria ferro em muitas experimentações. À medida em que a familiarização maior com esta matéria ia se dando, tornava-se mais potente a idéia de que a escultura poderia ser mais do que uma forma no espaço, mas também uma maneira de ser de um determinado material. O ferro, seja em arames ou em placas, linhas ou planos, possuía determinadas particularidades que interferiam diretamente sobre a visualidade que ia se compondo. Uma placa de ferro – em um plano – é visual e fisicamente mais pesada que um vergalhão de ferro – uma linha (...) as chapas de ferro submetem-se à ação corrosiva do tempo, além de seus pesos específicos. (FRANÇA, 2002, p.48)

Por outro lado, considera que a busca consciente na produção do objeto é manter a presença do Desenho (fig. 3), “seja enquanto memória, seja enquanto linguagem ativa do processo de instalação da obra, seja enquanto a possibilidade de tridimensionalização”. (FRANÇA, 2002, p. 49)

Salles (1998, p. 41) considera que a obra sempre carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona e ao mesmo tempo “faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral”. Da mesma maneira que um projeto individual insere-se na tradição para rompê-la ou atualizá-la, é, também, dependente do momento de uma obra no percurso de sua criação, uma obra que lança luz sobre todas as anteriores e estabelece relações com as que serão realizadas no futuro. São essas obras que buscamos destacar na presente trajetória. Inserindo-se com sua produção na coletividade dos artistas percursores e contemporâneos que se dedicam à arte, o diálogo com esses produtores e suas obras é motivo de reflexão, tanto para os críticos quanto para os artistas. Aqui reforçamos o nosso entendimento e o objetivo de demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira possui uma formulação consistente, o que permite a vários artistas apropriarem-se dos seus conceitos e desenvolver poéticas pessoais.

Assim, Cláudia França pensa a tridimensionalidade moderna e contemporânea brasileira, juntamente com Tadeu Chiarelli, detectando que essa é devedora do plano, uma vez que essa produção tem uma derivação ou se referencia pelas linguagens bidimensionais, pintura e desenho. Considera, entretanto, que após o Neoconcretismo esse plano passa a ser tensionado pelas novas composições. Cita com exemplo desse plano de tensão, a obra de Amílcar de Castro,

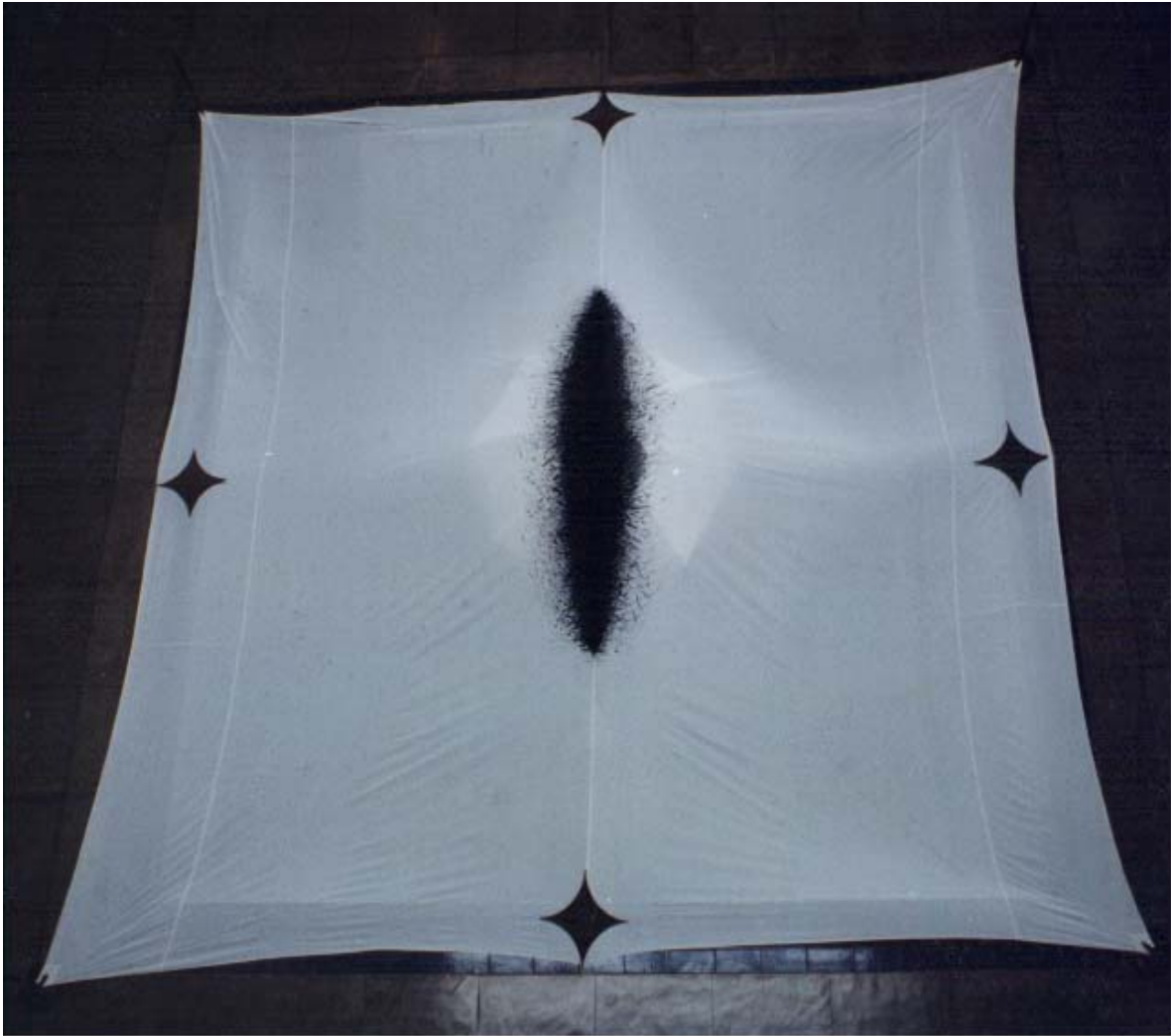


Fig.3 - Cláudia França – Sem título, 1995. Desenho sobre tecido e ferros.

em que o que se vê é o esforço de alteração da condição inicial plana do suporte da chapa de aço por meio de cortes e dobras, criando volumes (...) ao dobrar a chapa, Amílcar dá-lhe dois pontos de apoio, com os quais é possível que a nova forma coloque-se na vertical, automaticamente. Colocando-se o espectador em movimento, ao redor do trabalho, pode ele perceber que a volumetria adquirida torna-se um *vulto pleno*, ou seja, quaisquer que sejam os pontos de vista, há um acontecimento. (FRANÇA, 2002, p.49)

Esse artista é sempre referência porque ao criar obras-monumentos cria um universo, um universo Amílcar de Castro. Deleuze e Guattari sobre a obra de arte como monumento afirmam tratar-se, entretanto, de um “monumento que não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encaram o acontecimento”. Pensam que essa obra-monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna, dando-lhe um corpo, uma vida, um universo.

Esses universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (“possível, por favor, senão eu sufoco”), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade virtual, formas de um pensamento-natureza que sobrevoam os universos possíveis. (1992, 229-230)

Indagada se, nesse momento em que a idealização do objeto, da imagem mental, tem que se situar em relação à matéria, a questão do espaço em que o objeto vai habitar já aparece como questão no processo de criação da forma, Cláudia França considera que o espaço ainda é “ideal”, “utópico”, porque neutro, atemporal. A informação a ser agregada ainda é a idéia de co-autoria da matéria no processo de trabalho. A experiência do embate com a matéria que traz seu tempo e sua física, as suas possibilidades “naturais” e as possibilidades abertas e que devem ser instrumentalizadas pelo querer do artista, que pede adaptações e transformações, permitindo a atuação do acaso, e, também, agregar o imponderável, o desvio, o que não havia sido pensado.

Descobrir, exercitar o repertório da matéria mais do que o repertório particular. A primeira experiência de tecer a forma com arames, ensina-me que ela se recusa a tocar o chão (...) Eu reconheci que a recusa de tocar o chão implicava que a forma tinha que se manter suspensa e, que, era assim que ela se apresentava nos desenhos, não se pregava ao fundo, se mantinha suspensa, não se fixava ao fundo. O objeto, a forma se apresenta suspensa, em um espaço utópico, o espaço ideal, neutro. (Anexo A, p. 216)

Pela experimentação e realização dos objetos, reconhece em seu trabalho, uma presença do plano, seja na estrutura interna de cada composição, seja na ativação dos planos próximos ao trabalho – o teto, a parede, o chão – dos quais a obra parece desejar se

destacar, tornar-se independente – querer levitar. Pensa, então, no caráter paradoxal dessa produção, “desejosa de um tectonismo ao mesmo tempo que ciente da inexorabilidade dos destinos dos corpos: o solo”. (FRANÇA, 2002, p. 50)

A questão da ativação do plano/suporte toma impulso ao conhecer a obra do artista Lúcio Fontana. Questiona-se sobre a influência desse artista em seu trabalho, se a questão é a de qual elemento – a linha ou o plano – assume a função suporte em seu próprio trabalho. Conclui que

os dois personagens, plano e linha, casam-se num jogo simbiótico, alternando suas condições de sustentador e sustentado. Se o plano está em constante ativação, e se o mesmo informa entre outras coisas, a dimensão “área”, ele pode remeter a um peso visual, maior ou menor, a depender de sua própria área e do material que é constituído. Outro dado importante é o deslocamento do próprio espectador no espaço e que pode gerar uma anamorfose desse plano utilizado: pode percebê-lo como cada vez menor, até a dimensão de uma espessa linha. Essas questões se potencializam na medida mesmo das relações estabelecidas entre as informações gráficas, as de massa, as escalares. Um plano ou uma linha de ferro oxidante, embora pesem mais do que um simples tecido branco, podem parecer mais leves do que o pano, em função das variáveis acima e das conotações simbólicas que possam possuir. (FRANÇA, 2002, p. 51)

Após o bacharelado em Desenho concluído em 1989 e o bacharelado em Escultura em 1990, temos, em 1991, as primeiras exposições individuais. Realiza três exposições: em Belo Horizonte, Goiânia e Uberlândia. Nas três exposições, os trabalhos expostos vêm da produção nos ateliês da EBA, decorrentes de um pensamento, de uma dúvida: “O que vinha primeiro para mim, o que era mais forte, a forma ou a matéria? Porque as coisas estavam misturadas e sem saber eu estava fazendo pesquisa, porque comecei a fazer a pergunta e diretamente a investigar a produção”. (Anexo A, p.219)

Realizou, então, duas séries de trabalho. A primeira, uma série de desenhos, onde as formas tinham a ver com uma matriz, uma forma orgânica que chama de “forminha”: “uma parte superior que vinha nesse círculo com duas pontas para tentar sustentar isso no chão, essas duas pontas, triangulares, então, eram uma forma instável, que depois, com o tempo, foram ficando uma só” (Anexo A, p. 219).

Trabalha com essas formas, de uma maneira bem sintética e com o mínimo de textura, de matéria de textura possível, “é por isso o lápis de cor e o grafite, com o menor gestual possível, é um trabalho mesmo calculado, um esforço mesmo de hachura, camadas sucessivas, contrapostas de maneira que uma textura anulava a outra e ao final você não tinha esse grito do gesto”. (Anexo A, p.219).

A segunda parte da pesquisa, realizada em 1992, e exposta também em Uberlândia (fig. 4), consiste em se apropriar de outra forma e trabalhar texturas. Apropria-se de uma forma, de um amigo que trabalha com flâmulas, que é basicamente uma forma triangular. Começa a trabalhar as flâmulas, experimentando texturas e materiais: “Eu trabalhei com chapa, com arame, com lã, com linha de costura, com tecido, com espetos, para tentar entender o que estava acontecendo” (Anexo A, p. 219). Na exposição apresenta dez flâmulas, sendo uma do amigo artista que participa como convidado.

A pesquisa continua nos anos seguintes, por isso considera a produção de 1993-94 uma coisa até “maneirista”, mas vale-se do trabalho mental, o estar entendendo o que é “essa dissolução de valores”. Com essa produção, exercício ininterrupto, ganha capacidade de síntese, ao reduzir a textura, limpar, chegar a sua essência, o que deve permanecer. Descobre que a textura não precisa se originar de um mesmo gesto que se repete, mas da relação de materiais opostos, “a utilização do ferro começando a agregar outra coisa, o tecido, a matéria efêmera, o látex que pode furar, os vidros, os pratos, o ovo que é uma matéria que eu gosto de trabalhar” (Anexo A, p. 221).

Começa a pensar os elementos que sustentam a forma e ao mesmo tempo podem ser vistos como linhas, e que não iriam oferecer o peso visual que desse a idéia de que a forma encontrou o chão.

Eu tinha experimentado isso, no ateliê de Escultura, com os exercícios... lembro que fiz uma forma – estrutura recoberta – você faz uma estrutura de arame, depois você cobre com papel, cria um volume que é oco, mas ele é um volume máximo, recubro essa forma de palitinhos, palitinhos de dente... o que eu gostava era disso, a forma continuava no ar, tinha palitos estrategicamente colocados que funcionavam como pés... a forma ficava no chão, mas também ficava no espaço, então começo a esmerilhar as pontas dos vergalhões que vão sustentar as peças e isso também é um engenho. Ela fica autônoma, existe essa memória, existe a memória do desenho, existe a memória da forma, existe a preservação de relações dicotômicas que podem ser sintetizadas ou não. Não acredito que haja síntese nelas, mas estão postos estes dualismos, e essa assimilação do objeto, do universo cotidiano. Esse é um dado que entra a partir de 1995, com mais profundidade que é quando eu podia colocar essas questões (Anexo A, p.220).

A mudança para Uberlândia, em 1992, traz novas vivências. Professora concursada, efetiva no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia – MG, trabalha com desenho e expressão plástica, inicialmente, e depois com expressão tridimensional. A interlocução se dá com os livros, muitas leituras, e com o trabalho dos alunos, com os quais apura o óptico, na exigência de olhar e orientar os trabalhos. O casamento, em 1995, traz uma vivência da casa, do outro e de si própria, experiências que permitem mudanças de patamar na produção plástica.

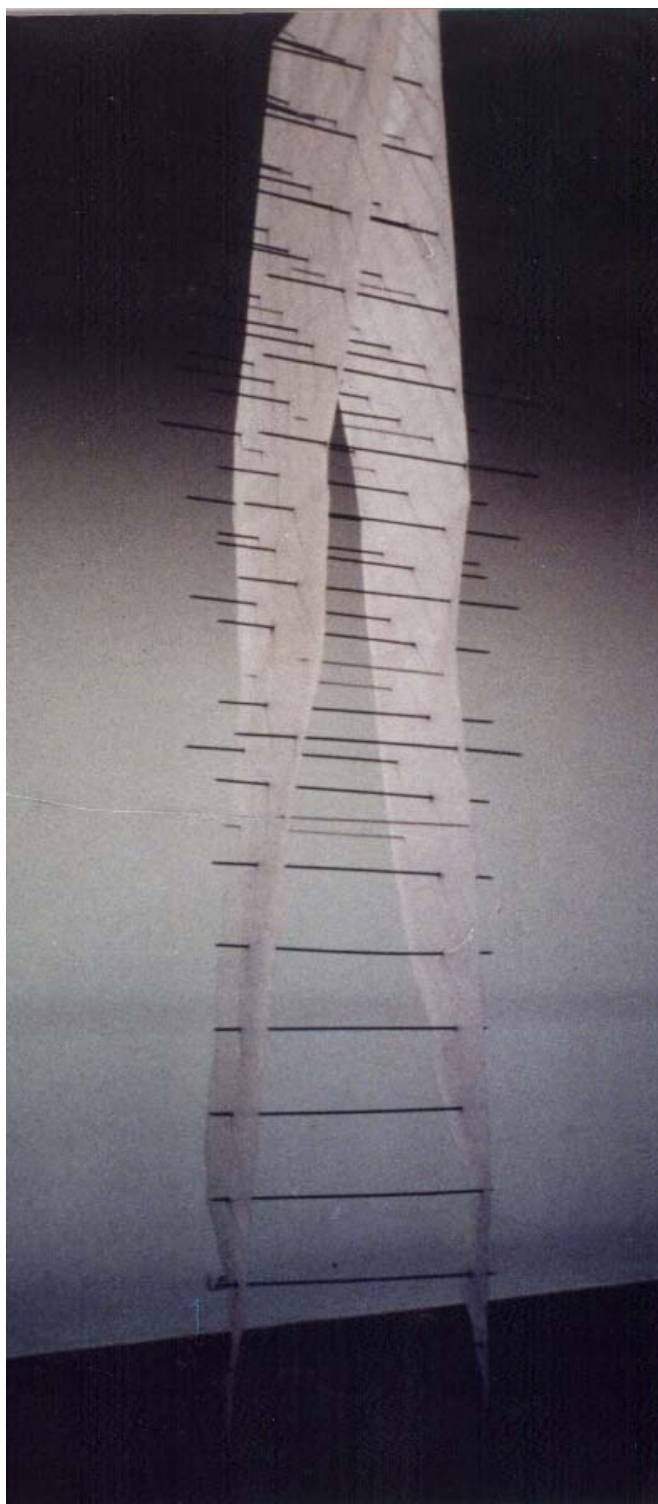


Fig.4 - Cláudia França – Flâmula, 1992. Tecido e madeira pintada.

Mas, ao levantarmos a questão da interferência do espectador no processo de criação do objeto, Cláudia França reflete que primeiro é o espaço que deixa de ser ideal, deixa de ser o espaço neutro para se caracterizar objetivamente, o espaço estruturador do trabalho, também como co-autor, indicando possibilidades. Desde 1995, o objeto, o trabalho já começa a ser pensado para um espaço específico. O objeto instalado, onde o espaço é primeiro indicador ou estruturador a sugerir a forma. Revela, desvela a solidão que os trabalhos pedem. É preciso conservar o espaço do trabalho. A forma e o espaço se constituem como unidade. O espaço é o “outro” do trabalho.

Em sua reflexão, o espaço e os materiais do cotidiano surgem no trabalho ao mesmo tempo em que entram em sua vida pessoal. Ao dividir o espaço com o outro, toma consciência do outro, de si, do espaço em comum e do espaço de cada um, além de atentar para os elementos do cotidiano, dos objetos e das tarefas domésticas. Começa a pensar nesse material do cotidiano como suportes para a criação. A vivência em comum traz uma sensação de perda da individualidade. Todos esses elementos entram no processo.

(...)assim vejo que minha produção objetual começa a se diferenciar das instalações ou propostas mais ousadas enquanto espaço, que é a leitura do meu mundo cotidiano, esse mundo mesmo de lidar com o espaço de casa, é o uso desses elementos, de tecidos que se usam dentro de casa, que se usam para as roupas, não a lona(...) Quando avanço a escala, aí eu sou mais masculina, quando sou mais “objetual”, essa produção é mais feminina, sem clichê. Um trabalho mais delicado, mais frágil, mais tátil, de tocar, de perceber, o tátil da instalação é mais háptico, você tem que sentir com o corpo todo, tem que efetuar essas relações (Anexo A, p. 217-18).

Ao mesmo tempo, a orientação dos projetos dos alunos em graduação exige dela uma articulação entre pesquisa em arte e ensino da arte. Daí a consciência paulatina que a carreira dupla de artista e docente, com a pesquisa fazendo parte de ambas as ações, exige posturas distintas e até mesmo contraditórias, “como a introspecção e a socialização de saberes, simultaneamente”. Em suas palavras, a importância do outro, a questão da alteridade, do estranho em nós, apresenta-se nesse espaço de atuação. Assim, a sala de aula apresenta-se em suas reflexões, como o local ideal para estranhamentos. Em palestra no MunA – Museu Universitário de Arte – UFU, em 25/07/2003, afirma: “ posso ser o agente estranho desencadeador de um processo de aprendizagem no futuro artista. E o futuro artista, que poderá ser um futuro docente ou um futuro pesquisador, desencadeia o meu próprio processo de crescimento”.

O curso de especialização em Filosofia, que inicia nesse período, amplia seus estudos, pelas leituras de obras e apresentações em seminários, e reflete-se em sala de aula – fica mais atenta às questões da metodologia e da pesquisa em arte – como, também, na produção estética. O hábito da reflexão sobre a produção e a pesquisa em arte, sua e de outros, enraíza-se e gera textos pertinentes e esclarecedores, apresentados em congressos e simpósios sobre pesquisa – arte – linguagem e educação.

A partir de 1995 realiza uma série de trabalhos os quais denomina de Auto-Retratos, executados e expostos em mostras coletivas e individuais, nas cidades de Belo Horizonte e Uberlândia (Anexo B, p.224). Considera essa produção como objetos instalados, reportando-se a uma definição de objeto dada por Ricardo Basbaum em palestra sobre Escultura Contemporânea, no Paço Imperial, Rio de Janeiro em 12/11/1994: “optar pelo objeto é escolher uma forma expressiva híbrida, que pode utilizar-se de qualquer material, funcionar em qualquer espaço (...), servir para qualquer instalação ou *performance*, ou mesmo flertar com certos aspectos da pintura ou escultura”.

Em, *Auto-Retratos: entre mimese e abstração* (FRANÇA, 1999) analisa a produção realizada entre 1995-1998 como peças que buscam a tridimensionalidade e que, embora posicionando-se isoladamente no espaço real, permitem diálogos com o entorno, com suas ocorrências arquitetônicas. A ação do ar em movimento, a luz, a atração gravitacional são dados que lhes conferem “leveza, transparência e uma certa precariedade em seu equilíbrio físico, como se, além de serem construções, fossem igualmente *situações* evocando, pois, uma temporalidade da ordem do efêmero, do instante”.

Reconhece, na produção como um todo, questionamentos acerca dos limites entre o desenho e a tridimensionalidade, e explica esse hibridismo e a justaposição dos elementos estruturadores do trabalho.

Ao desenho pertencem as informações gráficas, a organicidade das formas, a evocação do plano/suporte na utilização do tecido e do papel, sempre brancos. À tridimensão pertencem o desejo de erigir construções submissas às leis da Física, às informações que cada material utilizado traz consigo, e à consciência de que sou eu, em geral, apenas o agente que permite *encontros* entre esses materiais. Alteram-se as funções do tecido como suporte (...) este não só existe como suporte em si mesmo (receptor de intervenções), mas sobretudo *resiste* a elas – perfurações, dobras e recortes – passando, às vezes de elemento sustentador a sustentado. Essa dicotomia entre força e fragilidade no trabalho tem permitido investimento em novos materiais que admitem essa associação com a limpeza, a feminilidade e a fragilidade, como o vidro, a porcelana, o látex, o ovo, sempre em contraste com o ferro oxidado das placas e vergalhões(...) Esta pesquisa plástica tem adotado uma diversidade escalar em função dos espaços em que habita. Entretanto, no que se refere ao tema auto-retratos, a evocação de uma forma-

síntese que alude à forma humana remete de certa maneira a uma escala-síntese (a escala humana), independente da real escala do objeto. (FRANÇA, 1999).

Pontua, no texto, aspectos relativos aos conceitos de mimese e abstração, situando-os dentro de uma produção plástica contemporânea.

O título evoca a representação nos objetos, mas não indica o realismo, uma vez que a processualidade construtiva das peças busca a síntese e, portanto, abstração. O título tem por função ancorar as produções no universo da auto-representação.

“Abstração e mimese unem-se aqui no desejo de construção de um duplo eu que, como não poderia deixar de ser, mimetiza-me enquanto embate de oposições diversas, mas cientes da temporalidade.” (FRANÇA, 1999)

Pensa os limites tênues entre mimese e representação, apoiando-se na história da arte, filosofia e trabalhos de artistas. Nesse texto o estudo das obras *Arte e a natureza* de Michael Ribon, *O real e seu duplo*, de Clemente Rosset, e *O deprestígio da mimese na pintura do século XX*, de Maria Luiza Falabella, servem-lhe de guia.

Reconhece em Richard Serra, notadamente em sua produção do fim dos anos 1960, e em Amílcar de Castro influências perceptíveis no que diz respeito à temporalidade dos objetos e no tipo de ação que a matéria requer, reafirma suas referências e avança em seu processo de criação, em seu projeto artístico.

Ao pensarmos os Auto-Retratos lembramo-nos de Márcio Doctors com o conceito de que a arte na pós-modernidade é agregadora. Podemos vê-la como um lugar, território de estruturação de um saber/ação que se estrutura por dois francos limites – a invenção e a origem – que se bordeiam, tangenciam-se e fazem a totalidade do campo. Pensamos, agora, também com Flusser (1983) que nos ensina: para a consciência imagística o mundo é contexto de cenas, situações, consciência estruturada por imagens. A realidade é a situação. Impõe-se, então, a questão da relação entre os seus elementos. Tal consciência é mágica. Já a consciência conceitual é estruturada por textos, a realidade é, então, devir. Impõe-se a questão do evento, portanto, tal consciência é histórica. Na dialética entre imagem e texto, elas superam-se mutuamente. A concepção se torna progressivamente mais imaginativa e a imaginação mais conceitual, sem deixarem de ser o que são. Assim, vemos artista e sua produção caminhar, freqüentar outros patamares.

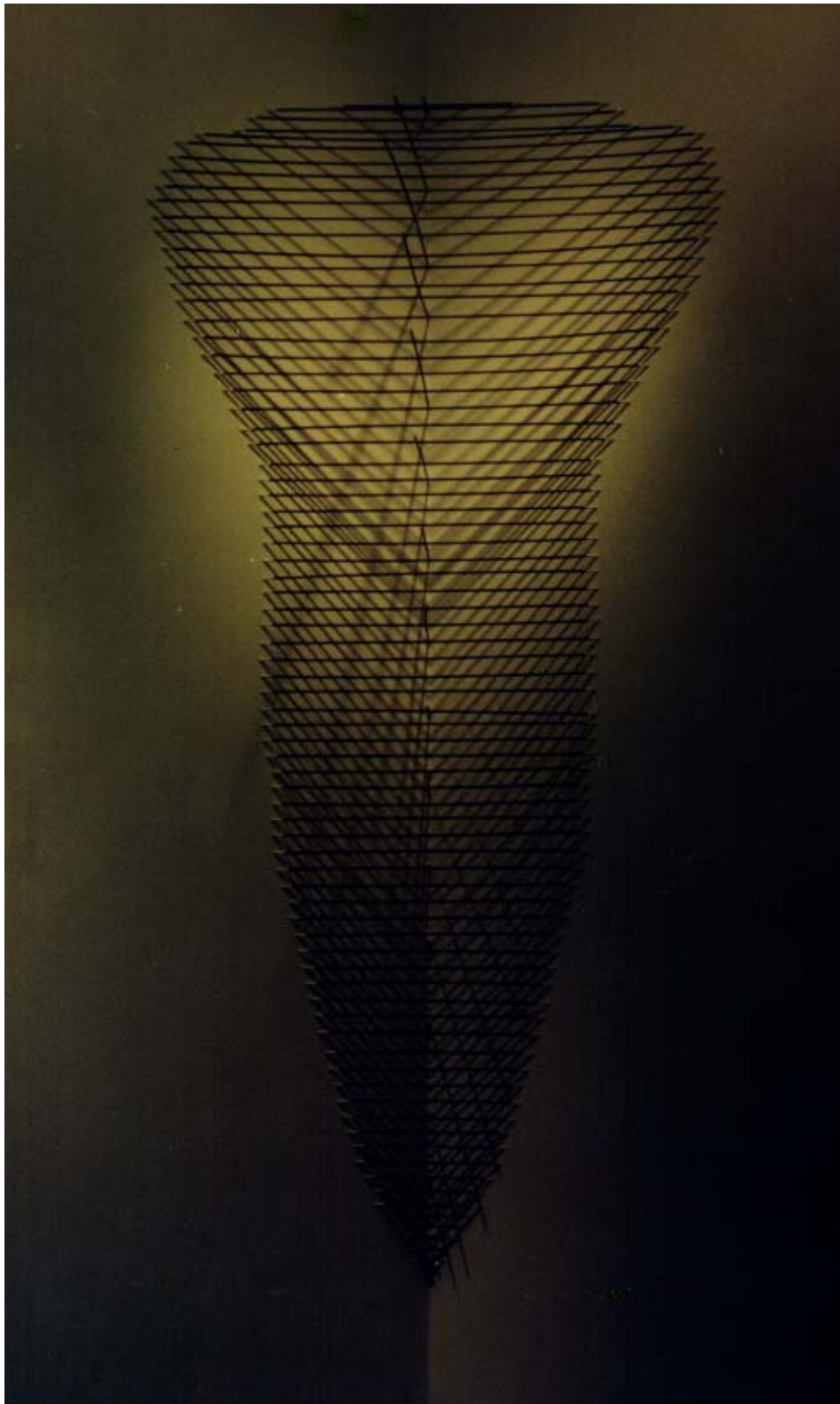


Fig.5 - Cláudia França – Auto-retrato, 1995. Madeira pintada sobre quina de paredes.

A maioria dos Auto-Retratos se caracterizam pelo predomínio da verticalidade, mas, a partir de 1998, surgem outros em que a verticalidade está ameaçada e estudos onde a linha horizontal é dominante, abrindo a produção para o que denomina paisagem.

Em exposição individual em Belo Horizonte, onde ocupa um andar inteiro, a preocupação com o espaço e os elementos arquitetônicos constituem o cerne da orientação dos trabalhos. De acordo com o seu depoimento, o espaço com o seu pé direito específico, a arquitetura com as salas contíguas, o cromatismo dessas salas, a questão da distância e da surpresa entre as obras são elementos que entram para organizar a disposição e a estrutura dos trabalhos.

A consciência de auto-representação que começa em 1995, de representação dos elementos arquitetônicos, da paisagem, e que a configuração gera afetos, a busca de afetar o espectador de diversas maneiras e que ele deve ser afetado pelo trabalho, faz com que trabalhe com três temas básicos: paisagem, auto-retrato e elemento arquitetônico. (Anexo A, p.222)

Mas não considera, ainda, essa exposição como uma instalação. Com a intenção de ser instalação, nomeada de instalação, reporta-se à exposição em Londrina, PR, 1999, nomeada *Paralelas*. Instalação composta de três trabalhos em uma sala de 36m², utilizando – ferro, tecidos, linhas de crochê, mármore – explora, nesse momento possibilidades de deslocamento do espectador no espaço. Estrutura o trabalho a partir da planta do local, presente a questão do conceito do espaço para a instalação.

O conceito do espaço é físico, a planta, não a história do lugar. O espaço físico está incorporado ao espaço da memória. Busco a alteração do espaço com as coordenadas espaciais, topológicas. O ambiente é metafórico, composições com a escada. A idéia vem da leitura do drama alemão em Benjamin, a questão do barroco, colunas pesadas que sustentam anjos leves. Construo escadas de tecido e escada de vergalhão e mármore, outra maneira de refletir o horizonte (Anexo A, 223).

Nesse jogo de armar, jogo compositivo que recobre a instalação, todos os elementos já se mostram presentes. O processo criativo caminha, *pari passu* com a experiência vivida e acumulada, gerando o trabalho que se apresenta como novos arranjos e soluções inovadoras.

Assim, *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação* se apresenta como projeto de mestrado, pesquisa em poéticas visuais que tem por objeto de estudo o processo de construção da instalação *Noventa graus*, realizada em Porto Alegre, RS, em 2002.



Fig.6 - Cláudia França – Auto-retrato, 1997. Ferro e Organza.

A pesquisa poética visa a verificar como a instauração desse trabalho plástico – compreendido como processualidade e projeto – se realiza, partindo da relação peso/leveza, sempre presente em seus trabalhos. Investiga as nuances que esta relação abarca: materiais, visuais, gestuais, físicas, relacionais, buscando a percepção das possíveis nuances semânticas.

Em um sentido geral, trata-se de uma pesquisa *poiética*, visto que enfoca não somente o produto, mas concebe-o simplesmente como uma etapa de um projeto artístico bem mais amplo que é a sua instauração, valorizando justamente a não linearidade do processo criativo e a importância do acaso como co-estrutura às avessas da obra. A *poiética* é uma dialética, enfim, do desejo e do desvelamento (FRANÇA, 2002, p.17).

Utiliza como estrutura norteadora da obra o pensamento de Sandra Rey exposto em *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais* (1996), bem como texto inédito na época, em que apontava a possibilidade de análise de obras em processo por meio dos conceitos operacionais.

Rey cita a definição de *poiética* dada por Paul Valéry, ao estudar a gênese do poema para, então, aprofundar sua reflexão sobre o processo de instauração de uma obra plástico/visual. Para Valéry a *poiética* compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação, a influência da cultura e do meio, e, por outro lado, o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação. Rey, em seu texto, aponta três fases ou níveis que podem se apresentar de maneira linear ou imiscuírem-se no processo que gera o trabalho. Dessa maneira, uma primeira dimensão refere-se às idéias iniciais do trabalho, que se processa ao nível do pensamento e pode se revelar na forma de idéias, esboços, anotações improvisadas ou projetos mais elaborados; o segundo nível seria o do processo prático de manipulação da matéria, o conjunto dos procedimentos técnicos, e, o terceiro, o da inter-relação com os diversos campos de conhecimento e ainda com outras obras de arte produzidas, tanto pelo artista quanto por outros, considerando-se todo o universo da arte e da história da arte.

França adota esses parâmetros metodológicos para chegar aos seus conceitos operacionais. Os dados de análise da instauração da instalação *Noventa graus* são formados por esboços, estudos de planta-baixa da galeria, foto, montagens, maquetes e ensaios de fragmentos de trabalhos realizados “após a experiência fenomenológica no espaço vazio da Pinacoteca do Instituto de Artes”, onde se daria a instalação (FRANÇA, 2002, p. 6).

Interessa-nos, nesse processo de criação, a vivência no espaço vazio da Pinacoteca em que uma coluna de concreto existente no espaço colocou-se no sentido ativo de “forma” dado por Merleau-Ponty – “o elemento mínimo de uma estrutura é uma relação e não uma entidade, o ser-em-si (...) Seu vir-a-ser é um equilíbrio em movimento, dando-se, nessa dinâmica, sua historicidade” – tendo sido percebida por ela enquanto *corpo*, “fazendo espelho e abismo ao mesmo tempo, com minha condição de sujeito em movimento. O ideal seria que a experiência espacial do espectador diante de *Noventa graus* fosse análoga a minha na Pinacoteca vazia”(FRANÇA, 2002, p. 18).

Reporta-se, portanto, à experiência fenomenológica no espaço vazio que a remete da realidade espacial para a realidade imagética, imaginária, que antecedeu os fragmentos construídos, a própria maquete ou qualquer outro registro, por rápido que tenha sido, de acordo com seu depoimento.

Ao imaginar *Noventa graus*, no espaço vazio da Pinacoteca, pude perceber então o poder que a imagem guarda em si antes de transformar-se em linguagem; a *Fenomenologia da Imaginação* de Bachelard, ao propor tratar a imagem nesse estágio como ser é de grande valia para uma pesquisa *poiética* (FRANÇA, 2002, p. 19).

Reporta-se, também, à força do acaso, ou mesmo do inconsciente, promovendo a diferença na instauração da obra, diferença que permite a vinculação com conceitos, artistas e estilos insuspeitos anteriormente.

Sandra Rey, por sua vez, vai considerar, citando Pareyson, que na obra a fazer, o modo de fazê-la não é conhecido *a priori* com evidência. É preciso descobrir, encontrar, inventar várias possibilidades e ir testando-as, selecionando-as, até atingir a possibilidade que se deseja, isto é, que ocorra o surgimento da obra. Considera que é sempre *a posteriori* que temos total compreensão do que fazemos. “Parece que existe no processo de criação um ponto de cegueira para o artista, e é aí que a obra se processa e conseqüentemente me processa” (REY, 1996, p. 88).

Nossa atenção se volta, agora, para a compreensão de *Desereto*, instalação realizada em Uberlândia, MG, no MunA – Museu Universitário de Arte – UFU, no período de 19/09 a 17/10/2003, que inicialmente traz como questão a possibilidade de reinstalação de *Noventa graus* em outro espaço.

Notamos, em seu processo de criação, a recursividade do desenho. Primeiro como estudo de sua linguagem; depois, como estudo para as formas que seriam

tridimensionalizadas, preenchendo diversos cadernos. De acordo com seu depoimento, a ocasião é o que vai determinar a adaptação de um estudo eleito para a realidade espacial e temporal de um local onde será instalado o futuro trabalho. Incorpora, dessa maneira, o estudo da forma ao estudo do espaço, através das visitas ao local onde se instalará o trabalho e, marcadamente, desde *Paralelas*, o estudo da planta-baixa e elevações do sítio são dados que, juntamente com as visitas ao local, ajudam a sentir e pensar o espaço que a obra irá habitar, gerando mediações, as anotações, os desenhos projetuais, além de croquis e maquetes.

Pensar a reinstalação de *Noventa graus*, traz a indagação sobre em que condições uma instalação produzida para um outro local manteria o mesmo conteúdo e forma ao ser reinstalada.

Em texto de apresentação de *Desereto*, afirma que

é com esse espírito interrogante que me proponho a uma ocupação desse espaço de exposições. O propósito é reinstalar *Noventa graus*, montagem com a qual defendi o mestrado em poéticas visuais. De maneira sucinta, esta instalação almejava ser a construção de uma casa metafórica para um estrangeiro, condição na qual eu me encontrava por viver cerca de dois anos em Porto Alegre; assim os elementos formais do trabalho aludiam a espaços domésticos e à imagem da memória, bem como ao sujeito que se relacionava com eles. Na medida em que Uberlândia aproxima-se, geograficamente, de minha região natal e que o espaço do MunA oferece-se como uma nova “casa”, de que maneira as questões apontadas por aquela instalação se recolocam ou são substituídas por novos pontos de reflexão, ao serem reelaboradas em uma “nova” instalação (FRANÇA, 2003).

Apresenta-se, dessa maneira, como continuidade formal e conceitual da pesquisa plástica que se articula, nesse momento, com as peculiaridades arquitetônicas do espaço do MunA; com sua grande galeria, no 1º piso (rebaixado), e a sala de pesquisa visuais, no 2º piso, ambas ligadas por um corredor, disposto no lado frontal do 1º piso; a escada que liga um espaço ao outro, e, outro corredor, esse no 2º piso, que leva à sala de experimentações. Temos, então, três níveis de ocupação espacial, ou três instalações, uma em cada nível. Na grande galeria a apresentação de três elementos, descritos em seu texto como: “três elementos de séries (o eu, o lugar aurático e o elemento arquitetônico) – mais matérico, com a presença da artesanaria”, os materiais aí utilizados são: palitos, linhas de costura, de bordado e fios de lã em preto e tons terra, e mármore branco. No corredor, um texto narrativo com letras fonte arial adesivas, coladas no chão e nas paredes. Na sala de pesquisas visuais, os elementos: auto-representação, a casa, o espaço arquitetônico da sala

presentes na disparidade escalar entre as fotografias, plotagens e maquete, a materialidade desses elementos.

Compreendemos, com a artista, que o trabalho tem que ser pensado e realizado em função das peculiaridades arquitetônicas do MunA, devido à

experiência de um pé direito considerável e, principalmente, a articulação de planos que produzem um dinamismo espacial. Esse dinamismo planimétrico intencional produziu um espaço belo, recortado, onde a percepção visual e tátil dá-se de maneira fragmentada. No entanto, esse mesmo fator, (...) acaba por converter-se em um “problema” porque não dizer museográfico, posto que as informações táteis-visuais do ambiente confundem-se com as informações táteis-visuais de cada obra exposta ou de um conjunto de obras expostas. Haveria, dessa maneira, uma sobreposição tanto dos trabalhos quanto do espaço, o que poderia comprometer uma leitura de montagens que se propusesse limpa, pura, concisa (FRANÇA, 2003).

Noventa graus participa de *Desereto*, como intenção e resíduo de memória, presente na materialidade de um dos trabalhos – Paisagem montanhosa – feito de linhas de costura e bordado, de fios de lã, e, também, através das fotos das roupas brancas de amigos, que enviaram essas peças para a construção de uma pseudo-coluna na instalação realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes, em Porto Alegre, bem como do nome desses amigos grafados com as letras adesivas no corredor superior.

As alterações entre uma e outra instalação já estão indicadas pelo título da exposição – *Desereto* – termo híbrido formado por “duas palavras e um prefixo, deserto e des-ereto”. Des-ereto aponta para a perda da força da verticalidade dos trabalhos, e deserto, virtualmente implícito em *desereto*, para “um desejo de desertificação da Galeria”, priorizando, assim, o próprio espaço e sua riqueza volumétrica. “O espaço arquitetônico configurado por planos parietais, pisos, vãos e desníveis não se apresenta como um suporte passivo para os trabalhos instalados”, uma vez que as formas vão habitar esse lugar, criando ali uma “relação recíproca de posse entre as matérias ordenadas e o sítio” (FRANÇA, 2003). Lembramo-nos, ainda, de que a palavra híbrida – *Desereto* – remete-nos à palavra desenho como designo, intenção e propósito, mas também como meio peculiar de representação, presença sutil, em alguns trabalhos instalados.

De acordo com Cláudia França, o trabalho torna-se mais conceitual. Credita esse fato à condição de aparente desertificação da exposição; da perda da força do eixo vertical do trabalho; da participação coletiva nos nomes, nas roupas e na execução a várias mãos, o que, segundo ela, “pode nublar uma idéia de autoria da obra”.

Outro dado importante, na instauração da instalação, é a abolição do ateliê. O espaço da galeria é o próprio ateliê, em que

erros, indecisões e desvios do processo passam a ser públicos. O visitante eventual ou o monitor ou o auxiliar de montagem testemunham a dessacralização do artista. O espaço público do ateliê-galeria constrange a privacidade do artista. A errabilidade do processo ganha visibilidade e a isso se alia o “coeficiente do fracasso” de que fala Stéphane Huchet a respeito da prática instalacional (FRANÇA, 2003).

Isso posto, o que procuraremos empreender, agora, é menos uma análise crítica e mais a compreensão de *Desereto*, refletindo sobre a continuidade do processo de criação e sua instauração no espaço, a partir da instalação entregue ao público.

Somos, enquanto público, visitantes e espectadores, orientados, desde o início do processo da visita à instalação *Desereto*, pela intenção da artista em nos conduzir. Assim, a porta principal de acesso ao MunA encontra-se fechada. Entramos, então, pelo fundo que possui um pátio interno que dá acesso tanto à galeria como ao auditório e às oficinas. Dirigimo-nos à galeria, tendo acesso já ao espaço rebaixado do 1º piso. Atravessamos uma zona de sombra, propiciada pelo recorte do espaço e por duas paredes que deixam dois corredores laterais e um vão que nos introduzem ao grande espaço do salão. Temos, então, uma vista frontal da “Paisagem montanhosa”, tecida pela sobreposição das linhas de costura, bordado e fios de lã, disposta no guarda-corpo que forma, em um patamar ao nível da rua da entrada principal, com a face interna da fachada do Muna, o corredor de acesso ao 2º piso. Esse guarda-corpo de alvenaria mais o seu complemento inferior que encontra o chão da grande galeria (1º piso) tem uma altura aproximada de 2,20m e uma extensão 8,64m. Toda essa área é ocupada pelo trabalho – paisagem.

A sensação primeira, ao termos acesso ao piso da galeria, é a de que entramos em um “templo”. Sensação dada não pela semelhança com templos reais, mas sim pela sensação-semelhança produzida pelo silêncio denso que ecoa na arquitetura desnuda desse espaço, com pé direito considerável. As suas estruturas de madeira que sustentam o telhado exposto, a brancura virginal das paredes que se erguem e recortam esse espaço, dão-nos o sentido do monumental.



Fig7 - Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe).

Paisagem se apresenta como um recorte “pictórico” – as linhas e fios negros se agregam formando as camadas mais profundas e à medida que o volume vai se dando, entram as linhas e fios terrosos para criar áreas de luz, que chegam a apresentar uma luminosidade amarela. Tal processo de composição cromática remete a um processo semelhante usado pela pintura barroca. Cabe ressaltar que, sob essas camadas de linhas e fios, a artista estendeu peças pessoais de roupa em tons negros e terrosos por sobre o guarda-corpo, de maneira a constituir uma espécie de “base” pictórica e volumétrica para o assentamento dos fios. O espaço entre nós e a *Paisagem* não é grande. Avançando, perdemos o recorte de representação, algo a ser visto de longe; ao buscarmos o toque, aproximamo-nos do que “se quer mas não se pode acariciar”, nos encontrarmos com a materialidade desse amontoado de linhas/fios que, ao se acumularem por um ato exacerbado de empilhamento – oferecem relevo/volume ao eixo horizontal do guarda-corpo e à verticalidade da descida até o chão da galeria. Linhas leves que abdicam de sua individualidade visual para produzirem uma zona de peso, de textura que nos afeta. Nessa região e nessa cidade de centro de tecelagem, onde as tecelãs idosas ensinam às novas gerações o repasse – o crivo e a urdidura – para a confecção de tecidos, colchas e cobertas para os corpos, tapetes e panos para o plano do chão e dos móveis. Usos tradicionais que, entretanto, as novas gerações buscam alterar com a criação de novos crivos e novos usos para os tecidos. Tudo isso faz com que o nosso encontro com essa materialidade seja familiar e a identificação seja reconfortante. Mas, desde logo, nesse composto de sensações, em que a matéria sobe e domina a composição, a afectabilidade da linha dada pelos fios de algodão e lã e a intensibilidade dada pela profusão de linhas nesse acúmulo de fios que descem, silenciosamente, em um ritmo fremente nos afetam, embaralham nossa visão, nossos sentidos, e o corpo recua. O afastamento recupera a paisagem, e, ainda, agora, lembramo-nos de Minas, porque em Minas estamos e essa é a paisagem-solo, independente do cerrado onde habitamos, encontramos-nos em solo imagístico e simbólico.

Voltamos, então, nosso corpo e na diagonal visualizamos um nicho, uma forma, abstração geometrizada, percebida como antropomórfica pela verticalidade do seu eixo e por sua escala, construída no canto formado pelas paredes que se encontram. Caminhamos



Fig.8 - Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe)



Fig.9 - Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe)

encaixe – cada vareta sendo colada eqüidistante da anterior – de maneira que o intervalo regular entre elas cria um ritmo visual. A escala da forma remete à do corpo humano, e o trabalho de iluminação, proporcionando a proliferação do elemento gráfico, projeta a sombra desse corpo, o que gera uma materialidade densa e precária da forma como um todo. Ela e sua sombra formam um composto, um ser de sensação, sugerindo fragmentos do corpo: parte superior, o torso –no sentido de tronco e no sentido de sinuoso em sua sombra planificada – que indicialmente assemelha-se a nós. Por isso, forma antropomórfica, ainda que o objeto nada dê a ver além de sua estrutura formal, sua materialidade e cor.

Compreendemos, então, o antropomorfismo como essa relação indicial que coloca em jogo a dupla formatividade, a da volumetria vazada em sua estrutura geométrica frágil e a da implicação corporal subjetiva. A interioridade se apresenta aí na dobra de uma constante dialética visual – a evidência óptica e a evidência da presença. A forma antropomórfica como volumetria vazada é constituída de espaço e vazio. O vazio como processo para inquietar esse volume, esse objeto, ao dar-lhe um movimento, um ritmo entre os espaços das linhas-varetas e também no interior da forma, que encontra na sombra seu complemento exterior, planificado e sinuoso, dela indissociável. A afectabilidade da linha-vareta, da sua sombra projetada, compõe a forma-presença que se sustenta no espaço real. A sensação é de alteridade, de devir-outro, que toca na temática existencial do ser e sua sombra, do ser e seu duplo. Esse caráter fantasmático, essa experiência de semelhança e “estranhamento inquietante”, nas palavras de Didi-Huberman, faz-nos ter o desvelamento. O sentido é efeito da estrutura do objeto e das forças composicionais que o afetam, atravessando-o, da construção da forma que se dá como formação, da forma como presença, pseudo-sujeito e da presença como apresentação, desmanchando, assim, outra formação perceptiva, a habitual. Deixamos esse auto-retrato possível ao visualizar um terceiro elemento instalado, no outro lado da sala-galeria.

Para lá nos encaminhamos e – “no meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho” – os versos de Drummond nos ocorrem, acodem os outros versos; acordando a nossa memória

 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fadigas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Deparamo-nos com a pedra de mármore branco, com seu desenho de linhas petrificadas. Pedra de tamanho regular, com uns dois centímetros de espessura, suspensa no ar, uns dez centímetros acima do chão, que constitui o fundo do qual se destaca. Diante dela, temos duas atitudes possíveis: adotar a atitude tautológica da percepção da pedra-mármore como totalidade indivisível, privada de qualquer imageria, reduzida ao geométrico, ao concreto, sem apelo ou conteúdo, ou reconhecer que esse conteúdo é esse plano idealizado de beleza pura que nos diz da intepenetração do tempo na construção da materialidade exposta. Sensação de origem, princípio e finitude, instante-forma do eterno, composto de sensação mínima e plena.

A pedra-mármore, pela memória associativa da presença, indica sempre um lugar, lugar da memória: pedra-lápide, pedra-memorativa, documental, celebrativa, ou, matéria nobre, ponto inicial da escultura, ou, ainda, elemento arquitetônico, memória pontual de uma parede de pedras de mármore branco que existia antes nesse local. Como pedra instalada, suspensa, não tocando o chão, fala-nos de uma composição, de um espaço e de um tempo, onde a força gravitacional exerce uma atração, puxa para baixo. Não há como não evocarmos, mais uma vez, o estudo de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* e a experiência não se encerra aí. Essa forma suspensa no ar, destacada de um fundo, nos olha no que vemos. A relação do lugar que ela ocupa nesse espaço e o espaço que ela indica, como objeto dialético, portador da dupla distância – o próximo e longínquo – faz-nos ao olhá-la, nos vermo-nos, também, olhando para baixo. A forma não tem horizonte nesse espaço, só fundo, perdemos o eixo da visão, “sobe” o espaço invisível da composição, o lugar a existir por debaixo da pedra, e, mais fundo, por debaixo do solo, o lugar dentro da terra, rememoramos, onde não há luz. Voltamos à superfície, e o que tínhamos, inicialmente, presenciado como um objeto, um gesto cultural pós-minimalista a triangular com as outras formas instaladas, reveste-se de sentido, na experiência dada.

Voltamo-nos para a *Paisagem* que, então, acolhe-nos como seu anônimo, como o seu “outro”, nova mudança de perspectiva e sensibilidade. Somos nós, agora, o composto de sensações. Damo-nos conta de que não perambulamos pelo espaço da grande sala, fomos dirigidos, dirigimo-nos em linha reta de um elemento ao outro: paisagem – auto-retrato – objeto-lugar – paisagem. Nesse caminhar traçamos um invisível triângulo, figura

geométrica econômica e tão preta de significados e simbolizações. Lembramo-nos de Alfredo Bosi que em *Fenomenologia do olhar* nos ensina que olhar significa dirigir a mente para um ato, “ato de intencionalidade, um ato de significação” e que o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade.

Resta-nos, agora, visitar a sala de pesquisas visuais. Dirigimo-nos, então, para o corredor, ao nível da rua, para alcançar a escada que nos levará ao 2º piso. Saímos da sala da galeria, desse grande templo, lugar da contemplação, da apreciação crítica e do conhecimento para uma experiência lúdica, que se dá ao alcançarmos o corredor. Nele, encontramos em letras adesivas que formam linhas-sentenças que vão formando um texto, um diálogo que a artista quer estabelecer conosco, contando-nos dos seus sentidos e desejos, do que quer nos “contar” com esse texto e essa instalação. Experiência lúdica de sentidos, andamos lendo no chão, o ritmo é dado pelo entendimento que vamos conquistando. O texto, desenho de linhas-letras, é interrompido para que subamos a escada, sem correr risco. No corredor do 2º piso, uma proposta nas linhas-palavras: que antes de percorrer o corredor, o reconheçamos pelo olhar, o seu comprimento, a distância que será atravessada. No chão, escandida, ocupando todo o comprimento, a palavra Profundidade (fig. 10).

Poema concreto ou neoconcreto? Olhamos, lemos e andamos sobre as letras adesivas que compõem a materialidade da palavra-sentido. A percepção da distância e da profundidade é questão de debate entre a Teoria da Forma – Gestalt – e a Fenomenologia da Percepção, como a concebe Merleau-Ponty e, desde antes e sempre, debate entre filósofos. Os poetas, os artistas, mostram, dizem seu sentido, expressão da percepção e do mistério, e da experiência vivida.

Chegamos à sala de pesquisas visuais, novo jogo de imagens e sentido. Com os elementos instalados, a sala se apresenta como metáfora da casa, espaço de vivência e pesquisa de sentidos e significações (fig. 11). A nos recepcionar, dois cães se avolumam na plotagem em escala natural de duas cadelas boxers: Gaia, a marrom, posicionada no chão da entrada da sala e Milka, a branca, no canto oposto, guardam a casa-maquete, em escala de 1 cm por 25 cm, também no chão, escala mínima da casa da artista e que se apresenta, na maquete, sem teto, para que possamos visualizar o interior dessa casa-ateliê.



Fig.10 – Cláudia França – Desereto, 2003. Instalação (detalhe)

Os cães, pela volumetria virtual que se apresenta, devido à sua escala natural, parecem se destacar do chão e avançar no espaço. A casa sem teto diz de um lugar território onde o corpo desabrocha, nessa imagem cara a Bachelard, Deleuze e Guattari. A casa, ao fechar-se ao exterior cria o ambiente de intimidade, aconchego e proteção. A casa é extensão de planos que, entretanto, abrem-se para o exterior com suas portas e janelas, e, aqui, a maquete da casa-ateliê sem teto diz da necessidade interior de um espaço aberto ao exterior, a permitir o movimento, a comunicação com o mundo e com o outro, com a natureza e com a cultura, forças vetores, juntamente com a interioridade da criação sensível.

Nas paredes estão fixadas, formando um recorte na altura dos olhos, fotografias encaixadas que dão a sensação, pela continuidade das imagens, de uma linha única que abraça todo o contorno da sala. As imagens são das roupas brancas, uma a uma fotografadas, nas paredes de sua casa, da sala, do quarto, do banheiro, da cozinha etc., a registrar a roupa-matéria, a imagem-memória dos amigos e de *Noventa graus* que, agora, num processo recursivo, ao habitar a casa, abre novas possibilidades de trabalho, de continuidade do processo criativo: jogo de imagens, recorte de lembranças, nas fotos expostas. Em uma atitude narcísica buscamos a roupa que mostra a nossa presença na corporeidade dessa instalação. Ao sairmos da sala, no chão do corredor, os nomes, em letras adesivas, um após o outro, a começar pelo da mãe e depois, todos os outros que nomeiam os familiares e amigos que contribuíram com o trabalho e participam da vida ou da memória afetiva da artista.

Vamos lendo e andando, fazendo o caminho inverso. Saímos da exposição *Desereto*, de Cláudia França, acreditando que com essa instalação o espaço do Muna ficou mais encantado, ou fomos nós que ficamos?

O “composto de sensações” modificou, afetou nossa sensibilidade. *Desereto* permanece presente, desde então, e só faz se adensar, crescer em nossa memória.



Fig.11 - Cláudia França – Deserto, 2003. Instalação (detalhe)

Itinerário II: João Virmondes

Olhar – o lugar da poética

João Virmondes, natural de Ituiutaba, MG, nasceu em 14/04/1970, é artista plástico, formado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, MG.

Ao buscar a compreensão do seu itinerário/ processo de criação, encontramos, através da rememoração e da sua reflexão, a criança que cria espaços para estar e que brinca de montar e desmontar coisas. Vê-se dentro de manilhas, dentro da terra, “uma férias inteiras dentro do buraco, na rua, brincando com terra”, quando essa rua se encontrava em obras. “Pegava livros, construía mezaninos, ficava sempre trabalhando esses espaços com aqueles bonequinhos de super-heróis.” Cria espaços em diversos lugares, em níveis diferentes, em uma caixa de geladeira, dentro de uma garagem, que já era “uma caixa fechada”, segundo seu relato, para onde levava seus tesouros, seus objetos e, ainda, no jardim, onde ficava catando borboletas ou, então, estava se “enfurnando dentro de algum cantinho, algum esconderijo ou criando outros esconderijos” (Anexo C, p.227). A relação com os objetos e o interesse em montar e desmontar formas aparece em seu relato em três momentos, em três lembranças afetivas. Mexendo nas coisas da avó, “pegava umas caixinhas, juntava aquelas moedas antigas, amarelas, que pareciam ouro... sempre tive aquela coisa de ter a minha caixinha de tesouro, juntava tudo que tivesse brilho”. Na experiência com o artesanato, com o gesso, matéria usada por sua mãe para preencher os moldes de cimento; “sempre destruindo todo o material da minha mãe, cresci destruindo tudo, porque eu queria experimentar... não tinha aquilo de fazer algo que vai resultar em alguma coisa, eu queria apenas experimentar essas coisas” (Anexo C, p.228). E, ainda,

gostava de desmontar os transformadores e rádios que encontrava na oficina de meu avô. Era como se eu estivesse abrindo um baú de tesouro. Foi nesse momento que mantive meu primeiro contato com as bobinas de cobre. Não pensava em construir formas, nem em utilizar esse material. Queria apenas libertá-lo de seu suporte, o carretel, para que ele ficasse livre de qualquer estrutura que o amarrasse ou prendesse, para que pudesse vê-lo apoiando-se em si mesmo (...) esse era o jogo que gostava de fazer ou brincar, um jogo em que descobria, desmontava, construía, tendo como regra principal a experimentação (VIRMONDES, 1998, p. 8).

Criança solitária, cria espaços para si, manipula objetos, desconstrói e constrói formas, coisas, e só começa a desenhar na 5ª ou 6ª série do 1º grau, quando desenha/constrói labirintos: “eu ficava na escola o tempo todo desenhando labirintos” (Anexo C, p.227).

Na adolescência, procura preencher seu tempo, uma saída para uma fase conturbada. Começa a estudar pintura, cantar em coral, a trabalhar com uma arquiteta.

É interessante notar a percepção da importância da pintura como um marco de passagem, quando relata que ao começar a pintar deixa de fazer labirintos, e isto é compreendido como o encontro de um caminho. “Comecei a fazer exposições, com 19 anos. Me sentia, assim, no caminho, mas não tinha a mínima noção de conceito, de nada. Minha relação com a arte ainda era muito de leigo, autodidata” (Anexo C, p. 228).

Quando começou a pintar, fazia transposição das paisagens fotografadas, de praças e jardins de Ituiutaba, para a tela, sem o auxílio do desenho. A técnica era a sobreposição de camadas de tinta, com um gestual contido, “porque eu trabalhava com a veladura, então, sobrepunha. Às vezes, levava três meses para fazer um quadro, sobrepondo camadas até chegar o momento em que a imagem estava configurada” (Anexo C, p.229,).

O trabalho no escritório de arquitetura é um exercício de percepção e solução para um desenho técnico que se revela eficaz. Trabalhava com projeto de detalhamento de interior e anteprojeto, que consistia em “dar tratamento na planta baixa e trabalhar com a perspectiva isométrica, que me dava todo um raciocínio”. Raciocínio para chegar a uma solução “porque nessa perspectiva, chega um momento em que o ponto não une e você tem que criar uma fórmula, (...) tem que fazer o ajuste ... desenvolvi o olhometro, trabalhar com a escala e colocar a medida sem utilizar a escala” (Anexo C, p. 228).

O caminho iniciado com a pintura o traz para o curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, onde se dá, no primeiro embate com o trabalho, uma frustração, uma necessidade de mudança de patamar.

Quando vim para cá, essa minha relação com a sobreposição de camadas era uma coisa muito forte, uma coisa que me agradava muito. Então, comecei a experimentar e me senti um pouco frustrado pois, por mais que eu sobrepusse tinta, tinta, tinta, acabava que ficava tudo muito chapado, muito bidimensional, ainda não conseguia ter profundidade... havia um desejo de representar o espaço através da veladura (Anexo C, p.229).

A interlocução com uma professora o fez buscar novas maneiras de representação pictórica. Sensação de bloqueio, de não conseguir abstrair e nem figurar, procura inventar um processo de desconstrução, um conceito para o fazer.

Aí, eu já começo a pegar os vestígios da minha história em Ituiutaba, porque minha relação com minha avó sempre foi muito forte. Então, pegava as colchas velhas de tear, umas cobertas rasgadas e começava a colocar, colar na tela com cimento, visualizando uma imagem, aquela coisa de você ficar procurando desenho em parede, bichinhos em

nuvens. Jogava o ácido, arrancava as partes e novamente tentava recuperar aquela parte que havia retirado, com a pintura (Anexo C, p.229).

Esses trabalhos vão para uma exposição coletiva, no Museu do Índio, dentro do campus. A crítica da professora Beatriz Rauscher, da área bidimensional, é severa, e ele reconhece a pertinência das suas ponderações: “porque eu percebi que ela tinha razão, pois eu não sabia direito o que eu estava fazendo, parei de fazer” (Anexo C, p. 229).

Limita-se, então, a fazer os exercícios, executando as propostas das diversas disciplinas da faculdade. Entretanto, ao ir trabalhar como estagiário no Museu Municipal, faz alguns cursos de museografia e participa de duas montagens de espaço para a apresentação do acervo do museu, em exposições lúdicas. Oportunidade para colocar em forma sua experiência. Mesmo sendo um trabalho de grupo, devido a sua experiência, dirige a equipe.

Construí um circuito (...) peguei minha experiência com arquitetura, com a planta, com a perspectiva, criei o circuito em madeirite (...) fizemos esse cenário que era a casa da bruxa, que em 22 dias de exposição teve 10.000 visitantes (...) criar esse cenário foi o primeiro momento em que eu tive essa experiência com o espaço, de poder pensar o circuito que tinha um pouco a ver com o labirinto, pois você tinha que pensar por onde o espectador entraria e por onde ele sairia, o que não podia ser pelo mesmo lugar, pois a exposição tinha uma leitura, uma ordem (Anexo C, 230).

A outra exposição – *Objeto e memória* – ocorre quando cursa o 5º período do curso. De acordo com ele, já mais familiarizado com o minimalismo, começa a conceitualizar mais os objetos da exposição.

... também era um circuito bem fechado e com uma média de oito oratórios. Faço revestimento no teto e nas paredes com uma camada de dez centímetros de acrílico e distribuo esses oratórios de uma forma meio aleatória, sem ter uma leitura rígida. Jogo um holofote de 300 watts lá de fora que estoura aquele espaço, dando aquela idéia de céu de aurora, meio cintilante e os oratórios flutuando. Acho que ali eu já começo a me portar como um artista conceitual, mesmo que de uma maneira ingênua, sem dominar uma série de conceitos, mas já começa a haver um exercício (Anexo C, p.230).

Essas experiências vão construindo um repertório novo, ampliando a relação com a cidade, os espaços sociais e culturais, onde sua atuação pode trazer um ganho, uma satisfação ao realizar, pôr em forma conhecimentos e habilidades: “cheguei até a fazer carro alegórico para o carnaval”. O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações que permite um desenvolvimento mental e sensível, o crescimento e expansão de sua própria personalidade envolvidos nesse fazer artístico.

Entretanto, a necessidade interna, um sentimento de urgência, impele-o a buscar a “sua imagem”, a construir seu trabalho para se expressar e comunicar.

...acho que, independente de estar ou não fazendo o curso, eu tinha essa necessidade de produzir a minha imagem, porque era a melhor maneira de lidar com o mundo, de me comunicar. Sempre me achei uma pessoa com dificuldade de me expressar, com timidez, e sempre estive trabalhando isso... acho que a arte me dava isso (Anexo C, p. 230).

A busca de ampliação de repertório, tempo de cultivar as experiências e os trabalhos em grupo, prossegue. Com um grupo de amigos, todos estudantes de Artes Plásticas, forma o *Panela de Expressão-7*, que realizava intervenções/instalações pelo campus. A questão era a da experimentação, sem a interferência crítica dos professores, que não eram convidados e nem ficavam sabendo dessas atividades.

As experimentações/intervenções se davam no campus, em outros blocos, e remetem às práticas dos anos 1970, que referendam esses trabalhos. O objetivo era de, através da instalação ou arte ambiente, desestabilizar o meio e levar o indivíduo a participar de uma experiência transgressora e sensível.

No Bloco G, construímos um corredor que era uma sobreposição de cortinas de plástico, feito de sacolas plásticas, (...) primeiro, de um lado tinha colchões e capacetes, do capacete saía um canudo de plástico inflável ... que se ligava a parte superior da parede, e aí começa a cortina de plástico. Você passava por ela já ouvindo o som de um vídeo (com o depoimento de um sonho) que era maluco. No final, um quarto assim superpsicodélico, com uma cama de campanha, geladeira, televisão ... então essa coisa de passagem de um universo inconsciente para o consciente, toda uma brincadeira ... depois fizemos uma outra intervenção (Anexo C, p.231).

Nesse momento de formação, o departamento de Artes Plásticas da UFU realiza o *Projeto Arte e Cultura – 1994*, com duração de três meses. Os artistas, nacionais: Ana Maiolino, Ana Tavares, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Daniel Acosta, Dudi Maia Rosa, Eurico Rezende, Guto Lacaz, Monica Nador, Nelson Leirner, e os estrangeiros: Kala Ludisnitza, Michael Mathei, Nora Vest, Peter Wutz, expõem alguns de seus trabalhos, apresentam palestras e cursos. Os críticos de arte: Agnaldo Farias, Alberto Beuttenmuller, Anna Barros, Fernando Cochiara, Olívio Tavares de Araújo, Paulo Herkenhoff, Stella Barros, Tadeu Chiarelli, ministram cursos, palestras e debates.

Todas essas atividades, coordenadas por Lucimar Bello e Shirley Paes Leme, artistas e professoras no curso de Artes Plásticas da UFU, abrem o debate, entre os alunos e professores e artistas, sobre a arte contemporânea, o moderno e o pós-moderno.

Essa é uma oportunidade de articulação, da compreensão da arte como produção local e universal, expressa em suas vertentes de tempo e espaço contemporâneo.

Eu era monitor desse projeto...não tinha consciência do que estava fazendo... eu ouvia muito, quase não discutia, porque meu trabalho ainda estava muito no nível da

experimentação. Nesse projeto eu descobri que tinha outra maneira de se pensar a arte, que não apenas a do fazer. Não digo que na escola não houvesse essa postura, mas acho que precisou ter essa experiência para que eu pudesse mudar minha forma de olhar, até de receber as coisas da própria escola (Anexo C, p. 232).

As influências que o marcam, nesse momento, são o contato com obra e com a artista Ana Tavares, e especialmente uma oficina – *A arte de construir com a linha* – com Nora Vest. Visualiza a possibilidade da realização de seu trabalho, através do material, os fios de cobre como linhas metálicas. Salles nota que raramente “as tendências são desprovidas de matéria: o meio de expressão já está inserido no desejo”. (1998, p.36)

A disciplina Mix-mídia, com uma proposta de fios e tramas, tendo como suporte a tela de viveiro, desencadeia todo um processo criativo e construtivo. Ocorre o reencontro com o material, fios de cobre, reminiscência dos transformadores e rádios que desmontava na oficina do avô, fios em forma de ninho que foram guardados e que, agora, são resgatados para o fazer artístico.

A tela do viveiro, trama faturada industrialmente, tanto quanto o fio de cobre, que por sua maleabilidade, brilho e resíduo afetivo, permitem que se abra, novamente, o jogo do desconstruir para construir.

O processo de construção: a linha, aliada ao gesto, cria tramas que, ao serem superpostas, estruturam formas que se comportarão diferentemente no espaço, quando instaladas. Constituem-se em “pré-formas” que buscam a forma quando instaladas, quando pela suspensão na parede, submetidas à força gravitacional, se “encaminham” para o espaço, apresentando-se como desenhos escultóricos, objetos, formas “cosmo-orgânicas”

A construção se dá também através do olhar, do distanciamento da obra para percebê-la em desenvolvimento, no seu processo criativo – construtivo e na sua conquista espacial (...) No intuito de estabelecer relações entre o fio e a trama, comecei a manipulá-los e fui percebendo suas características e os possíveis diálogos entre ambos. Resolvi estabelecer uma relação entre o movimento feito pelo homem e o movimento feito pela máquina, criando uma trama orgânica que envolve a trama industrial numa “expressão cosmo orgânica” (VIRMONDES, 1998, p.9).

O primeiro objeto que surge, desse procedimento – tela de 10 cm de largura, envolvida com fios de cobre em meio a embaraços circulares – é um caracol, ou, uma pequena mandala, considerada um embrião nessa trajetória para a construção dos outros objetos que vão constituir uma série. Um universo de entendimento e identidade, por incorporar uma experiência de vida em formas particulares, sintéticas e abertas.

Nesse momento fiquei seduzido por sua variação cromática, dada pelo movimento rotatório do objeto e pelo reflexo da luz e também pela contradição entre o que via e o

que tocava, atração e repulsa: o que via era belo e o que tocava era áspero, cortante (VIRMONDES, 1998, p. 10).

Torna-se necessário, para ele, estabelecer uma “ordem ou seqüência nas etapas e desenvolvimento de uma idéia em processo de criação e materialização”, dando conta da evolução e comportamento da forma no espaço. “A espiral, que eu atribuo ao símbolo da mandala, é a primeira forma que surge no desenvolvimento do trabalho, referindo-se também ao sol, à órbita, ao embrião, ao ovo e ao girassol” (VIRMONDES, 1998, p.12).

A *Mandala* traduz, em seu entendimento, o seu fazer como um ritual religioso, que se dá através da repetição dos movimentos circulares – ao desenrolar o fio da bobina e fazer um ninho em torno da mão que vai, por sua vez, desenrolar-se em meio a embaraços circulares e envolver a tela do viveiro que, então, vai se movimentar em torno de um ponto fixo. Quando instalada na parede, mantém a forma circular, e ao contemplarmos seu ponto-central, o efeito é óptico e hipnótico, atraindo o espectador. Percebemos, então, a variação dos fios, as transparências e a fugacidade do movimento da espiral. A espiral expressa e simboliza “emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional” (CHEVALIER e GHEEBRANT, 1990, p. 358).

Ao continuar ampliando a sua forma, o trabalho já não se sustenta na parede, e, ao sofrer os efeitos da força gravitacional, perde sua forma original. Para manter sua formação primeira, circular, o objeto começa a se desenvolver no espaço, sai da parede e ganha o chão, quando atinge o seu diâmetro máximo de 2,5 m de diâmetro (fig. 12).



Fig.12 - João Virmondes – Mandala, 1998. Fios de cobre e tela de arame.

Lagartas (fig.13) são as formas que se apresentam na seqüência do fazer desse percurso criativo. As faixas de tela com a trama de fios, agora, sobrepõem-se e são unidas em uma das extremidades, são mantidas enroladas e acondicionadas, por alguns dias, para que ganhem a forma de caracol. Quando é disposta no espaço, nos planos verticais ou horizontais, “seu corpo se movimenta e seu condicionamento se altera de acordo com a força da gravidade e sua instalação no espaço real” (VIRMONDES, 1998, p.17).

Sobretudo o jogo entre seu peso e as forças da gravidade se manifesta, sugere movimento, indicando trajetos contrários, ascendentes e descendentes, percorrendo o caminho das formas maleáveis – o da transformação.

A lagarta é símbolo de transmigração, de acordo com Chevalier e Gheerbrand, “em função da maneira pela qual ela passa de uma folha à outra, e de um estado de larva aos de crisálida e borboleta, assim como a vida passa de uma manifestação corporal à outra”. (1990, p. 226)

O aprofundamento da pesquisa plástico-formal evidencia-se quando começa a jogar com o plano, com a intenção de conquistá-lo em articulações tridimensionalizadas. Com a construção dos objetos vai testando e dominando o material industrializado, respeitando sua nudez e valorizando suas propriedades na exploração da textura, elasticidade, transparência e cromatismo.

Lembramo-nos que o metal, para os alquimistas, liga-se à vida, é uma substância secular. Bachelard nota em *A terra e os devaneios da vontade* que

repetiram-nos tanto que o metal era um corpo simples que não sonhamos mais com sua misteriosa substância. A indústria nos entrega o metal com tal pureza – e sobretudo com tal polimento – que o objeto metálico fica imediatamente marcado pelo seu signo substancial. Assim os metais se tornaram, para uma consciência moderna, verdadeiros conceitos materiais (1991, p.187).

Assim como as formas que remetem a uma simbologia específica, o material, como elemento alquímico, ou, modernamente, industrial, impregna os desenhos escultóricos de Virmondes de um sentido ambíguo, arcaico e atual, circulando por toda a produção vindoura.

Surge, então, *Rapunzel* (fig. 14), composta por uma faixa de tela de viveiro envolta por fios de cobre em toda a sua extensão, enrolada, inicialmente, em forma espiral, que é colocada na parede, a uma altura de três metros, e depois vai se desenrolando até tocar o chão.



Fig.13 - João Virmondes – Lagarta, 1997. Fios de cobre e tela de arame.

Rapunzel é apresentada em três peças, para que a forma se efemerize e se transforme em outra conformação.

Rapunzel traz a imagem e a idéia do cabelo enquanto força vital.

Os cabelos que formam as tranças são, como a barba, uma prova e um meio de força viril e vital. Além desse símbolo, a trança significa também uma ligação provável entre esse mundo e o Além dos defuntos, um enlace íntimo de relações, correntes de influências misturadas, a interdependência dos seres (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p.895).

Dá-se, então a passagem de *Rapunzel* para o *Intervalo* (fig. 15) que, ao ser colocado na parede, vai descendo pelo plano vertical e percorrendo o chão, ampliando seu percurso no espaço. Virmondes vê nesse movimento da forma, que percorre livremente os planos vertical e horizontal, uma indicação de movimento e tempo que estão por vir. *Intervalo* caracteriza-se, assim, como ponte de passagem de um plano para outro, da sugestão de estado de repouso para o movimento, da indicação de novos trajetos. Reporta-se à obra de Lygia Clark e cita, nesse momento, o estudo de Maria Alice Milliet sobre a artista em *Obra trajeto*.

... a maleabilidade da “Obra Mole” incita o manuseio e sugere disposições diversas: quando pendurada, a peça cede à gravidade, deformando-se, apoiada no chão, achata-se. O espaço é reivindicado como a verdadeira substância da escultura, daí a ausência de volumes fechados e a ênfase na estrutura que permite a revelação do espaço interior e a penetração do espaço circundante (MILLIET, 1992, p.86).

Encontramos, então, *Casulo* (fig. 16) que agiliza, pelo seu suporte, o jogo dentro-fora; volume fechado que permite a revelação do espaço interior, tira partido da transparência e da tensão dada pela elasticidade e densidade dos materiais, exigindo uma técnica mais apurada para construir a nova significação formal, invólucro filamentoso à maneira de baba das lagartas, vale dizer, do labor do artista.

No *Casulo*, a trama de fios que antes era enrolada nas faixas de tela de arame, agora se liberta para gerar uma outra trama que recebe outros materiais industrializados – o arame galvanizado, o alumínio e o aço. O plano das tramas é consideravelmente ampliado em relação às peças anteriores, os fios são desenrolados e jogados ao chão para serem achatados, embaraçados e tecerem uma manta que, ao ser unida pelas laterais, dá corpo ao plano que forma um volume cilíndrico. No *Casulo*, consegue ter uma autonomia maior do objeto que se sustenta a partir da própria trama e não depende mais da parede.

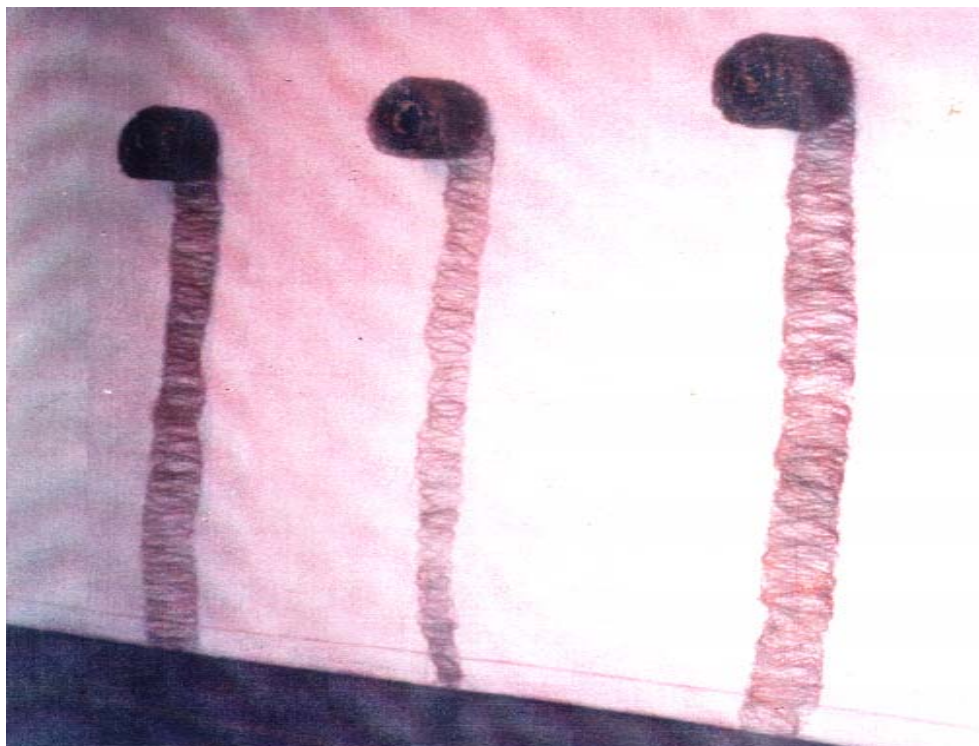


Fig.14 - João Virmondes – Rapunzel, 1997. Fios de cobre e tela de arame.

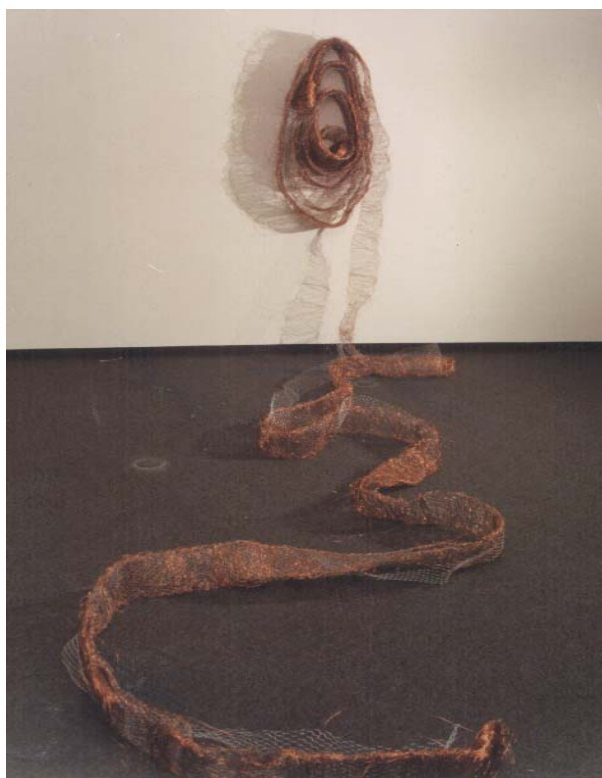


Fig.15 - João Virmondes – Intervalo, 1998. Fios de cobre e tela de arame.

Estudando, entendo que a lagarta é um símbolo de transmigração, da passagem de um corpo para outro. Entendo, então, o significado da mandala, do espiral, essa coisa de não ter começo nem fim, do eterno retorno (...) e do *Casulo*, que é um trabalho que começa a ter uma conversa com essa memória da infância, essa coisa de ficar meio fechado num mundo próprio, ... dentro da caixa de geladeira, de ficar brincando nesses túneis do encanamento. Aí acho Bachelard, essa coisa da imaginação, do delírio, do devaneio (...) vai ser tudo muito forte, nesse momento, porque tudo é mágico, o ninho, a espiral, a lagarta, todos são signos de passagem. Estou o tempo todo me reportando a esse ritual de passagem, porque, na verdade, estou buscando uma saída, da mesma forma que, quando fazia os labirintos, era uma busca incessante (Anexo C, p.234).

Essa série de objetos são apresentados como *Desenhos escultóricos*, pela primeira vez, na Galeria de Arte Ido Finotti, Uberlândia, MG. Depois migram, viajam para outros lugares para outras exposições, e fazem parte, como imagem, da Galeria Virtual – Itaú Cultural, SP, desde 2000.

Com essa série participa do *Projeto Panorama – 1998* e é contemplado, pela curadoria do projeto, na categoria/objeto, com uma exposição individual, na Galeria Oficina Cultural, em Uberlândia.

Mostra-se, muito preocupado com a estruturação do objeto, com a questão do objeto tridimensional se desenvolvendo no diálogo com o espaço. Reconhece que é a participação do espectador que interfere, nesse momento, no desenvolvimento do processo criativo. As pessoas haviam manifestado o desejo de entrar no *Casulo*, e “aquilo poderia cegar, porque um fio poderia furar o olho, pois o espaço, o tamanho do orifício não era suficiente, não permitia a entrada” (Anexo C, p.234). Reconhece que a transparência do objeto, a possibilidade de ver o externo e o interno, desperta o desejo de penetrar na forma, voltando, visitando um espaço, um estado do que é interior.

A partir desse desejo expresso pelos espectadores, surge a vontade de realizar um casulo gigantesco que ficasse exposto em um espaço externo, em um espaço aberto, próximo da natureza e que de fato as pessoas pudessem entrar por esse túnel.

Desencadeia-se o momento de elaboração, hipóteses e testagens de como resolver a estrutura do trabalho. A possibilidade de construir uma estrutura rígida que pudesse ser revestida com aquele material e sua trama apresenta-se como ideal. Esbarra, porém, com o subsídio, o custo da obra, sua permanência no local, a segurança do espectador e da obra, além, da questão primordial, isto é, a da essência do trabalho.

Passagem (fig.17) se apresenta, então, como uma instalação no corredor do bloco da faculdade de Artes Plásticas, no 2º piso. Consiste em um plano, um manto construído com



Fig.16 - João Virmondes – Casulo, 1998. Fios Metálicos.

gestos que desenrolam os fios de cobre, alumínio, aço que se embaraçam e tecem uma mistura densa de matéria e cor. A manta é colocada no chão do corredor e suas extremidades são esticadas para pendurá-las nos dois cantos superiores da parede, deformando a manta e incorporando o espaço ao trabalho.

O resultado será decorrente de outras ações como o comportamento do plano ao ser esticado e pendurado, a ação da gravidade e a participação do espectador, logo que a instalação incorpora-se aos planos das paredes e do chão do corredor. O espectador, ao atravessar essa “passagem” fará uma pressão ao pisar os fios podendo, então, alterar a forma da trama. Minha participação na produção da obra é parcial, posto que existem co-autores que são: a força da gravidade, a incorporação do espaço, o comportamento da forma dos materiais, a ação do espectador que, voluntária ou involuntariamente ao atravessar essa instalação, estará de certo modo transformando a obra (VIRMONDES, 1998, p.38).

Lembramo-nos das intervenções/instalações do grupo *Panela de Expressão – 7*, no espaço do corredor do bloco de outra faculdade. O que ali era experimentação lúdica, aqui se reveste de densidade, ao dizer de uma trajetória e uma processualidade do trabalho que busca novos patamares ao incorporar o espaço e o espectador como co-autores da forma. Assim, o ato criador apreende novas conexões entre os elementos que participam desse fazer e a realidade em construção que se dá na vida e na obra. “Criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade altamente tensivo” (SALLES, 1998, p.28).

De acordo com Salles, a tendência do processo pode ser observada sob duas perspectivas: o da poética e o da comunicação. Sendo a intenção do artista a de pôr obras no mundo, ele se apresenta como portador da necessidade de conhecer, expressar e comunicar algo, o que não deixa de ser necessidade de conhecer a si mesmo, nessa perspectiva.

Passagem diz, também, de um tempo que se finda, como trabalho apresentado, juntamente com a monografia, para a obtenção da licenciatura em Artes Plásticas. Fecha, portanto, um ciclo de estudos e de uma vivência coletiva enquanto aluno

A questão que se coloca, a partir de então, é como dar continuidade ao projeto em arte, ao percurso iniciado com esses trabalhos, que se complementam, corrigem-se e se completam. A tensão entre o projeto geral e o processo que deve dar continuidade ao fazer artístico, apresenta-se como designo que invade toda a percepção do mundo.



Fig.17 - João Virmondes – Passagem, 1999. Fios metálicos.

. Esse é um momento mesmo de passagem, em que vou levar às últimas consequências essa coisa do ritual, tentando fazer um trabalho que estivesse de acordo com a minha realidade (...) desempregado, sem condição nenhuma de viver com dignidade, não dava para ter uma vida equilibrada e produzir imagem, fazer exposição, fotografar e tudo (...) e eu ficava sempre pensando em arte, o tempo todo, tentando, também, entender o que era esse bicho da arte contemporânea (...) aí, é até engraçado, porque eu estava praticamente morando dentro do casulo de novo, porque eu não estava cabendo dentro de casa com os objetos (...) já não queria, então, fazer arte, queria ter uma vida normal, como todo mundo, arrumar emprego em uma farmácia, em qualquer lugar e poder sobreviver, com dignidade (...) começo a negar essa minha escolha de vida e fico com uma tendência suicida (...) Vou para a terapia para descobrir que a minha tendência suicida era em função dessa negação da arte. Aí volto para a arte novamente (Anexo C, 236).

Momento de perplexidade, de tumulto interior. Encontra uma saída apaziguadora para esse momento de tensão existencial quando volta a ser estagiário, trabalhando como monitor das exposições no Muna. Trabalho que o coloca em outro patamar de conhecimento sobre a arte e o processo criativo ao monitorar as visitas às exposições dos artistas: Nazareth Pacheco, José de Quadros, Evandro Castro Jardim, além das exposições *XS/XL – Extra Small/ Extra Large* e *Arte contemporânea sobre papel*, com a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, todas realizadas entre os anos 2000/2001.

Recupera o interesse e volta a estudar as obras, os artistas e seus processos de criação. Encontra no trabalho de Rivane Neuenschwander determinação para voltar o olhar para o seu cotidiano, para o espaço da casa onde a vida se processa. A casa e os resquícios do fazer artístico, os fios de cobre, alumínio, espalhados pelo chão, devido ao manuseio constante. Começa a varrer esses fios e misturar com a poeira, com a sujeira da casa para pôr fogo nesse material, para separar o metal da sujeira, e “nesse momento, eu me encanto novamente, de novo sou fisgado pelo brilho, tinha alguns fios de alumínio que derreteram e viraram umas pérolas, umas coisas meio sem formas” (Anexo C, p.237).

Surge a decisão de colocar fogo em todo o material, em todos os objetos que mantém ainda consigo, já com a intenção de registrar esse ritual, com a intenção de registrar uma passagem e um acontecimento. De acordo com seu depoimento, duas coisas o interessavam e o fascinavam: as formas de alumínio que iam acontecendo e a possibilidade de apresentar para o espectador o registro dessa queima, em vídeo, o deslocamento do acontecimento, através da imagem, e o que restou do material, para outro lugar, a galeria da Oficina Cultural.

A exposição consiste em um vídeo, de 30 minutos de duração, que se repete, incessantemente, com a imagem do fogo e da queima do material, e os destroços, registro

ao vivo do resultado da queima (fig.18). O público, em geral não entende, as pessoas não compreendem esse fazer. “Foi um choque, eu acho que para o contexto da cidade, um artista que recebeu um prêmio, apresentar essa exposição” (Anexo C, p. 237).

Marco Andrade, em texto para essa exposição, intitulado “João Virmondes: uma metáfora para a combustão”, registra que as cinzas, as sobras, os restos do material que se espalham por todo lugar, e o monitor de vídeo, “janela de luz” que traz em movimentos constantes o processo vivenciado, o momento de combustão, podem trazer perplexidade, uma vez que estamos diante de um artista que constrói sua obra por um ato niilista de destruição. Estabelece relações com a *Anti-forma*, teorizado pelo artista americano Robert Morris em 1968, e, com a *Arte Povera Italiana*, na qual o processo de transformação é um dado fundamental para a apresentação do trabalho artístico.

Mas ainda parece pouco tentar ligar esses fios de influência ou parentescos com a obra de Virmondes. Pois o momento anterior de seu trabalho parecia buscar a construção, através de uma incessável e obsessiva atividade de enrolar fios metálicos em outros, produzindo inclusive ferimento nas mãos. E as formas resultantes se constituíam em símiles de organismos vivos, com larvas, lagartas, seres enrolados em mandalas, brilhantes e viçosos na sua vigorosa ocupação do espaço. E eis que o artista, em um gesto apocalíptico, lança suas obras ao fogo, talvez esperando que este lhes conceda a vida, através da energia que gera e espalha. Crisálidas em combustão vão lentamente entrando em metamorfose, derretendo e fundindo os fios metálicos, alterando sua cor e fazendo ceder sua estrutura altiva, de modo a tornar-se moles, transparentes, cinzentos, opacos (...) João Virmondes realiza esta exposição para fertilizar sua produção artística. Um momento de transição, necessário e saudável, afim de possibilitar um novo salto, a partir da aprendizagem, da tomada de consciência, da análise e reflexão(...) Não devemos nos assustar com o caos: Nitsche diz, em *Assim falava Zaratustra*, que apenas ele pode gerar, em sua profundidade, uma “estrela bailarina”(ANDRADE, 1999).

Claúdia França em palestra “In, anti, des: poéticas do apagamento” vê esse trabalho como os restos de queima do que havia sido guardado como memória de produções anteriores e complementa:

poderíamos pensar que essa memória seria um remanescente de uma noção de forma que um dia gerou o primeiro trabalho e que se desenvolveu, como uma crisálida, nos trabalhos derradeiros. Mas a ação de transformar por meio da queima dá o tom perverso dessa transformação. Penso aqui que este trabalho de João Virmondes aproxima-se do informe na questão mesma da dilaceração desse corpo metálico que sucumbe ao peso da ação destrutiva e também ao peso gravitacional, marcando a horizontalidade como o plano sobre o qual repousa a sua anti-forma (FRANÇA, 2003, p.5).

Esse trabalho traz a marca, pela sua processualidade e pela sua exposição, da vivência da destruição, da morte e do sinistro, do “sentimento maravilhoso ligado à

vivência do sinistro” de que nos falava Pichon-Rivière (1999, p. 13), e que diz respeito a uma temática interna existencial que se manifesta no trabalho.

Trata-se de uma forma que provoca o “estranhamento inquietante” analisado por Didi-Huberman. Esse autor recorre ao estudo de Freud em *L'inquiétante étragéte* (1919), para compreender com ele que propunha como último paradigma dessa inquietação “a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual estaríamos prisioneiros”, e, pensa, então, nessa cisão aberta em nós ao nos encontrarmos com imagens, formas, objetos que desencadeiam essa vivência, essa experiência. “Cisão aberta no que vemos que nos olha, que começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo, entre a realidade material e a realidade psíquica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).”

Virmondes realiza mais alguns trabalhos com reciclagem de matérias e com o processo de queima, utilizando para tanto o forno de uma fábrica de cerâmica. Em 2001, numa exposição coletiva no MunA apresenta um grande corpo matérico que retoma o eixo-vertical ao ser pendurado na parede e que devido ao peso e a força gravitacional parece pronto a se desenrolar e a ocupar o plano do chão (fig.19).

Novas reflexões sobre o fazer e seus desdobramentos no espaço. A necessidade de romper com o material, com o volume, de poder pensar e perceber um fazer que não ficasse preso ao material até então usado, os fios metálicos. Importante, nesse momento, foi a entrevista realizada com Marcos Hill, curador do projeto *Rumos Visuais*, quando seu trabalho é selecionado para a Galeria Virtual do Itaú Cultural. Em seu entendimento, os trabalhos que vão para a Galeria Virtual possuem o mérito da artesanaria e a arte contemporânea não enfatiza mais essa processualidade. E trabalhar com formas volumosas, que possuem um peso considerável, além de dificultar a inserção dessas obras no circuito cultural, enviá-las para os salões implica um custo grande, por questões práticas de acondicionamento e transporte dos volumes.

A entrevista com Marcos Hill elucida algumas questões e apontam um rumo. Em sua avaliação sobre os trabalhos de João Virmondes, esse crítico de arte considera que:

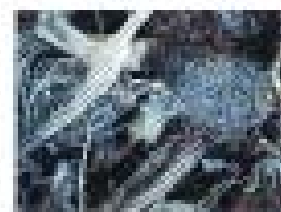
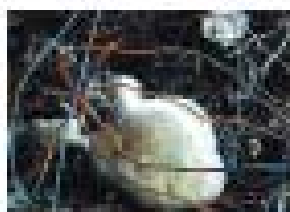


Fig.18 - João Virmondes – Sem título, 1999. Instalação. Metais, carvão, cinzas e vídeo.

é da síntese entre o Desenho, a Pintura e a Arquitetura que João retira os recursos construtivos que definem a forma e a imagem de suas estruturas. A natureza gráfica dos fios metálicos reafirmam suas históricas relações com projetos idealizados. A tecidura de fios e cores lembram o dispositivo da veladura na medida em que suas tramas conservam muita translucidez. E a tensão provocada na relação das obras com o próprio espaço revela a arquitetura como justificativa primeira para essa criação construtiva enquanto membrana que equivaleria a uma espécie de veladura espacial definida por suas não-arquiteturas (HILL, 2000).

Indica, ainda, a vontade de observar os desdobramentos que essa obra sugere, isto é, a ampliação da problemática espacial para o campo da paisagem, “experiência que certamente enriqueceria a leitura crítica do próprio artista sobre sua vivência corpórea condicionada e sua história com a arquitetura” (HILL, 2000).

Uma mudança de percepção e um outro patamar de entendimento do seu projeto começam a se desvelar como uma rede de tendências que se inter-relacionam nos elementos do trabalho desenvolvido. No propósito e na busca de um objeto, uma imagem geradora para um novo trabalho encontra um objeto especial. Uma janela, objeto abandonado em um quintal e que carrega consigo nas diversas mudanças de casa que realizou, nesse tempo de Uberlândia, surge como agregador de idéias e formas em estado germinal, sensível. O novo trabalho – *Estar aí* – começa a se efetivar (figs 20 e 21), em outro patamar, buscando trabalhar as questões que o *Casulo* carrega, ou seja, do estar dentro e fora, de se relacionar com o espaço e negar o espaço, a questão da pintura, da veladura, da natureza e da paisagem. Abandona o fazer volumétrico, tridimensional e retoma a questão da paisagem, da imagem, não mais através da pintura, mas através do primeiro procedimento que utilizava, a fotografia.

Virmondes relata que na composição de *Estar aí*, entram, além do objeto-janela, como disparador do processo, o estudo de Bachelard em *A poética do espaço*, o de Foucault em “Las meninas” e o estudo de diversas obras de Magritte, todos participam da trama, do processo que conduz a obra.



Fig.19 - João Virmondes – Sem título, 2001. Arame e alumínio.

Nos oito retângulos vazados da janela-objeto coloca espelhos, leva-a para uma clareira da mata do Parque Sabiá, Uberlândia MG. Pendura-a com fios transparentes nos galhos das árvores e fotografa. Para uma exposição coletiva de professores-artistas seleciona as imagens, faz três grandes plotagens e com elas ocupa toda uma parede do 1º piso da Galeria do MunA. Suspende, próximo à parede, de frente para ela, a janela espelhada. O jogo estrutural está formado, o jogo e o gozo da arte, esfera do imaginário. Temos na plotagem a imagem da paisagem congelada, onde a janela está inserida, e a imagem nos espelhos da janela, da paisagem que está além do campo do objeto. Como espectadores, ao voltar-nos para o objeto-janela, vemo-nos dentro do espelho e dentro da paisagem que ele espelha. Vertigens de sentidos, sensação de estar-aí e não estar. O virtual e o real se embaralham. Os comentários que a obra tece sobre a pintura de paisagens, sobre o quadro-janela que se abre para uma paisagem pictórica são problematizados com as fotos. O deslocamento da imagem, congelamento de um espaço e de um tempo, agora eternizado, para outro espaço, realiza o trabalho da rememoração e do imaginário. Relação que se fortalece com a imagem do não-local que a janela-espelho reflete e com a imagem do espectador que é captada por esse objeto. Colocar o espectador fazendo parte da imagem, torna-o participante desse jogo de imagens, participante efetivo do trabalho.

O que nos impacta em *Estar aí* são as rotações de sentido a que estamos expostos ao contemplá-la.

Ao entrarmos na galeria do MunA visualizamos as três fotos plotadas e coladas em sua parede frontal. Deparamo-nos com uma seqüência de imagens que se abre como um painel paisagístico ao mesmo tempo em que se mostra já fragmentada, uma vez que guarda a individualidade de cada momento impar captado pela máquina fotográfica. Entretanto, o instante ao ser flagrado, congelado, torna-se eterno como imagem ou como memória. Sentimos como se a impossibilidade de se fracionar o tempo em momentos estanques gerasse a totalização de uma temporalidade que se dá como plena imagística a nossa contemplação em *Estar aí*, dialética do tempo e espaço em obra visual. Temos uma mesma paisagem-motivo que se desdobra, que se apresenta sob diversos aspectos, distintos e complementares, uma justaposição de planos dado pela fragmentação desse mesmo plano. A sensação primeira é a de sermos acolhidos por uma intimidade devido a familiaridade com o tema – paisagem – e, também, pelo reconhecimento do lugar. Sentimo-nos dentro da

clareira, próximos da natureza, sintonia que é abalada ao dar lugar a um “estranhamento inquietante”, somos habitados por um devir outro, sensação de alteridade, de “aproximação-distância”, efeito da imagem da folha de janela suspensa no centro da paisagem, ocupando o nosso lugar. Com seus olhos espelhados captura, reflete, planta novas imagens e sentidos. Poderíamos, talvez, falar de uma “difração prismática” da imagem, termo caro a Augusto de Campos, como que propagação da onda visual dando-nos imagens das áreas ao redor, à frente do objeto janela que fragmenta e cola os instantâneos do lugar onde, pretensamente, está o artista. Ele que criou a cena, posicionou-se, focou o olho da máquina e fotografou sensivelmente esse *Estar aí*. A nossa tensão não se detém mais nas imagens focadas como o acontecimento de um espaço-natureza habitado por nós ou por um objeto cultural, antes, somos lançados para o espaço onde a imaginação interage com o objeto-mundo motivo do nosso olhar, do nosso estar-aí, pleno de sentidos.

Dentro/fora, imaginação/realidade, arte – domínio do jogo e da aparência –, qualidade do que nos confronta com nós mesmo, com o outro, com o mundo, desvelando o uno e o diverso.

O jogo se joga mais uma vez ao girarmos o corpo, ao desviarmos o olhar do painel paisagístico e sermos, então, capturados e refletidos pela janela de espelhos agora suspensa no interior da galeria, próxima de nós. Nova rotação de sentidos, a ação sutil do ar em movimento no interior da galeria gira lentamente, quase em câmera lenta a janela espelho que já nos abandona e reflete outros universos, outras obras que com ela convive no mesmo espaço expositivo.

Com o *Estar aí* abre-se o espaço para a realização de novos trabalhos. Assim, em 2003, na sala de Pesquisas Visuais do MunA, faz uma instalação. O objeto desaparece, é o lugar que é instalado, pela plotagem de fotos, nessa exposição – *Quase lugar* (Figs. 22, 23, 24). Trabalho que tem grande repercussão e gera textos interpretativos.

Luís Eduardo Borda, doutor em Artes e professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia, escreve a respeito desse trabalho “Eu e a cidade, eu e o mundo”. Indica nesse texto que nas fotografias instaladas não há busca de perspectivas, ângulos especiais. Portanto, não visam apresentar os ambientes fotografados em sua “situação mais pregnante”, como também não há a intenção de construir as fotos em

individualidades, de modo autônomo, para resultar em uma determinada significação ou mensagem.

A operação de Virmondes é mais sutil. A proposta somente pode ser compreendida – por outro lado – a partir da relação que as fotos mantêm entre si e com o espaço onde são expostas. Situando-se no centro da sala de Pesquisas Visuais do Museu Universitário de Arte, Virmondes apresenta o que veríamos caso as paredes fossem transparentes. Trata-se do que o crítico norte-americano Collin Rowe denominou de *transparência fenomenológica*, ou seja, uma visualização que é dada não pela *transparência literal* de um plano mas pelo conhecimento que temos acerca do que está situado atrás dessa mesma superfície (...) as imagens vazam as paredes, expondo o que sabemos existir atrás delas (BORDA, 2003).

Reconhece, em seu texto, que a relação entre o eu e o mundo é a primeira questão dessa proposta e que esse conteúdo subjetivo, “longe de qualquer carga expressionista”, é dado pela metáfora espacial simplesmente. Ou seja,

a idéia de subjetividade – vertida da relação entre o sujeito e o espaço – é dada, em seu sentido mais profundo, enquanto *estar no mundo*, experimentar uma situação concreta, o que significa estar vulnerável a todas as conseqüências que isso implica. A situação espacial torna-se metáfora da relação do sujeito com a realidade (BORDA, 2003).

Considera, por outro lado, que, uma vez que o suporte conceitual é a própria cidade, a proposta se amplia ao abordar a relação entre o homem e o espaço urbano; no caso, a relação das pessoas com um trecho determinado de Uberlândia, pois, trata-se da área mais antiga do município, o núcleo gerador da cidade. Temos, então, outro desdobramento instigante, para quem conhecia o local anteriormente: “a memória faz com que outras ‘fotografias’ surjam dentro dessas mesmas fotos. Ou seja, faz com que as imagens se tornem suportes para outras imagens” (BORDA, 2000).

Cláudia França pensa *Quase lugar* como um corpo vibrátil: a instalação onde cada parede do perímetro da sala de pesquisas visuais recebe uma fotografia colorida, em que cada fotografia nos mostra o que veríamos do lado externo da sala se todas as paredes recebessem uma janela de vidro transparente. A sala de exposição, assim, passa a funcionar como metáfora do sujeito,

qualquer que seja ele: o fotógrafo, a máquina, nós mesmos – um corpo arquitetônico pleno de orifícios pulsantes que trocam o dentro com o fora. Cada um desses orifícios estaria representado por uma fotografia que ocupa cada uma das cinco paredes da sala (FRANÇA, 2003).



Fig.20 - João Virmondes – Estar aí, 2002. Fotografia, madeira, espelho.



Fig.21 - João Virmondes – Estar aí, 2002. Fotografia, madeira, espelho.

Sala pensada como um corpo, o raciocínio revela-se analógico.

Parede/pele e fotografias/poros/janelas. As paredes normalmente separam o dentro e o fora mas, por meio de seus poros, flexibilizam essas realidades distintas para serem puro trânsito de tempos. Isso torna as paredes não mais superfícies tesas, rígidas, mas “dobradas”, *diagramas* sempre em formação, nos dizeres de Sueli Rolnik (...) já para Hundertwasser, pintor austríaco, o homem se situa no mundo por possuir cinco peles: a epiderme, a sua roupa, o seu abrigo, a sua comunidade e por fim a sua relação com o planeta (FRANÇA, 2003).

Entende, ainda, que o quase de *Quase lugar* caracteriza a instalação como um imbricamento de lugar e não-lugar, ou então, situa-a num ponto: o do intervalo que separa esses termos, que constitui um “quase”.

Em *Quase lugar* imprime-se a força da imprecisão, o que causa (pelo menos a mim) uma inquietude, uma tensão por aquilo que ainda não está lá, embora possa ser mencionado; numa demarcação territorial ao mesmo tempo em que já se olha para alhures (FRANÇA, 2003).

Temos a instalação como formação, espaço-corpo da obra que se faz presente ao instaurarmos o sentido pulsante dessa apresentação que agrega subjetividade e objetividade, espaço e tempo, o real e o virtual dados pela imagem dialética.

Vemos *Quase lugar* como contraponto a *Estar aí*. Enquanto essa mantém um jogo de exterioridades refletidas em uma dada imagem, *Quase lugar* nos coloca corporalmente, concretamente, dentro da sala de pesquisas visuais para vivenciarmos que apenas nessa situação encontramos o olhar e a poética do lugar. É de dentro que podemos visualizar e realizar o fora, o artista abre janelas para o nosso olhar. Lembramo-nos de Merleau-Ponty a nos ensinar que a consciência está sempre investida em suas expressões, nas percepções e ações que empreendemos, que não se trata de uma relação lógica mas de uma relação de existência. A sala de pesquisa abre-se, em sua unidade formal, para o além de seus limites concretos, das suas paredes. Abre-se para a cidade: a rua, a galeria, a biblioteca. A identidade na existência de uma sala de pesquisa em artes visuais tem sentido somente no trânsito, no intercâmbio possível com o mundo, com o sujeito e com o outro, pela intencionalidade, imagem e ação. Somos tomados de clarividência e dialeticamente da mesma inquietação, dada pela força da imprecisão de *Quase lugar*, mencionada por França em seu texto sobre essa exposição.



Fig.22 - João Virmondes – Quase lugar, 2003. Site specific, fotografia.



Fig.23 - João Virmondes – Quase lugar, 2003. Site specific, fotografia.



Fig.24 - João Virmondes – Quase lugar, 2003. Site specific, fotografia.

Com *Quase lugar*, o itinerário/percurso criador caminha para um maior discernimento daquilo que se quer, do que se busca formular, entre o olhar e o lugar da poética. Da materialidade contundente das primeiras obras, caminhando para a “quase” ausência da matéria nas imagens plotadas, a essência da poética se mantém, desdobrando, desvelando novos entendimentos do processo criativo e da forma em transformação.

Encerramos este estudo com a consideração de que a instalação ou a obra entregue ao público é sempre um elo de uma corrente que constitui a trama contínua do itinerário/processo criador sempre singular.

Ao finalizarmos este capítulo entendemos que focamos, devidamente, a pertinência e a consistência da arte contemporânea brasileira, especificamente no que se refere ao objeto e a instalação. Notamos, assim, que desde a primeira exposição Neoconcreta – Rio de Janeiro, 1959 – que trouxe impresso em seu catálogo o manifesto desse movimento o fim das distinções entre pintura, escultura, relevo, desenho está posto. A arte ambiental de Helio Oiticica, por sua vez, abre o espaço para a instalação. O uso livre de todos os recursos plástico/visuais e a utilização de materiais e mídias alternativas constitui a pesquisa em arte proposta para a contemporaneidade.

Com o estudo dos processos/itinerários de criação: Cláudia França – Poética do equilíbrio instável – e João Virmondes – Olhar: o lugar da poética – evidenciamos como o neoconcreto influencia as novas gerações de artistas ao abrir o debate sobre o processo de criação e a significação do fazer artístico, ampliando o campo de pesquisa.

Em França encontramos a obra-monumento de Amílcar de Castro como referência primeira e em Virmondes, reportamo-nos a poética inaugurada por Lygia Clark, do objeto signo que envolve o homem, o espaço e o tempo.

O estudo, a aproximação com os trabalhos, a apropriação de conceitos, o debate e a explicação com a obra desses artistas e com outros por eles citados permite a investigação e o desenvolvimento da própria poética em outros patamares de expressão e significação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objeto e Instalação – itinerários de criação e compreensão em artes plásticas realiza o desejo de pensar os possíveis métodos de produção e pesquisa aplicáveis à arte em suas diversas formas de apresentação no contexto contemporâneo.

A organização deste estudo partiu das vertentes dadas pelo sistema cultural intencional, dos grandes centros hegemônicos, para detectar os cruzamentos possíveis destas com as vertentes produzidas pela cultura nacional e local, que podem resultar em novas orientações. Orientações que se refletem no âmbito da realidade que se constrói como tradução e afirmação dessas vertentes. Como vimos, as conseqüências desses cruzamentos não são automáticas. São possíveis, ainda, processos de criação e elaboração ao se adaptar formas e expressões de uma cultura para a outra, como é possível o paralelismo de ações, formas de criação, entre culturas e realidades diversas.

O mérito deste trabalho talvez resida na busca de contextualização do atual momento histórico de transformações radicais e potenciais em desenvolvimento, agregado ao esforço da reflexão e da sistematização sobre a arte, o objeto, a instalação, o moderno e o pós-moderno, entre nós.

A maneira de ser da arte e da obra plástico/visual na atualidade, isto é, o encaixe, resultado de agregações de tempos diversos, dos diversos saberes e lugares, do conhecimento e da possível criação, além da ironia, da auto-referencialidade, constituem as dobras da obra. Para encontrarmos as idéias e as formas em relação na obra e no espaço de sua apresentação a reflexão e a análise foram exercidas, efetuando-se, assim, um desdobrar dos sentidos e das possíveis significações. Acreditamos, portanto, ter realizado, em nossa exposição dos itinerários de criação das artes plásticas em âmbito nacional e local, esse trajeto de compreensão.

Reflexão especulativa, não-normativa, que objetivou a definição de alguns conceitos, numa perspectiva mais colada à realidade dos fatos no âmbito concreto da experiência artística. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho se desenvolve e se apresenta. Solo, significando, aqui, o ambiente, o contexto no qual o artista está imerso, isto é, o momento histórico, tecnocientífico, social e cultural. Salles nos orientou ao ressaltar que “o que se busca é como esse espaço, em que o artista está imerso, passa a

pertencer a obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (1998, p.38).

Se, por um outro lado compreendemos que a arte não resulta de um gesto de mergulho no nada e que de lá emerge, trazendo algo, por outro lado, estamos convencidos de que a criação em arte é uma espécie de mágica.

Vilém Flusser nos explica que isso se dá porque “a arte mergulha no privado e publica o privado. Ao publicar o privado, ao se tornar consciente o inconsciente, é ela mediação do imediato, feito de magia” (1983, p.135). E completa tal pensamento, ensinando-nos que a rigor trata-se do único gesto político eficiente. Pois, publicar o privado é o gesto que se re-politiza, ao informar sobre essa formação singular. “E a cultura não pode dispensar tal magia, porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia” (FLUSSER,183, p. 143).

Encontramos, também, nessa mágica que a arte executa, na produção dos artistas estudados, na obra de arte, um projeto ético e estético prenhe de valores e crenças, muitas vezes inconsciente. Trata-se, nas palavras de Salles, “da teoria que se manifesta no ‘conteúdo’ das ações do artista em suas escolhas, seleções e combinações”(1988, p. 38).

Pensamos ter cumprido um itinerário de compreensão dessas manifestações e processo de criação. Porém, por se tratar de um empreendimento eminentemente teórico, no sentido de que nenhuma das perguntas nela contidas, explícita ou implicitamente, podem ser total ou permanentemente respondidas, apresenta-se na sua condição de inacabado ou aberto a novos questionamentos, acréscimos e enxertos de novas perspectivas e outras compreensões.

Acreditamos, enfim, que esse trabalho possa interessar às pessoas que se envolvem com o ensino de arte, com o estudo do papel da Universidade como mediadora entre o universo cultural do cidadão e o universo dos saberes históricos e culturais sistematizados, e, também, com o estudo da produção plástico/visual na contemporaneidade.

Esperamos, assim, que a compreensão e o intercâmbio de idéias e reflexão sobre a arte possam continuar atuando e preenchendo as lacunas do presente texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e o seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2º ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- _____. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio. In: AMARAL, Aracy (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- ANDRADE, Marco de. João Virmondes: uma metáfora para a combustão. *Catálogo*. Uberlândia: Oficina Cultural, 1999.
- ARANTES, Otília B. Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, nº7, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- _____. Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna. *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARROS, Anna. A percepção espacial como arte: instalação. *APG Revista da Associação dos Pós-graduandos da PUC/SP*. Ano 1, nº 1, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. Escultura carioca/ debate. *Item 1 – Revista de Arte*, Rio de Janeiro, 1995.
- _____. Pintura nos anos 80: algumas observações críticas. *Gávea*, nº6, Rio de Janeiro: PUC, 1988. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNADET, Jean-Claude. O processo como obra. *Caderno Mais*, São Paulo: Folha de São Paulo, 13-07-2003.

- BORDA, Luis Eduardo. Eu e a cidade, eu e o mundo. Apresentação da exposição: Quase lugar. Uberlândia: Muna. 2003.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. O moderno e o contemporâneo (o novo e outro novo). *Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. et al. A parte do fogo. Rio de Janeiro: *A parte do fogo*, março de 1980. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. et al. O boom, o pós-boom e o dis-boom. Rio de Janeiro: *Opinião*, 03-09-1976. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CARDOSO DE MELLO, João Manuel e NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Bernardo. Não me toques. *Ilustrada*, São Paulo: Folha de São Paulo, 10-06-2003.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Lisboa: RésEditora, s/d.
- CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do academicismo neoclássico In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- _____. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

- _____. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *Catálogo*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CLARK, Lygia. Bichos. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- COIMBRA, Eduardo e BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea. *Catálogo Ato All*. Goiânia. UFGO: Instituto de Artes, 1995. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. *Suplemento Correio Paulistano*, São Paulo, 11-01-1953. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Objeto. *Revista Arquitetura Decoração*, São Paulo, 1956. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. et al. Manifesto ruptura, 1952. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOCTORS, Márcio. A experiência estética da invenção como radicalidade estética da vida. *Orelha*. Rio de Janeiro, 1987. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.
- EFLAND, Arthur D. Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno. In: *A Compreensão e o prazer da arte. Caderno I*. São Paulo: Sesc/Vila Mariana, 1998.
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

- _____. O outro lado da obra. *Jornal de Resenha*, nº 95. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- FARIA, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FAVARETTO, Celso Fernando. Nos rastros da tropicália. *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Do mundo como imagem à imagem do mundo. In: SANTOS, Milton et al (orgs). *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- FERRARO, Mara R. e NARDIN, Heliana O. Artes visuais na contemporaneidade: marcando presença na escola. In: FERREIRA, Sueli. *O ensino das artes: construindo caminhos*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FOSTER, Hall. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOX, Howard. Avant-garde in the eighties. In: JENCHS, Charles (org) *The pos- avant-garde: painting in the eighties*. Londres: Academy Editions, 1987.
- FRANÇA, Cláudia. *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, Instituto de Artes: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- _____. Auto-retratos: entre mimese e abstração. Anais do V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das IFE's mineiras. Viçosa, 1999.
- _____. Quase lugar. Apresentação da exposição: Quase lugar. Uberlândia: Muna, 2003.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. A pesquisa da contemporaneidade. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

- _____. Arte concreta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Da arte concreta à arte neoconcreta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18-07-1959. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Manifesto neoconcreto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22-03-1959. Apud AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte(1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Opinião 65. *Revista Civilização Brasileira*, nº 4, setembro de 1965. Apud *Arte em Revista*, nº 2, São Paulo: Centro de Estudo de Arte Contemporânea, 1979.
- _____. (org) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei aula de arte num shopping center. *Revista Módulo Especial*. Rio de Janeiro, julho/agosto 1984. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HERKENHOFF, Paulo. Brasil / Brasis. *Lápis – Revista Internacional de Arte*, nº 134, Madri, julho/dezembro, 1997. Apud: BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991,
- _____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos – CEBRAP* – nº 12, 1985.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.

- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- _____. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, nº 1, Rio de Janeiro.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- _____. Resposta à questão: o que é o pós-moderno?. *Arte em Revista*, nº 7. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- MACHADO, Milton. Dance a noite inteira mas dance direito. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MAVIGNIER, Almir. Depoimento. Apud: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 -1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *Merleau-Ponty na Sorbonne, resumo de cursos: filosofia e linguagem*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Merleau-Ponty na Sorbonne, resumo de cursos: psicossociologia e filosofia*. Campinas: Papirus, 1990.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, Jan/fev. 1970. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. Gute nacht herr Baselits ou Hélio Oiticica onde está você? *Revista Módulo Especial*. Rio de Janeiro, julho/agosto, 1984. Apud BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- OITICICA, Hélio. Brasil-diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. Aparecimento do supra sensorial na arte brasileira. *GAM*, nº 13, Rio de Janeiro, 1968. Apud: *Arte em Revista*, nº 7. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.

- _____. Bases fundamentais para uma definição de parangolé. Texto mimeografado, novembro de 1964. Apud: *Arte em Revista*, nº 7. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- PAPE, Lygia. O que não sei. : *Item 1- Revista de Arte*, Rio de Janeiro, 1995.
- PARSONS, Michael J. *Compreender a Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950- 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. Crise do conhecimento artístico. In: AMARAL, Aracy (org). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: AMARAL, Aracy (org). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo de criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- POMAR, Wladimir. *Era Vargas- a modernização conservadora*. 3ªed. São Paulo: Ática, 2002.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Alegre: Porto Arte*, volume 7, nº 13, Porto Alegre, novembro, 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In: Santos, Milton et al (orgs). *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- SCHELER, Max. *Nature et formes de la sympathie*. Payot, 1928.
- SCHULTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. In: FABRIS, Annateresa (org) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- TAGG, John. *Postmodernism and the Born – again avant-garde*. Londres: Academy Editions, 1986.

- TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. *São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.*
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio da arte no Brasil. *Caderno de Textos 1.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Apud: BASBAUM, R. (org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- VIRMONDES, João. *Passagem.* Monografia. Faculdade de Artes Plásticas: Universidade Federal de Uberlândia, 1998.
- ZILIO Carlos. Da antropología à tropicália. In: *Artes plásticas e literatura.* 2º edição, São Paulo: Brasiliense, 1983.

Entrevista 1: Cláudia Maria França Silva Gozzer

Data: 17/10/2003

Local: Ateliê da artista

H: Desde quando o desejo de trabalhar ou fazer arte? Quando ele se torna intenção? Hoje é profissão? Faça um relato sobre sua trajetória. Essas questões são só para direcionar sua fala.

CF: Desde criança eu desenho. Sou a caçula, somos oito irmãos. Era uma escadinha, só em relação a mim é que há uma distância maior, de quatro anos e meio, entre mim e a Márcia. Quando criança meus irmãos já eram pré-adolescentes e adolescentes, um universo distante de mim. Nessa época, minha mãe já trabalhava e o meu pai viajava muito. Sentia-me sozinha. O desenho está ligado a esse estado de solidão. Começo a desenhar... o desenho como uma atividade e uma forma de estabelecer relação com o mundo e também com os outros. O desenho chama a atenção dos meus irmãos. Começam a prestar atenção em mim e nos desenhos que eu fazia. Duas irmãs também desenhavam. Maria Alice que fez Biologia e Farmácia e que ilustrou animais (pássaros) para o Horto Florestal, um órgão da Universidade Federal de Minas Gerais, não me lembro do ano, e a Márcia, muito louca, engraçada, desenhava personagens de HQ, montava uma banquinha na frente de casa, para vendê-las.

Meu pai, zootecnista, zoólogo, tinha como atividade observar a natureza, colecionar insetos. Em casa tinha um quartinho, onde ele guardava suas coleções, em móveis com gavetas, com vidros dentro, que protegiam os insetos catalogados e espetados com alfinete. Tinha vidros com fetos, coleção de pedras, enfim, um pequeno museu natural. Ele me deu uma caixinha para guardar minhas coleções, isso bem mais tarde, e que eu usava para fazer um inventário das “coisas”, e que eu guardo até hoje. Ele recolhia coisas, sementes, pedras e deixava em minha cama, como uma surpresa e um presente. Ele recolheu, isso mais recentemente, aparas de metal, daquelas que ficam enroladas, recolheu um tanto, pôs em uma caixa e me deu.

Assim, em casa, sempre recebi estímulo para desenhar e também observar. Fui alfabetizada antes da idade escolar, antes de ir para a escola. Lembro-me de como gostava nessa época de ficar lendo as manchetes, as notícias em folhas de jornal que nossa empregada, depois de lavar a cozinha, o corredor, colocava no chão formando um caminho, para nós passarmos, enquanto o chão secava. Eu ficava agachada vendo as formas, lendo.

H: O que você desenhava?

CF: Na infância fazia figurinos, desenhava personagens de HQ. Quando fui para a escola, minha habilidade para o desenho chamou a atenção das professoras e eu passei a fazer ilustrações para as festas e datas comemorativas. As pessoas gostavam e me incentivavam, diziam que eu desenhava muito bem, que eu era uma artista. Eu gostava de ver os livros de ciências, de anatomia humana. Uma vez, na 6ª ou 7ª série, desenhei em diversas pranchas partes do corpo humano, como ilustração das lições de anatomia, como estava no livro. A professora viu e pediu-me para desenhar as pranchas dos estudos do ano seguinte. Mais adolescente desenhava o que eu chamo de “surrealismo nordestino”, nos cadernos, nas contracapas de livros e cadernos. Era um desenho de formatividade espontânea, manchas ou gotas que se transformavam em lágrimas, que se transformavam em seios, em pé etc.

H: Esses eram os desenhos de imaginação ou de criação espontânea, os outros eram desenhos de desenhos, de imitação? Você tem algum desses desenhos, você ou alguém os guardou?

CF: Os desenhos sempre são, mesmo quando de imitação ou observação, desenhos de memória e imaginação, os do “surrealismo nordestino”, os personagens, os figurinos. Os desenhos não foram guardados, eles eram usados inclusive como modelos para as confecções de roupas, eram usados e descartados, se perderam no tempo. Mas até hoje eu desenho figurinos, cortes de cabelo. Levo para o cabeleireiro ver como eu quero o corte. É divertido, desperta interesse e comentários: “Olha, ela já trouxe desenhado o corte, não precisa olhar nas revistas”.

No final do primeiro grau, desenho menos, leio mais, poesias romances.

Mas é ainda, nessa fase, que recebo minha primeira encomenda. Vizinhos que iam abrir uma escola de línguas pedem um desenho para ilustrar a capa dos livros, cadernos. Sem nunca ter feito desenho de observação com modelo vivo, penso em desenhar duas pessoas, dois homens com terno, sentados, conversando, um próximo ao outro, na diagonal, atrás as bandeiras do Brasil e dos Estados Unidos. Fiz vários estudos e consegui até um movimento bom para as figuras humanas. Eles gostaram do desenho, disseram que estava ótimo, que dava para fazer um *layout*. Não me pagaram e também não deram um exemplar para eu ter, guardar como registro do trabalho. Fiquei decepcionada mas não os procurei. Foi a 1ª experiência que me mostrou a dificuldade de desenhar, trabalhar por encomenda, para o outro.

H: Você pensou em se profissionalizar?

CF: Quando terminou o 1º grau, tive que tomar uma decisão sobre que curso fazer no 2º grau. Os cursos eram, então, profissionalizantes. Foi quando me perguntei: o que vou ser? Havia a opção dos colégios técnicos que eram federais, mas teria de estudar patologia clínica, instrumentação etc. No colégio Pio XII, o curso era em Desenho Arquitetônico. Convenci meus pais a me deixarem prestar, mesmo o colégio sendo particular. Fui bem classificada e eles concordaram que eu o cursasse. Esse curso, além das disciplinas do núcleo do 2º grau, oferecia as do núcleo profissionalizante: desenho, geometria, estudo de materiais de construção, visitas orientadas a edifícios em construção ou demolição. Foi importante porque me deu uma base sobre representação e vistas e materiais que me servem, hoje, na produção tridimensional.

No último ano do curso, o colégio aplicava o teste vocacional. O meu apontou três áreas de interesse: biologia, artes plásticas e arquitetura. Biologia estava descartado, a Maria Alice me contava o que ela estudava, nas disciplinas de laboratório, a anatomia, tinha pavor daquilo. Pensei, Arquitetura faço depois.

Assim, no vestibular para a UFMG, meu irmão que fez a minha inscrição, me ligou perguntando qual a opção de curso que ele deveria marcar. Indiquei Artes Plásticas, sem mesmo saber que o forte do curso de Belas Artes da UFMG era o desenho. No dia da prova específica marcada para as 14:00, de manhã, às 08:00 horas eu, ansiosa, resolvi fazer um estudo, um desenho de observação de uma peça, um cinzeiro grande, cheio de voltas, que tinha lá em casa. Mostrei para meu pai que, sempre foi observador e exigente, mostrou alguns erros, as elipses não estavam boas, a perspectiva poderia ser corrigida. Fiquei aflita, mas, enfim, fui para a prova específica. A composição tinha muitos elementos para se desenhar, tecido, mesa, vaso, flores... Fiz o possível. Saí-me bem. Depois, a Escola divulgou a classificação e fiquei sabendo que fui bem classificada, 5º lugar.

Quando entrei na UFMG, entendia Arte como Desenho. A intenção era o Desenho. Escrevi, quando fiquei sabendo da aprovação, acho que o meu primeiro manifesto: “A partir de agora, tudo vai ser diferente.” Encaro a arte não como uma profissão, mas como uma filosofia de vida.

Nesse mesmo semestre, presto concurso para funcionário público, no DASP. Ao ser aprovada, na época, você podia escolher dentro das possibilidades oferecidas, o lugar em que você queria trabalhar. Vou, então, trabalhar na Biblioteca Central da UFMG, como agente administrativo, por um período de 6 horas. Estudava de manhã e à tarde trabalhava na Biblioteca Central. Ia para a UFMG com papai. O prédio que ele trabalhava ficava próximo da Biblioteca. O campus é muito bonito, cheio de árvores. Fazia o trajeto, olhando, catando sementes de formas estranhas, insetos, pedras. Assim, com o hábito de coleta, essa organicidade aparece nas formas desenhadas, o que de certa forma persiste até hoje.

Direciono meu curso para a área de desenho. Não faço o curso de forma linear, escolho as disciplinas que me interessam de imediato, deixo para depois as ligadas à pintura e ao tridimensional.

H: Você no período de formação já começa a expor?

CF: Já. Em 1986, participo de uma exposição coletiva, dos funcionários da UFMG. Participo, com desenho, no 1º Salão Integrarte que a Belas Artes realizou na UFMG e depois, também, nos outros salões. Esse era um projeto que tinha a intenção de integrar a arte no campus, buscava patrocínio junto às outras faculdades e montava a exposição, cada ano em uma faculdade diferente. Nesse meu primeiro ano, a exposição foi na Veterinária. Participei de outros salões, nessa fase de formação, em Belo Horizonte, Pernambuco, Viçosa, na Sta Marcelina em São Paulo. Meus desenhos começaram a ganhar notoriedade na Escola.

H: Como era o processo de criação desses desenhos?

CF: Na Escola, o curso de desenho trabalhava o processo de criação, dirigindo o aluno para o encontro e o desenvolvimento de uma temática própria. O meu processo sempre se iniciava com o ritual do papel em branco, ou, então, preparava o papel em branco, quando o papel era como o Canson, por exemplo, que exigia que o tratasse antes. Mas, sempre, em branco. O desenho de observação que é, também, sempre desenho de memória e imaginação, dos objetos coletados, sementes, insetos, pedras, desenhos orgânicos que abstraíam a forma. Começo a adquirir hábito de fazer pequenas viagens no entorno de Belo Horizonte, nos finais de semana, e faço estudos, desenho fragmentos de paisagem. A maior viagem, nessa época, foi para Petrópolis. Foi uma viagem toda desenhada. A estrada, fragmento de paisagens, interior do ônibus, fragmentado, as poltronas, as pessoas, o enquadramento que é sempre uma perspectiva fragmentada.

Essas primeiras formas vão sofrer um processo de abstração maior. Os estudos, esboços de interior dos ônibus continuam em Belo Horizonte. O desenho orgânico e não-orgânico, os materiais constitutivos do desenho, os elementos, exigem uma imaginação calada, mas meus desenhos gritam, pulsam. Ao trabalhar os desenhos do interior dos ônibus, as formas, as linhas se enervam, se modificam, pulsam, sinto um certo medo.

H: Medo?

CF: Sim, talvez pela questão orgânica, da sexualidade, não sei. Na época era ainda tudo confuso. O exercício do desenho, que exige um vigor e desenvolve um raciocínio gráfico, com o uso dos materiais da pintura, vai ganhando segurança. O desenho

cresce em escala, aparece uma certa volumetria. Define-se aí uma trajetória, do desenho para a escultura, apontada pela crítica e avaliação dos professores.

A crítica dos professores, nas avaliações dos trabalhos, dos desenhos. Primeiro, Márcio Sampaio, que era crítico de arte e professor na EBA, coloca que meu desenho aponta para outra linguagem, a tridimensional, para a escultura. Depois, Amílcar de Castro, Nemer, todos apontam o caminho do desenho para a tridimensionalidade. O primeiro tapa, o meu desenho não é percebido como desenho em si, mas sim como meio para aportar em outra linguagem.

O Amílcar dizia. Você precisa descer, vai lá, para o ateliê de Escultura. Vai trabalhar a pedra.

H: O Amílcar de Castro foi seu professor? Como você resolveu esse impasse?

CF: Foi o primeiro susto. O desenho, que tinha sido a minha primeira linguagem, até então, não se apresenta mais como um fim, exige outra ação. O Amílcar foi professor de Composição, Análise do Processo Criativo e bem depois, no Ateliê de Escultura. Só que aí ele nem freqüentava mais a Escola, encontrávamos às vezes no corredor, e era muito bom.

Bem, revi meu histórico escolar e vi que ainda tinha bastante tempo para freqüentar o curso até a data do jubileamento. Matriculei-me, então, no ateliê de Escultura e comecei a trabalhar a forma, buscando a autonomia da forma, sem mais o suporte do papel ou tecido.

A experiência da forma tridimensional me traz a questão da matéria, do corpo do trabalho e da gravidade, e, também do meu corpo. Trabalho com luvas, luto com o material, machuco as mãos na execução do trabalho. Mas, o mais importante, é tomar consciência da física e da matéria, como o outro que constitui o trabalho. Daí a idéia de co-autoria, da obra como pseudo-sujeito.

H: Muda o processo de criação? O suporte do desenho, o papel se apresentava como agente passivo e a matéria é agora ativa?

CF: O papel responde diferente. Acho que a diferença é de grau, porque o papel também se apresenta em sua realidade, em sua materialidade, integrando o processo. Mas, na construção objetual, a matéria tem uma atuação, uma presença mais ativa. Você pode pensar na questão da virtualização/atualização que a matéria propõe.

H: Eu pensava que estava mais ligada ao par possível/presente, uma vez que a matéria traz em si todas as suas possibilidades de uso, mesmo que seja “n” possibilidades, é um possível dado por uma “essência”. Não é?

CF: Não, eu percebo que a atuação se dá também ao nível virtual/atual, porque exige uma inventividade para resolver os problemas que a matéria ... que sua virtualidade traz. O querer da matéria e o querer da forma em se realizar com aquela matéria. No processo de criação do objeto, o outro é a matéria e a física, e você descobre, também, a temporalidade, a ação do tempo, *chronos*.

Dá-se uma interiorização do desenho. O meu desenho era arrogante, petulante, agressivo, gritante... O desenho se resolvia *pari passu* com a minha ação. Se eu parava de desenhar, o desenho ficava lá, dormia, ficava à espera. Já a matéria se processa, atua, se comporta no tempo. Existe um processo de independência em relação a minha ação, um processo que se manifesta, é visível e independente de você. É o outro que age junto com você.

Começo aí a aprender a ser humilde, a perceber que, entre o estudo, o projeto e o trabalho realizado, existe um tempo de execução. Aprendi a cultivar a humildade, a paciência do fazer, a respeitar o meu tempo de executar e o tempo da matéria. Por exemplo,

a ferrugem diz da história da matéria. Além disso, o trabalho ficava lá, exposto no ateliê, onde outros estudantes trabalhavam, mostrando sua incompletude, as tentativas de acerto.

Trabalhava inicialmente com arame galvanizado, depois arame recozido, com as placas e depois com o vergalhão. O ateliê de Escultura 1 trouxe a descoberta do ferro, do metal, do arame.

O desenho que, ao crescer em escala aponta para a tridimensionalidade, traz a questão da leitura virtual e da linha real, tátil.

A visita à Bienal de São Paulo, em 1987, e o encontro com o trabalho, com a instalação da Ana Maria Tavares, é o 2º susto, o 2º tapa na conscientização do que era meu trabalho e o que eu queria fazer. A busca da linha real, a solução plástica, da linha virtual para a linha concreta.

Ver o trabalho de Ana Tavares esclarece-me sobre essas questões e eu caminho ou decido cursar a disciplina “Artes da Fibra”, para me instrumentalizar, trabalhar com a linha real, para tecer com arame. Começa a acontecer uma triagem dos desenhos. Para selecionar os que trazem a melhor possibilidade de tridimensionalizar.

H: Muda o processo, a intenção da forma buscada é mais palpável?

CF: Sim, porque no desejo de formatividade tridimensional, a imagem mental torna-se insuficiente. A imagem que vem à mente como um decalque, é insuficiente, necessita incorporar informações, dados, informações técnicas, da matéria e do procedimento, como se a imagem decalque tivesse adesivo dos dois lados.

H: A idealização do objeto, da imagem, tem que se situar em relação à matéria. E a questão do espaço em que essa forma vai habitar? Aparece essa questão?

CF: O espaço ainda é ideal, utópico, porque neutro, atemporal. A informação a ser agregada ainda é a idéia de co-autoria da matéria no processo de trabalho, do tempo de execução. A experiência do embate com a matéria, que traz seu tempo e sua física, as suas possibilidades “naturais” e as possibilidades abertas e que devem ser instrumentalizadas pelo meu querer, que pede adaptações e transformações, permitem a atuação do acaso, e agregar o imponderável, o desvio, o que não havia sido pensado.

Descobrir, exercitar o repertório da matéria mais do que o repertório particular. A primeira experiência de tecer a forma com arames, ensina-me que ela se recusa a tocar o chão. Quando a dou por terminada, a retiro do suporte que a sustentava, coloco no chão, ela não pára em pé, desmorona.

Sentimento de decepção semelhante à expressa no filme Frankenstein, em que o cientista é protagonizado pelo Kenneth Branagh. Quando ele forma o seu “ser”, procura colocá-lo em pé, ele não se sustenta. Ele, então, vira as costas e vai embora.

Eu reconheci que a recusa de tocar o chão implicava que a forma tinha que se manter suspensa e, que, era assim que ela se apresentava nos desenhos, não se pregava ao fundo, se mantinha suspensa, não se fixava ao fundo.

O objeto, a forma se apresenta suspensa, em um espaço utópico, o espaço ideal, neutro.

H: A presença do espectador? Ela aparece no tempo da execução do trabalho?

CF: Não. Primeiro é o espaço que deixa de ser ideal, o espaço neutro para se concretizar objetivamente, o espaço estruturador do trabalho, também como co-autor, indicando possibilidades.

Por exemplo, em 1995, na mostra na Biblioteca da UFU, o trabalho já é pensado para aquele espaço, o espaço é o primeiro indicador, ou estruturador a sugerir a forma de sua ocupação. O objeto instalado, realizado para ocupar aquele lugar específico.

Esse trabalho revela, desvela a solidão que os trabalhos pedem. Precisa de um intervalo, uma distância dos outros trabalhos que se apresentam na mostra. Não consigo ver o trabalho muito perto dos outros. Preciso conservar o espaço do trabalho. A forma e o espaço se constituem como unidade. O espaço é o outro do trabalho.

Nesse trabalho, o vergalhão aparece como instrumentador da forma. Percebo, também, os procedimentos do desenho, não apenas a linha, mas uma mentalidade de desenhista, processual, que trabalha os contrastes dos elementos do objeto e do espaço... é o desenvolvimento em sua concretude, ensina, é sua atividade conscientizadora.

Entrevista 2: Cláudia Maria França Silva Gozzer

Data: 20/10/2003

Local: Ateliê da artista

CF: Heliana, quando a gente estava conversando no encontro passado sobre os objetos e a passagem para a importância do espaço, esqueci de colocar, acho que tem uma coisa que pode parecer boba, mas também muito importante para estar pensando o espaço, que é exatamente o casamento. Bom, eu vim para cá e comecei a morar sozinha, mas o próprio fato de que primeiro eu morei com a Malu, 2 meses, depois fiquei ali na casa da Francisco Sales e depois na Olegário Maciel, naquela casa que você conheceu.

Mas o fato é que ali era uma casa muito grande para mim, e eu tinha muitas atividades no departamento e passava muito tempo na Universidade. E aí a casa era mesmo um lugar em que eu ficava pouco. E ao dividir o espaço com outras pessoas, começa-se a tomar consciência de qual é o espaço que você ocupa. Isso foi uma questão importante em dois aspectos: primeiro, eu comecei a tomar consciência do espaço que eu ocupo enquanto pessoa e enquanto corpo; segundo começar a atentar para os elementos do cotidiano, porque casando eu comecei a ficar mais em casa, a ter tarefas domésticas. Antes, eu podia ficar sem almoço, mas o fato de estar com outra pessoa implica em começar a fazer o almoço, lavar vasilhas. Eu comecei, então, a pensar nesse material do cotidiano como suportes de criação. Então, eu comecei uma pesquisa dos pratinhos, os estudos de copos para casa... é o próprio pensamento já incorporando o espaço. Essa relação que a forma vai ter de uma maneira mais evidente com o próprio espaço. Então, quando eu exponho lá na Biblioteca da UFU, eu já estava exatamente com essas turbulências internas, por outro lado, um sentimento de perda. Eu sei que isso não tem nada a ver.

H: Tem sim, porque é a experiência de vida pessoal que você leva para o trabalho.

CF: Bem, essa era a sensação de perda que eu tinha da minha individualidade. Eu começava a me sentir apagada, era outra persona que estava me possuindo e eu não tinha, ainda, consciência do processo. Eu não estava sabendo o que estava rolando. Esse desejo, dessa forma aparecer, então quando uma professora lá na exposição disse: “você gosta de chamar atenção”. Na hora eu fiquei grilada com aquela fala, mas depois eu fui pensar, e eu vi que tinha um pedido de socorro da forma, ela estava gritando. Mas, em termos técnicos, me dou conta que o pé direito era muito alto, a maioria dos lugares já estavam ocupados, eu queria participar, então, eu pensei num trabalho pra ficar ali. Eu achei que não ia atrapalhar ninguém, de tirar um pedaço de espaço de um, de tirar um pedaço de espaço de outro. Acho que era uma coisa importante para mim, assim, eu vejo que minha produção objetual começa a se diferenciar das instalações ou de propostas mais ousadas enquanto espaço, que elas são leituras do meu mundo cotidiano, esse mundo mesmo de lidar com o espaço da

casa, é o uso desses elementos, de tecidos, de tecidos que se usam dentro de casa, se usam para a roupa, não a lona. Essa pesquisa de tecido não vai por aí. Ela vai por tecidos que passam a ser usados pelos corpos e pela casa.

H: Que diferencia também a sua produção.

CF: Acho que quando eu avanço a escala, aí eu já sou mais masculina; quando eu sou mais objeto eu sou mais essa produção feminina, sem clichê. Um trabalho mais delicado, mais frágil, mais esse tátil de tocar, de perceber, o tátil das instalações é háptico. Você tem que sentir com o corpo todo, tem que efetuar essas relações.

H: Retomando a questão inicial, do desejo, da intenção de fazer arte e se hoje ela já se apresenta como profissão ou definição de ser artista. Acho que o desejo de trabalhar com arte se manifesta com o desenho, daí a intenção. Quando você tem que escolher o segundo grau, vai para o desenho arquitetônico, e depois para a Faculdade de Belas Artes, então, ela já se torna intencionalidade, daí fazer o gancho com a questão da profissão. Nós demos um salto. Você ainda estava na fase da formação, daí nós começamos a falar do objeto e já pulamos para Uberlândia, e para a mostra da Biblioteca. Eu gostaria que você retomasse um pouco essa história de vida daí. A questão de trabalhar com arte já estava posta durante o período de formação, daí as exposições, os salões... já está posto que ia trabalhar com arte?

CF: Bom, aí eu estava no ateliê tridimensional. O que acontece é o seguinte: eu vou fazer “tri”¹ para entender o meu desenho. Quando chega junho de 1990, eu acabo esse ateliê, ainda fico lá fazendo algumas coisas, mas já estava oficialmente terminado. Eu tinha algumas perspectivas sim, algumas delas que não atacassem diretamente a questão da arte, mas essa eu sabia que não ia continuá-las, eu não tinha noção do que poderia fazer com o meu diploma que não fosse ser artista. É uma abertura que hoje eu vejo que é maior. Então, eu ia continuar fazendo meu trabalho. Para começar a investir eu passei o ano de 1991 lá na Escola. Colei grau em maio de 1991. Mas também eu investi no conhecimento técnico. Fiz o curso de soldagem, que era o curso de extensão do curso de engenharia, da UFMG. Eu consegui abrir esse cerco, pois na época não admitiam mulheres. Bom, o que aconteceu foi que no final do curso eles não queriam me dar o certificado, porque se abriria um precedente. Então, eu fiz nove meses de soldagem sem receber qualquer certificado. Bom, eu não briguei por isso porque também eu já estava aqui, mas a minha idéia era fazer o curso de soldagem, para se obter mais subsídio para lidar com metal. Então, isso queria dizer o que? Que o metal tinha vindo para ficar, isso era uma história. Estava muito mais forte para mim a presença dele, ele não dividia espaço com outra coisa na produção, o que havia eram maneiras distintas de lidar com o ferro, e eu queria ampliar essas possibilidades. Eu sabia tecer. Então, eu tecia com os arames, mas eu tinha que ter conhecimento para lidar com a chapa, com o plano, por isso que fui fazer soldagem. Eu tinha certeza que o ferro estava incorporado à minha história. Bom, aí eu comecei a estudar inglês para fazer um curso de intérprete e também já pensando em fazer Filosofia. Só não sabia ainda se fazia vestibular, ou se fazia como portadora de título superior... naquela época podia.

Olha, eu vim pra cá meio sem saber. A coisa do não planejado. Eu tinha conhecido a Shirley Paes Leme, em 1990, e ela sugeriu que eu mandasse meu portfólio para Uberlândia... uma proposta para a seleção da prefeitura para ocupação das galerias de Arte. Eu tinha feito em 1991... foi meu ano de estréia individual, ao todo fiz três exposições: uma em Goiânia, com a Itaú Galeria, espalhadas pelo país, foi uma exposição de desenhos, desta série que está aqui na sala com lápis de cor. No meio do caminho eu já tinha recebido o aceite de Uberlândia. Então, eu paro aqui para conhecer a Galeria, enfim, e passo um dia aqui e vou para Goiânia. Em Julho de 1991. Entre outubro e novembro faço duas

exposições simultâneas: aqui, eram esses desenhos com alguns pequenos objetos em ferro e em Belo Horizonte, na Galeria da IBM, era o resultado da minha produção do ateliê de escultura, minha pesquisa de suportes e o que eu estava entendendo pela tridimensionalização da linha. Essas três exposições na verdade vêm então de um pensamento que era uma dúvida que surgia. O que vinha primeiro para mim, o que era mais forte, a forma ou a matéria? Porque as coisas estavam misturadas e sem saber eu estava fazendo pesquisa, porque eu comecei a fazer a pergunta e diretamente investigar a produção. Hoje eu tenho consciência disso. Naquela época não. Eu conversava com as pessoas e as pessoas tinham um estranhamento muito louco, tipo assim: você vai testar no trabalho as suas dúvidas? Sabe, eles pensavam em uma coisa mais ou menos assim, você tem a questão, depois você vai experimentar, quer dizer, não vem da experimentação, e também não é a experimentação que dá isso. Essa pergunta que você tem que responder. Então, eu pensei em fazer duas séries de trabalhos: a primeira série, a desses desenhos porque eu queria que a forma fosse uma forma muito próxima, a minha forma. A parte superior dessa forma orgânica que eu chamava de “forminha” vinha de um círculo, que terminava com duas partes inferiores para sustentá-la no chão... essas duas partes, ou pernas, eram meio triangulares, dando um equilíbrio instável, que depois, com o tempo, foram ficando uma só, depois surgiu uma cabeça ... eu chamo essa série de auto-retratos. Então, eu fiz uma série de trabalhos com formas que tinham a ver com essa matriz, mas de uma maneira bem sintética e o mínimo de textura, de matéria de textura possível... então é por isso o lápis de cor e o grafite, com o menor gestual possível, é um trabalho mesmo calculado, um esforço mesmo de hachura, camadas sucessivas, contrapostas de maneira que uma textura anulava a outra e ao final você não tinha esse grito do gesto.

H: Você tinha uma trama gráfica, sem ela adquirir textura?

CF: Para eu ter a mancha, toda a vez que vinha a proeminência de uma linha ou outra camada, a seguinte a matava. Quando eu vim abrir essa exposição aqui em Uberlândia é que eu fiquei conhecendo a Zezé (Profª do Departamento de Artes Plásticas) e ela disse: “olha vai ter um concurso para professor efetivo no Departamento de Artes Plásticas” e eu fiz inscrição, e quando houve o concurso a exposição estava em curso. O Alexandre Sampaio, não sei se você lembra dele. Ele era da minha banca e viu as fotos. Ele e a outra professora da banca, Malu Fatorelli do Parque Lage, foram à galeria ver a exposição. Ele ficou surpreso porque achava que era chapa de ferro. Eu fiquei bastante satisfeita, porque era isso mesmo que eu queria. Com essa coisa do concurso, não dava tempo para pensar a produção, mais a perspectiva de sair de Belo Horizonte. Eu então não desenvolvi o lado B do disco, que seria me apropriar de qualquer outra forma e trabalhar texturas. Eu tinha começado isso na exposição da IBM, mas tinha muita coisa também. Então, talvez, não ficasse muito claro. Com isso eu deixei para 1992 a segunda parte da pesquisa. Acho que você não estava aqui ... eu expus na Caixa Econômica que tinha uma galeria.

Então, eu me apropriei de uma forma que um amigo meu trabalhava. Ele estava fazendo uma série de flâmulas e eu pensei em explorar texturas, apropriando-me destas formas do amigo. Começo a trabalhar flâmula, que era basicamente essa forma triangular. Tanto é que eu o convidei, e ele participa da exposição como convidado com uma flâmula dele, e eu expus oito flâmulas, não, dez flâmulas, nove, mais uma dele. Aí sim eu vou experimentar texturas e materiais. Eu trabalhei com chapa, com arame, com lã, com linha de costura, com tecido, com espetos, para tentar entender o que estava acontecendo. Isso foi muito bom, porque eu fiquei nessa história, eu acho que eu fiquei assim um ano ainda remoendo coisas na minha cabeça, mas aquela coisa de uma determinação de fazer. Eu

tinha tido a experiência de um colega meu que terminou o curso de Belas Artes: fez concurso para professor, passou e parou de trabalhar. Eu não queria isso pra mim, então, nem que eu fizesse qualquer coisa, tinha que fazer. Eu considerava a produção de 1993 e 1994 uma coisa até maneirista mesmo, pois eu estava fazendo qualquer coisa, mas na verdade existe um trabalho mental, o de estar entendendo o que é essa dissolução de valores. Eu acho que isso foi ótimo, porque assim me deu uma capacidade de síntese muito forte. O que eu fiz foi reduzir esta textura, limpar, até ver a essência dela, o que devia permanecer, e descobrir que a textura não precisava ser somente originária de um mesmo gesto que se repete, mas da relação de materiais opostos. Essa foi a grande sacada que eu tive, que é a utilização do ferro começando a agregar outras coisas, o tecido, a matéria efêmera, o látex que pode furar, os vidros, os pratos, o ovo que é uma matéria que eu gosto de usar de vez em quando, para fazer alguma coisa. Não exponho, mas acho que é uma experimentação, enfim, então, aí eu já estou no contexto de Uberlândia, produzindo aqui, dando aula, trabalhando.

Tem uma coisa importante também. Você se lembra que quando eu coloquei que tinha acabado de fazer uma peça que eu soltei e ela caiu ... o medo do chão, isso me fez então utilizar, uma questão da textura do desenho, era quando a linha extrapolava o contorno que já existia, então, eu comecei a pensar que essas pontas poderiam ser os elementos de sustentação dessa forma e ao mesmo tempo elas visualmente serem vistas como linhas. Elas não iriam oferecer o peso visual que desse a idéia de que a forma encontrou o chão, isso é uma coisa que depois eu fui sacar. Eu havia experimentado isso no ateliê de Escultura, com os exercícios. Eu me lembro que fiz uma forma que chamávamos de estrutura recoberta, onde você faz uma estrutura de arame, depois você cobre com o papel e cria um volume que no fundo é oco, lá dentro é oco, mas ele é um volume máximo, e me deu vontade de recobrir essa forma de palitinhos, palitos de dente, então, ela ficou bastante espetada e o que eu gostava era disso, que a forma continuava no ar, tinha palitos estrategicamente colados que funcionavam como pés, foi a resolução que me deixou satisfeita, porque a forma não ficava no chão, mas ela também fica no espaço. Então, começo a esmerilhar as pontas dos vergalhões que vão sustentar as peças e isso também é um engenho. Eu acho que ela fica autônoma, mas ao mesmo tempo ela toca no chão, então, existe esta memória, existe a memória do desenho, existe a memória da forma, existe a preservação de relações dicotômicas que podem ser sintetizadas, ou não. Não acredito que haja síntese nelas, mas estão postos estes dualismos, e essa assimilação do objeto do universo cotidiano. É um dado que entra a partir de 1995, com mais profundidade que é quando se dá mesmo, e é onde, também, eu podia estar colocando estas questões. Não tinha interlocutor, a gente (eu e o Dino) estava passando por descobertas, mas eu não sei até que ponto a gente podia estar dialogando, porque havia um abismo muito grande da língua ainda. Então eu sentia necessidade de colocar isso no trabalho

H: Você trabalhando como professora, isso interfere no seu trabalho, no sentido de que pesa você dar aula e estar trabalhando com o tridimensional.

CF: Na verdade, eu peguei o “tri” no terceiro semestre que eu estava aqui, em função mesmo de substituir a Shirley. Aí eu começo, mesmo depois que ela volta, já implantado o currículo novo, então eu pego disciplinas do “tri” do currículo velho e do novo.

H: Você disse que começou a dar aula e você faz um exercício para não parar de produzir. Conscientemente isso não pode acontecer. O universo do ensino não pode tomar todo o seu tempo. Na verdade, o que eu acho é que toma muito o seu tempo.

CF: Toma, mas eu tinha umas coisas assim que eu pensava, eu não entendia muito bem o que eu estava fazendo aqui, porque eu não parei para pensar o que é ser professora. Eu nunca fiz licenciatura; então, a imagem que eu tinha dos meus professores, era de pessoas que sabiam demais. Eu pensei: vou ler, estudar. Então, em 2 meses que eu fiquei na casa da Malu, eu acho que nesses dois meses eu li não sei quantos livros, eu “destrinchei” a biblioteca da Malu. Mesmo depois ela me emprestava muitos livros e tal ... eu ia muito na casa dela. Eu acho que posteriormente tentei dividir meu tempo em 3 etapas: uma dando aula, mas não preparando, eu ia direto para a aula; (segunda) ficava estudando tudo que caía na reta e uma terceira parte que era produzir.

Bom, um dia caiu a ficha, eu ficava vendo o trabalho dos alunos, o que estava certo, o que estava errado, eu percebi, eu apurei o óptico... é uma dívida que eu tenho com o ensino, que é pra sempre. Eu aprendi a olhar o meu trabalho, ser rígida com ele, da mesma maneira como eu sou rígida com meus alunos. Eu acho uma hipocrisia, você exigir tanto do aluno e quando chega no seu trabalho você não exigiu muito, então, nesse aspecto eu me cobro muito.

H: A sua consciência exige?

CF: Essa coisa também ... não tem essa coisa de aprendeu a fazer faz para a vida toda, não, sabe, ela está sempre te exigindo, uma questão para se pensar, ela está propondo, julgando alguma coisa, eu sempre falo com os alunos: o trabalho é feito com dois fios, um fio que não se parte nunca e um fio que se parte sempre.

H: O fio que se parte nunca é o que?

CF: Eu acho que eu falo essência, mas eu não queria que você entendesse essência como aquela coisa transcendental não, é o que você vem trazendo com o tempo, o que você vem ganhando com o tempo, o que você vai se tornando com o tempo, mas sempre abrindo um vazio, para que outras coisas venham e te acrescentem. Então a essência para mim é muito difícil de definir, é a mesma coisa de Santo Agostinho com a definição de tempo. Ele fala: se você me perguntar o que é tempo, eu não sei o que te dizer, mas se você não me perguntar, eu sei. Então, a essência, para mim é isso, sabe aquilo que ainda te faz brilhar os olhos sempre, você se interessa sempre por aquilo, por mais que você vá a Bangladesh, você continua interessado; por outro lado, tem que ter esse fio que se parte, se não o trabalho morre. Então, é por exemplo um novo material que surge ou uma vivência sua. Por exemplo, quando eu tive a experiência com a morte, foi um fio que se partiu, mas um fio novo que se incorporou.

H: É uma pausa, uma abertura, para novos elementos, o fio que se parte representa um corte e uma pausa, ou em relação a própria vida do cotidiano que vai trazendo esses cortes, da relação que a gente mantém com o mundo, é um corte que se dá por aquele trabalho que se resolveu, ou de alguma maneira ele se esgotou. Então ele traz de novo uma pauta, ele traz de novo um corte?

CF: Traz uma questão, ou até mesmo sua abertura em relação às novas coisas que se colocam. Por exemplo, no meu caso, a relação com a fotografia, eu estou sentindo que é um fio novo que esta chegando e que não tem nada a ver com a minha história de vida. É uma questão de meio, que o sistema mesmo coloca, e que te dá a vontade de experimentação. Acho que tem tanta coisa assim, como questões existenciais, que você está apto para enxergar, é uma gama de fios, possibilidades de fios. Então, dar aula foi muito legal nesse sentido, eu acho que eu amadureci um pouco como professora.

O ano de 1995 é muito importante para mim, primeiro como artista, pois eu acho que meu trabalho ganha maturidade, e é o ano em que me caso, é o ano em que eu sinto que

estou dando aulas legais ... todas essas transformações. Em 1993, a gente implantou os fundamentos “tri”, eu criei as ementas do curso, isso pra mim foi uma grande conquista. Achava que eu teria simplesmente de repetir um modelo, e quando o colegiado falava: “você tem que criar, porque você é a professora que está no “tri” agora, a Shirley vai começar a viajar”. Isso pra mim foi legal, porque foi o programa que eu fui burilando. Assim, eu acho que eu consegui dar um fundamento “tri” legal. Em 95, eu participo da primeira banca que é aquela da Wislane, depois do Dante.

Eu começo 1996, sabendo que vou orientar, então, isso pra mim significa um reconhecimento e a exigência de uma metodologia para a pesquisa em arte.

Começa um processo de reflexão sobre a graduação, quais os novos parâmetros para a graduação em Artes. Antes, o mestre e o doutor em artes eram os da área de estética, da história da arte e da educação. Por uma necessidade política, a do desenvolvimento da Arte na academia, a necessidade de qualificação, a necessidade de uma metodologia de pesquisa em arte, a excepcionalidade, o trabalho artístico começa a ser investigado, a pesquisa que se dava no espaço do ateliê começa a criar relações com outras disciplinas e a inserir o trabalho no contexto da pesquisa.

Não basta mais ser artista para ser professor. Escrevo um projeto para o mestrado nas Belas Artes em Belo Horizonte. Estudo de caso, três artistas e mais meu próprio trabalho. Estudo de uma obra de Bejamim, para investigar a presença manual do trabalho, o artesanismo; uma obra de Amílcar de Castro, para estudar o desenho e a síntese formal, e uma de Ana Tavares, o hibridismo da linguagem e o meu próprio trabalho.

Não fui aprovada neste processo de seleção. Em 1993, havia iniciado uma especialização na Filosofia, interrompida no ano seguinte.

O projeto me deixa atenta para as questões da metodologia e da pesquisa em arte e altera o método de ensino. Estudar, a “ler” as obras, buscar fontes de pesquisa. O estudo ampliado pelos seminários, pela especialização que interferiu na produção plástica. Sinto falta de interlocução com outros artistas e professores, então, a interlocução se dá com os projetos dos alunos da graduação que eu começo a orientar. Em 1996, submeto-me à seleção para o Mestrado na WSA em Londres, um mestrado em Escultura de campo específico. Obtive o aceite da Universidade em junho de 1997, mas não pude sair sem bolsa. Ainda tentei conseguir algo em 1998, por fim, desisti.

A produção fica mais lenta, o espaço entre o pensar, o conceber e o fazer.

No início de 1997, faço uma individual em Belo Horizonte, um andar inteiro. A preocupação com o espaço e com os elementos arquitetônicos. O espaço, com um pé direito específico, o cromatismo das salas, a arquitetura com as salas contíguas, uma sala que dava em outra. A questão da distância e da surpresa entre as obras, a consciência da auto-representação, e que começa em 1995, da representação dos elementos arquitetônicos, da paisagem, que a configuração espacial gera afectos, a busca de afetar o espectador de diversas maneiras, que deve ser afetado no espaço pelo trabalho. Trabalho com três temas básicos: paisagem, auto-retrato e elemento arquitetônico.

Nesse ano, a experiência com a morte, a morte da Maria Alice, fico um tempo sem produzir.

Só em 1998, se dá a primeira experiência, depois desse tempo: auto-retrato em ferro e vidro, dois objetos instalados. Tem uma vinculação com a estética barroca. Nesse tempo, estudo arte e cultura barroca na UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto.

Em 1999, realizo duas individuais, uma na galeria Ido Finotti, em Uberlândia, outra em Londrina. Na Ido Finotti os elementos não têm relação orgânica entre si, mas têm uma

transparência que favorece a interpenetração entre um e outro e a questão do tempo. No nicho inicial, desenho e poema, o uso da palavra de uma maneira plástica, pelo viés da narrativa que pode ser uma instalação. Mas ela não tem essa intenção, ainda são os objetos instalados.

Com a intenção de ser instalação, nomeada instalação, é a exposição de Londrina. A partir da planta do local estrutura o trabalho... A questão do conceito do espaço para a instalação. O conceito de espaço é físico, a planta, não a história do lugar. O espaço físico está incorporado ao espaço da memória. Busco a alteração do espaço com coordenadas espaciais, topológicas. O ambiente é metafórico, composições com a escada. A idéia vem da leitura do drama alemão em Bejamim, a questão do barroco, colunas pesadas que sustentam anjos leves. Construo escadas de tecidos e escada de vergalhão e mármore, outra maneira de refletir o horizonte.

A partir daí a pesquisa e o fazer estão juntos. A ida para o mestrado em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o projeto Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação – orientado pela prof^a Dr^a Sandra Rey, permite-me realizar uma pesquisa poética. A instalação a ser estudada tem o título de “noventa graus”, e o registro de pesquisa e análise da instalação estão na dissertação apresentada e que você pode consultar.

ANEXO B: Cláudia França
Exposições e salões

Seleção de Exposições Coletivas

IX Semana de Artes da UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR. De 7 a 30 de novembro de 2003.

III Exposição Anual dos Professores do Departamento de Artes Plásticas da UFU. MUNA (Museu Universitário de Arte), de 10 de janeiro a 31 de março de 2003.

Itaú Rumos Visuais – exposição virtual Banco de Dados do Instituto Cultural Itaú. São Paulo, a partir de outubro de 1999.

Panorama das Artes Plástico-visuais do triângulo Mineiro e Alto Paranaíba - Galerias de Uberlândia, ago-outubro / 98.

A outra banda da terra Minas - Grande Galeria do Palácio das Artes, BH, maio de 94.

Jovem Arte Brasileira - Pinacoteca do Estado de São Paulo, julho / agosto de 93.

Projeto Macunaíma - Galerias do IBAC / FUNARTE, RJ - maio / junho de 93.

Utopias Contemporâneas - Palácio das Artes, BH - abril de 92.

Em Trânsito - exposição itinerante de julho a setembro de 1989 - Estações do metrô de BH, Espaço Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora, Secretaria Municipal de Cultura de Cataguases, MG. Integrou a programação do 21º Festival de Inverno da UFMG.

Salões:

2º Salão de Arte Contemporânea de Porto Alegre - Usina do Gasômetro, 200;

IV Bienal do Recôncavo - (**Menção Especial**) - São Félix / Bahia, 1998;

49º Salão Paranaense - MAC / PR - 1992 ;

17º Salão de Artes de Ribeirão Preto - Casa da Cultura de Ribeirão Preto - 1992 ;

3º Salão latino-americano de Artes Plásticas - Santa Maria (RS) - 1992;

23º Salão Nacional da Prefeitura de BH - Museu de Arte de BH - 1991;

Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco - Centro de Convenções de Pernambuco, Olinda-1989 ;

7º Salão Nacional de Arte Universitária - Centro Cultural da UFMG - 1989

5º UNIART - Faculdade Santa Marcelina, SP (**Prêmio TEC-SCREEN**) - 1989;

9º Salão Nello Nuno de Artes Visuais - Universidade Federal de Viçosa, MG (**Prêmio Pintor Carlos Bracher**) – 1989;

4º Salão de Artes da Aeronáutica - Museu de Arte de BH - 1988 ;

1º Salão de Artes Plásticas de Divinópolis - Centro de Artes - 1988 ;

3º INTEGRARTE - Biblioteca Central da UFMG (**Prêmio Biblioteca Central**)- 1988;

6º Salão Nacional de Arte Universitária - Museu de Arte de BH - 1987;

3º Salão de Artes da Aeronáutica Museu de Arte de BH - 1987;

8º Salão Nello Nuno de Artes Visuais - UFV - junho de 1987;

2º INTEGRARTE - Escola de Veterinária da UFMG, 1986.

Exposições Individuais

Desereto

MUNA/UFU, Uberlândia (MG). De 19 de setembro a 17 de outubro de 2003. Exposição composta de 3 instalações, em uma área total aproximada de 420m², a partir da instalação defendida no mestrado, em 2002. Trabalhou-se a interpenetração de momentos espaciais, composicionais e temporais dados por cada um dos trabalhos apresentados. Materiais usados: palitos, linhas, lãs e fios, mármore, palavras e textos em adesivos colantes no chão e paredes, fotografias, plotagens e maquete.

Paralelas

Galeria Celso Garcia Cid, Londrina(PR). De 28 de outubro a 19 de novembro de 1999. Instalação composta de 3 trabalhos em uma sala de 36 m², explorando possibilidades de deslocamento do espectador no espaço. Materiais usados: ferro, tecidos, linhas de crochê, mármore.

Estrutura-escultura

Galeria Ido Finotti, Uberlândia, MG. De 15 a 30 de setembro de 1999. Mostra que aponta um conceito de linha em expansão da bi à tridimensionalidade. Apresentados 3 trabalhos de dimensões maiores. Materiais usados: grafite, cordas de sisal, vidro e tecidos.

Espelhos

Centro Cultural da UFMG, BH. De Fevereiro a Março de 1997.

Exposição realizada na Grande Galeria, composta de 12 trabalhos entre construções de campo específico, assemblages, volumes de parede, com dimensões variadas. Materiais : tecidos, vergalhões, pratos de porcelana, látex, ovo, cordas de varal.

Um lugar específico

Itaugaleria de Belo Horizonte, de novembro a dezembro de 1995.

Exposição realizada a partir da percepção das ocorrências arquitetônicas da Galeria, privilegiando, assim, os espaços vazios e os encontros de paredes. Composta de 7 trabalhos utilizando os seguintes materiais : tecidos brancos, vergalhões, arames oxidados, palitos de madeira, papel e porcelana branca.

Trama

Galeria de Arte da CEMIG, BH. Junho e julho de 1993.

Exposição realizada com a construção de volumes onde a tônica era o grafismo oriundo de arames oxidados e chapas de ferro, num total de 7 trabalhos.

Flâmulas

Galeria da Caixa Econômica Federal, agência Uberlândia. Junho e julho de 1992.

Exposição realizada como 2ª parte de uma experiência particular que era a dissociação de dois elementos básicos presentes em meu trabalho : a forma orgânica e a textura, no intuito real de medir forças. Nesta caso, trabalhei texturas diversas, bem como vários materiais, apropriando-me da forma triangular e do significado de festa das flâmulas, contando com a

participação especial de uma flâmula de um amigo e também artista: Marcos Venuto. Foram expostas 8 flâmulas, nos seguintes materiais : linha de costura, arames oxidados, chapas de ferro , tecido, lã, palitos de madeira.

Mostra de Volumes

Galeria IBM / Brasil, BH, outubro e novembro de 1991.

Esta exposição se caracterizou pela exposição das experiências com materiais diversos com o fim único de tridimensionalizar a linha como recurso gráfico. Marcou também o fim do meu curso na Escola de Belas Artes da UFMG, onde fazia a continuação de estudos em escultura. Materiais utilizados : chapas de ferro, arames oxidados, pesos de chumbo, tecidos, palitos de madeira e fios elétricos. Total de 9 trabalhos.

Cláudia DESENHOS França

Itaú galeria de Goiânia, GO. Julho de 1991.

Exposição realizada como 1ª parte de uma experiência particular que era a dissociação de dois elementos básicos presentes em meu trabalho : a forma orgânica e a textura, no intuito real de medir forças. Aqui, abdiquei da textura e da experimentação de materiais para o uso exclusivo de formas orgânicas bastante simplificadas e destexturizadas. Técnica: lápis de cor e grafite sobre tecido, 70 x 160 cm, série de 9 desenhos.

ANEXO C
Entrevista 1: João Virmondes
Data: 23/10/2003
Local: Ateliê do artista

H: Desde quando o desejo de trabalhar ou fazer arte? Quando ele se torna intenção? Faça um relato sobre sua trajetória. Essas questões são só para direcionar sua fala.

JV: Desde criança eu me vejo fazendo coisas, criando um espaço, montando e desmontando. Dentro de casa, eu vivia montando, pegava pequenos objetos, eu adorava pegar livros e construir mezaninos. Ficava sempre trabalhando esses espaços com aqueles bonequinhos de super-heróis que tinham na época, vivia criando estes espaços com vários níveis diferentes. E depois que eu voltei de Goiânia...

H: Você morava onde?

JV: Isso era em Goiânia, ainda em Goiânia. Uma das imagens que mais ficou dessa época é a de me ver dentro da terra, dentro de manilhas... uma vez foram asfaltar a rua e tinha que trocar as manilhas. Eu fiquei as minhas férias inteiras nesse buraco da rua, brincando com a terra. Havia também uma escola que tinha um parque de diversão, então, eu atravessava a rua para ir para esse parque volta e meia com um colega de escola que me agredia e eu não entendia muito bem, porque era uma agressão gratuita... Acho que as pessoas deviam perceber que alguma coisa não estava bem. Havia um estranhamento... Aí quando os meus pais se separaram, eu voltei para Ituiutaba e fui morar com a minha avó, mãe da minha mãe.

H: Só vai você para casa da sua avó?

JV: Minha mãe e minha irmã também. Nesse momento fico mais isolado. Minha mãe procura ajuda médica, psicólogos, por causa da minha não socialização, e começo um tratamento. E aí o que acontecia? Eu ia para a escola de manhã e depois do almoço tomava o tal do *neoleptil*. Então, nos momentos em que eu estava acordado, pois, eu tinha perdido a tarde inteira, eu ficava mexendo nas coisas da minha avó. Eu pegava umas caixinhas, juntava aquelas moedas antigas amarelas que pareciam ouro... sempre tive aquela coisa de ter a minha caixinha de tesouro, eu juntava tudo que tivesse brilho. No jardim ou eu estava catando borboleta ou me enfunando dentro de algum cantinho, algum esconderijo ou criando outro esconderijo... acho que hoje tem uma ressonância, tem uma conversa com o que eu vou fazer depois na faculdade.

E aí veio adolescência e a coisa já mudou um pouco, fiquei mais sociável, saía com uma turma barra pesada e de repente comecei a pintar e lá pelos 17 anos eu entrei num ateliê de pintura.

H: Antes dos 17 eram só essas construções, essa brincadeira de construir de desmanchar onde entravam esses objetos, você não desenhava?

JV: Começou com essas brincadeiras, com esses esconderijos, essas coisas e lá pela 6ª série eu começo a construir labirintos... Eu ficava na escola e ficava o tempo todo desenhando labirinto. E eu só aprendia aquelas disciplinas que tivessem exposição oral, porque o resto não me interessava, não escrevia, não fazia tarefa, não fazia nada. Eu só fui me dar conta de que eu tinha que passar de ano, que eu tinha que prestar vestibular, muito, muito, mais tarde, ou seja, não dava a mínima bola para essas coisas. Então, só fui aprender a colar no cursinho porque tinha os simulados... Sempre fiquei muito alheio a tudo. A música, então, Legião Urbana era a sensação da época e eu detestava porque achava que era do gosto comum... eu ficava sempre buscando aquelas coisas que ninguém ouvia, e cada

vez mais me escondendo. Bom, desde Goiânia, minha mãe deu pouso a um casal de mendigos na garagem, que era uma caixa fechada, onde eu colocava minha caixa de geladeira, e eles ensinaram a ela fazer forma de molde de cimento para trabalhar com gesso, aí eu começo a ter uma experiência com este material, naquela época. Quando voltei para Ituiutaba, o meu contato com o artesanato era super forte, mas eu sempre destruindo todo material da minha mãe, cresci destruindo tudo, porque eu queria experimentar. Não tinha aquela coisa de fazer algo que vai resultar em alguma coisa, eu queria apenas experimentar essas coisas, e na escola fazendo esses labirintos. Aí, um dia, minha mãe me falou, quando eu já tinha parado de fazer esses labirintos, que uma psicóloga, no lugar onde ela trabalhava, falou para ela que no dia em que eu parasse de fazer esses labirintos eu tinha encontrado o meu caminho, e o caminho coincidiu com a pintura. Foi a época que eu comecei a estudar pintura, comecei fazendo cópia, e uma fase em que tive que me distanciar dos amigos, que eram problemáticos, e eu queria também esse distanciamento. Eu ocupei meu tempo com tudo, trabalho. Comecei a trabalhar com uma arquiteta, cantava no coral, ajudava minha mãe que tinha um clube para a terceira idade, comecei a fazer exposições. Isso já com 19 anos, me sentia, assim, no caminho, mas não tinha a mínima noção de conceito de nada. Minha relação com a arte ainda era muito de leigo, autodidata. Mas eu percebia um diferencial em mim, das pessoas que trabalhavam com pintura na minha cidade, porque eu era o único que não fazia cópia. Quando eu comecei a expor eu fazia cópia das fotografias que eu tirava das praças da cidade, então, novamente, a questão do jardim e do esconderijo. Começo a fazer essas exposições e de repente eu vejo os meus amigos saindo do cursinho, indo morar fora, para poder estudar. Eu falei: mas eu também tenho que ir, também quero, e enquanto eu pensava em arquitetura ou decoração, nada acontecia, aí um belo dia eu resolvi que eu queria fazer Artes Plásticas, prestei vestibular, entrei.

H: Quando você trabalhava com esse arquiteta, você fazia o que?

JV: Fazia projeto de detalhamento de interior e anteprojeto, que era dar o tratamento na planta baixa e trabalhava com perspectiva isométrica, que me dava todo um raciocínio. Eu tinha que criar um raciocínio para resolver, porque essa perspectiva chega a um momento em que o ponto não uni e você tem que criar uma fórmula para você driblar essa..., não sei o que seria, assim você tem que fazer o ajuste, uma solução que é falsa, mas que tinha que ter. Então eu desenvolvi uma coisa nesse momento que a gente chama de olhometro, que é trabalhar com a escala e às vezes colocar a medida sem estar se utilizando da escala e tudo bom. Daí eu vim para Uberlândia, entrei no curso.

H: Que ano era isso, João?

JV: 1992. Eu prestei vestibular no segundo semestre... eu entrei no curso, no segundo semestre de 1992.

H: Só retornando João, e a pintura, você fotografava locais, paisagens, a figura humana entrava?

JV: Não.

H: Da foto você fazia a transferência para a tela? Fazia a transferência para o desenho? Ou você já ia com a tinta?

JV: Eu já ia com a tinta.

H: As cores remetiam ao natural, ou você as escolhia num processo aleatório?

JV: É, tinha referencia do natural, mas sem aquela preocupação do realismo a respeito da cor, já tinha uma liberdade no gesto.

H: Sem o desenho é o gestual que comanda.

JV: Era o gestual, mas era o gestual bem contido, porque eu trabalhava com a veladura, eu sobrepunha, às vezes eu levava três meses para fazer um quadro sobrepondo camadas até chegar o momento em que a imagem estava configurada, mas ela se dava através dessa sobreposição de camadas. Aí, quando eu vim pra cá, essa minha relação com a sobreposição de camadas era uma coisa muito forte, uma coisa que me agradava muito, e eu comecei a experimentar e me senti um pouco frustrado, pois por mais que eu sobrepusse tinta, tinta, tinta, acabava que ficava tudo meio chapado, muito bidimensional. Ainda não conseguia ter essa profundidade. Acho que tinha um desejo de representar o espaço através dessa veladura, mas não acontecia e aí uma professora do curso, no Desenho e Expressão Plástica -1, vira pra mim e fala: mas, se tem a máquina fotográfica, porque você insiste em continuar pintando essas paisagens? Aí eu bloqueei, não consegui fazer mais nada.

H: Encontrou uma resposta e bloqueou.

JV: É, achei que ela estava com a razão, porque ela tinha o conhecimento. Eu não conseguia nem mais abstrair e nem figurar... aí eu comecei a ficar maluco. Acho que eu era muito dramático, criava uns bichos e tal, eu já estava com os meus 22, 23 anos. Então, inventei um processo de desconstrução, que se tinha ou não a ver, para mim tinha um sentido, era aquilo mesmo. Acho que é o primeiro momento em que começa a entrar o conceito nesse fazer, porque antes a vontade era de estar trabalhando a sobreposição com a veladura. Mas aí eu já começo, então, a pegar vestígios da minha história em Ituiutaba, porque a minha relação com a minha avó sempre foi muito forte. Então eu pegava as colchas velhas de tear, umas cobertas rasgadas e começava a coloca, a colar na tela com cimento, visualizava uma imagem, aquela coisa de você ficar procurando desenho em parede, bichinhos em nuvens e jogava o ácido, arrancava as partes e novamente eu tentava recuperar aquela parte que eu havia retirado, com a pintura. Foi um momento em que eu fiz uma exposição no Museu do Índio, dentro do campus. Foi uma exposição coletiva, eu a Cláudia Dod, em que novamente essa professora, Beatriz Rauscher, chegou pra mim e fez uma crítica muito severa sobre o que eu estava apresentando, e foi ótimo porque eu percebi que ela tinha razão, pois eu não sabia direito o que eu tava fazendo, e parei de fazer, não fiz mais nada.

H: Essa foi sua primeira exposição ou você já tinha exposto em Ituiutaba?

JV: Eu já tinha participado de uma coletiva. Primeiro eu fiz uma individual, pintura de paisagens e de marinhas, em que eu comecei a trabalhar com cromoterapia... eu estava querendo sair dessa fase negra, então eu fazia uso da cor para poder transcender a mente, me resolver.

H: Essas exposições são todas em Ituiutaba?

JV: Eu participei de umas 3, 4 exposições em Ituiutaba, em pintura, exposições oficiais com convite, entrevistas na mídia, tudo.

H: Em Uberlândia, a primeira que você faz é a do Museu do Índio?

JV: A primeira que eu faço é a do Museu de Índio.

H: Que já é esse novo processo, de agregar materiais à tela, visualizar uma imagem, retirar o material e tentar resgatar aquela imagem. Você se lembra qual era a crítica dela?

JV: Que era um trabalho muito pobre, improvisado, precário, que isso denotava uma certa imaturidade pela própria apresentação do trabalho. Já por um outro lado, o Afonso, outro professor, amou o trabalho. O que eu acho que ajudou foi que, se de um lado ela mostrou como a coisa era, por outro eu tive um apoio: “olha você não estava tão demente assim”. Novamente, eu me propus a não fazer mais nada que não fossem os exercícios da

faculdade. Me detive em apenas fazer esses exercícios e, nesse momento, eu fui trabalhar como estagiário no Museu Municipal. Lá nos fizemos alguns cursos de museografia, e como o museu não estava com uma pesquisa pronta para apresentar seu acervo, existiu uma exigência da Secretaria para que ele se tornasse visível, até para que ele pudesse sobreviver, e garantir seu espaço. Então, a solução foi apresentar exposições lúdicas, com esse viés da museografia, tentando de alguma maneira recontextualizar essas imagens, através do cenário, levando por um lado lúdico, para justificar a ausência da pesquisa que não estava pronta. Construí um circuito, eu digo que eu o construí, porque, embora fosse um trabalho feito em equipe, eu peguei minha experiência com a arquitetura, com a planta, com a perspectiva, e criei o circuito em madeirite, o revestimento tudo. Acabou que eu coordenei a, equipe. Fizemos esse cenário que era a casa da bruxa e que em 22 dias de exposição nos tivemos 10.000 visitantes, com um mínimo de recurso. A sorte é que a gente pode utilizar muitas coisas que estavam abandonadas no almoxarifado do Museu, coisas da Prefeitura, cortinas antigas da Câmara. A gente conseguiu criar esse cenário. É o primeiro momento em que eu tenho essa experiência com o espaço, de poder pensar o circuito que tinha um pouco a ver com o labirinto, pois você tinha que pensar por onde o espectador entraria e por onde ele sairia, pois não podia sair pelo mesmo lugar. A exposição tinha uma leitura, uma ordem.

Depois dessa exposição fizemos uma outra, que se chamava *Objeto e Memória*. Eu já estava no 5º, 6º período do curso e um pouco mais afinado com o minimalismo, aquela coisa mais enxuta, mais seca. Já começo a conceitualizar mais os objetos da exposição, que foi dividida em salas e que também era um circuito bem fechado, em que eu tinha uma média de uns 8 oratórios. Então, faço revestimento no chão, no teto e nas paredes com acrílico – numa camada de dez centímetros de acrílico – e distribuo esses oratórios de uma forma meio aleatória, sem ter uma leitura muito rígida e joga um holofote de 300watts lá de fora que estoura aquele espaço. Fica aquela idéia de céu de aurora, meio cintilante e os oratórios flutuando, acho que ali eu já começo a me portar como um artista conceitual, mesmo que de uma maneira ainda ingênua, sem dominar uma série de conceitos. Começa a haver um exercício aí: tinha umas outras peças, umas outras salas que eram bem interessantes... foi superinteressante essa experiência no Museu. A direção tinha um cuidado de deixar que desde a pessoa da limpeza até o coordenador tivesse voz ativa que todo mundo participasse, e essa coisa de trabalhar em grupo era prazeroso, a coisa fluía. Acho que essas duas exposições deram certo por essa direção.

Houve uma série de outras experiências: cheguei até a fazer carro alegórico, pro carnaval. Enquanto eu não produzi a minha imagem, porque eu acho que independente de estar ou não fazendo o curso, eu tinha essa necessidade de produzir a minha imagem, era a melhor maneira de lidar com o mundo, de me comunicar, pois eu sempre me achei uma pessoa com dificuldade de me expressar, com timidez, e sempre estive trabalhando isso e acho que arte me dava isso. Houve outros momentos, dentro do curso, que foram supersignificativos. Hoje eu vejo isso com uma clareza muito maior.

Houve uma intervenção que fizemos dentro do campus, para uma disciplina da Lucimar Bello que se chamava Filosofia da Educação em Arte, em que ela tinha acabado de chegar da Inglaterra e tinha colocado essa questão da Arte Vida. Eu não tinha ouvido falar disso em lugar nenhum e fui falar com outro professor, essa questão do novo, mas o que fazer, tudo já foi feito, estava naquele momento em que o novo já estava indo pro chão... Em uma época ele era muito forte, e naquele momento já havia percebido, não sei como, que já tinha passado aquela fase, pois, já não conseguia pensar da mesma maneira, existia

uma angústia de entender como existiam os “ismos” todos e de que você tinha uma escola que você seguia, e que, de repente, você não tinha mais a coisa da novidade, nem onde se apoiar, então o que fazer? Aí ela coloca, ela propõe fazer uma intervenção pelo campus. Dividiu a sala em grupos de 5, para uma releitura da Condição Humana II do Magritte. Nós pintamos uma lona, que foi um processo complicado porque as idéias do grupo não existiam, até o momento de discussão sobre a autoridade, essa coisa mesmo da disputa dentro do grupo pelo poder. Uns queriam cortar. Eu mesmo fui um que defendi a idéia de que se tinha que abrir uma janela, que a gente tinha representado os tijolos, e que tinha que fazer esse rasgo do tamanho do tijolo para poder aparecer o tijolo do Bloco da Filosofia. Vejo que a nossa imagem a solução que a gente arrumou para essa releitura, não foi das mais felizes. Mas, depois com os últimos trabalhos, eu percebi que essa experiência ficou muito marcada nos trabalhos atuais.

A gente tinha um grupo, que se chamava Panela de Expressão 7. Fazíamos umas instalações pelo campus e não convidávamos os professores. Era ótimo, porque a gente delirava, fazia tudo que tinha vontade de fazer nessas instalações e a questão era experimentação mesmo, não havia a preocupação, não havia uma consciência do que era. A gente não convidava ninguém, porque não queria crítica, e era mais ou menos nesse período que o mesmo grupo foi fazer essa experiência com a Lucimar. Assim, no momento em que já tinha um perfil, acho que começa a ter essas complicações, enquanto a coisa estava mais livre, mais no nível da brincadeira, acho que fluía melhor. Aí eu trabalhava numa fábrica de sacola como *freelancer*, fazia a arte final para essas sacolinhas. Então, eu peguei essas sacolas, pois tinha um acesso mais barato a desse material e construí um corredor que era uma sobreposição de cortinas de plástico em que você ia andando e a cada dez centímetros você tinha outra parede de plástico, para atravessar. No final, havia um vídeo com o depoimento de um sonho e, saindo. No início, havia dois colchões em que você podia se deitar e colocar um capacete que ligava, então, essa coisa da passagem de um universo inconsciente para o consciente... toda uma brincadeira.

H: E onde foi isso?

JV: No Bloco G, no corredor do Bloco G.

H: As sacolas faziam paredes de plástico.

JV: Primeiro, de um lado e de outro, havia dois colchões e um capacete, e do capacete saía um canudo de plástico inflável e os dois se ligavam na parte superior da parede e aí começava essa cortina, você passava por ela já ouvindo o som do vídeo que era maluco, depois, um quarto assim superpsicodélico, com cama, cama de campanha, geladeira, televisão, um quarto totalmente kit, depois fizemos uma outra intervenção.

H: Vocês consideravam isso intervenção, e não instalação?

JV: Instalação. Na época do curso, raramente, você via uma instalação, e quando você via algum exercício de instalação também ou trabalho era muito mal resolvido ou existia ainda um certo preconceito. O curso ainda não tinha passado, que eu acho que foi o momento importante do curso, que foi o projeto Arte-Cidade, com todos aqueles curadores e artistas e que muda um pouco a forma de pensar a arte, que é essa coisa de fora que vem, e a gente ficava meio ilhado na época. Chegamos, por último, com esse mesmo grupo a fazer uma instalação. Acho que essa era mais uma intervenção. A gente pega uma parte do piso que está faltando, no bloco do Direito, e faz um tipo de um decalque plotagem, e começa a distribuir aquilo por vários pontos do lugar, meio que trabalhando com a memória do lugar.

H: Esses trabalhos são todos em grupo... Você para de fazer os trabalhos individuais e são trabalhos pensados em grupo?

JV: Pensados, assinados, convite, tudo.

H: Daí essa intervenção, feita no Direito.

JV: É, de pegar uma parte ausente do lugar, que era o revestimento do piso que estava faltando, fazer essa plotagem e redistribuir, e criar outros desenhos nesse espaço.

H: O Arte-Cidade que você fala foi aquele em que veio o Iran do Espírito Santo, pôs no corredor.

JV: Esse trabalho a gente chegou a discutir com ele, com o Iran do Espírito Santo, que já era no Arte-Cidade. O anterior a este, de que falo é que foi o *boom*, foi o Arte-Cultura.

H: Que foi aquele de quase três meses, com artistas, críticos..

JV: Isso, eu era monitor desse projeto... eu fiquei bem ali e não tinha consciência do que eu estava fazendo, eu ouvia muito, quase não discutia, porque ainda estava muito no nível da experimentação. Nesse projeto eu descobri que tinha uma outra maneira de se pensar a arte, que não apenas o do que fazer. Acho que, não digo que na escola, não havia essa postura, mas precisou haver essa experiência para que eu pudesse mudar minha forma de olhar, até de receber as coisas da própria escola. Aí passou o projeto Arte-Cultura.

H: Você se lembra em que ano foi?

JV: 1995, segundo semestre de 1995. Nesse momento, em uma conversa com a Ana Tavares, eu pude perceber que podia me espelhar em algum artista, que podia me identificar, que não tinha obrigação de ser original, de ser novo. Nesse momento eu descobri que podia fazer um desenho parecido com o dela, e fazer as coisas mais ou menos do mesmo jeito que ela fazia e eu gostava muito. E isso foi muito bom porque eu me permitia fazer as coisas sem ter essa cobrança, esse rigor, no final do projeto que aconteceu nos últimos meses do ano, em que eu fui fazer uma oficina com a Nora Vest. Ela é suíça, faz as construções de uns objetos que já estão instalados, com o fio de cobre é com o fio de cobre ela usa a agulha de crochê, pra poder fazer essas coisas. E eu não sei se fiquei apaixonado por ela ou se foi pelo material, mas ali houve uma coisa assim. Um dia eu me peguei uma meia hora conversando com ela, em português, e ela, não entendendo nada do que eu estava falando e ficou balançando a cabeça e eu falando, mas eu acho que ali houve um momento de uma tradução, em que eu percebi que eu não tinha a mínima habilidade para poder usar a agulha de tricô. Assim, como na escola eu nunca gostei de escrever, minha caligrafia sempre foi ilegível, a única coisa que eu fazia na escola era desenhar mesmo, não pelo prazer do desenho, mas pela própria negação de ser igual, de fazer as coisas dentro de um padrão, mas aí com essa experiência eu pude fazer uma tradução. Dessa minha caligrafia que é muito mais tosca, muito mais aberta, então eu consegui de alguma maneira traduzir minha caligrafia com essa linha metálica. E que se eu não conseguia realizar esse trabalho com a agulha, que eu pudesse realizar, então, com o meu movimento do corpo, com o meu gesto, que era muito mais ampliado, muito mais agressivo e que era meu. Bom aí eu já tinha passado por várias outras experiências com a Lucimar e ficou forte essa questão da identidade, da busca da identidade, uma identidade visual, e no projeto de Metodologia Específica eu me propus a fazer uma análise dessa minha busca de uma identidade. Relacionando-o com o trabalho de alguns artistas, eu acho que... não consegui realizar, eu acho que eu não estava preparado para estar falando dessa identificação com artistas, como Francis Bacon, David Rockley, que eram os artistas com

os quais eu achava uma identificação. Porém, meu trabalho ainda não existia, foi o momento em que surge essa busca da identidade.

Há uma outra parte da minha história, que se dá antes de mudar para Goiânia, ou mesmo depois de Goiânia. Meu avô tinha uma oficina de carpintaria, para fazer curral de fazenda então, havia aquele depósito, aquele quarto escuro cheio de coisa e eu adorava destruir os rádios para pegar as válvulas e os transformadores... Assim, o contato com o fio metálico surge de um resgate desse material que eu destruía. Então, vem a disciplina Mix Mídia, com a Cássia, com uma proposta de fios e tramas, onde o suporte era tela de viveiro. Como o fio que eu tinha escolhido eu comecei a torcer, a enrolar esse fio em torno dessa malha, dessa faixa de tela de viveiro. Depois eu que enrolei, cheguei a uma pequena mandala, que eu considero um embrião dessa trajetória. Eu fiquei super seduzido por esse pequeno objeto, que eu não queria descartar. Mesmo não entendendo o que era aquilo, mesmo sem saber que relação aquilo poderia ter com a arte, eu resolvi adotá-lo como um filho, ao invés de abortar por não saber ler. Foi o momento do Projeto - I em que eu já tinha desenvolvido um pouco desses objetos, tinha participado da exposição. Foi aí que eu fiz a lagarta, aumentei um pouco o tamanho dessa mandala e participei da exposição coletiva com a Mara Dolores, Paula Campanha, no centro cultural do UFMG, depois num Congresso de Ciências Humanas em São João Del Rey. A lagarta e a mandala, então, indicavam uma trajetória, uma produção. Na banca, porém, eu não fui feliz. Acho que fui pretensioso em dizer que eu queria analisar esses objetos, dessa produção que era muito embrionária. Eu não fui feliz, porque acho que a forma como apresentei essas questões não convenceram. As referências, porém, que eu tinha colocado na época, depois de muito tempo, o Marco Andrade disse: pois é, você tinha razão, aquilo tinha a ver.

Depois disso, eu meio que mudei o rumo das coisas, em função da não aceitação do próprio entendimento do trabalho. Porém, eu começo essa com o objeto tridimensional tentando entender mesmo qual era o significado daquelas formas, qual era o significado do desdobramento delas no espaço, e fazendo uma análise de como se relacionam com esse espaço. E uma leitura básica de outros artistas já a tinham resolvido, contribuía para poder entender como se dava à passagem desse plano da parede para essa conquista do espaço, do chão, do teto e tudo.

Vou pro ProjetoII com uma série de conflitos, achando que eu já tinha uma produção mas sem se dar conta do que era isso. Aí eu resolvo interromper esse processo, tranco a disciplina, e faço minha primeira individual aqui, em uma galeria da Prefeitura, em que apresento uma série de quatro lagartas de mais ou menos 1 metro de altura cada uma e uns trinta centímetros de profundidade. Eram peças que ficavam colocadas, instaladas na parede: a mandala no centro da exposição que deveria ter mais ou menos uns 2 ½ metros de diâmetro, o casulo com 7 metros de comprimento e 70 centímetros de diâmetro, e o intervalo. Este tem o mesmo procedimento que uso na mandala e na espiral, em que eu pego uma faixa de mais ou menos uns 15 centímetros de largura e vou enrolando o fio em torno, depois eu enrolo novamente, coloco na parede e desenrolo, deixando, que o desenho aconteça pelo espaço.

O que difere nesses três objetos é o casulo. Nele eu consigo ter uma autonomia maior do objeto, o qual já começa a não depender tanto da parede, é um objeto que vai para o chão, que já começa a ter um volume considerável em relação aos outros. Então, eu acho que ele é mais autônomo, porque ele se sustenta a partir da sua própria trama.

No trabalho anterior, a tela ainda é o suporte que dá o corpo para esse tecer, para esse enrolar em torno. Entendendo que a lagarta é um símbolo de transmigração, de uma

passagem de um corpo para outro; entendendo aí o significado da mandala, do espiral, essa coisa de não ter começo nem fim, do eterno retorno, acho que já está posto isso com o símbolo da mandala e do casulo que são um trabalho que começa a ter uma conversa com essa memória de infância, essa coisa de ficar meio fechado num mundo muito próprio, de ficar fechado dentro da caixa de geladeira, de ficar brincando nesses túneis de encanamento para o asfalto... Aí o intervalo vem para fazer essa ponte que seria a passagem do plano desse exercício de estar experimentando esse espaço, de poder sentir como um objeto se relaciona com a parede, como ele se relaciona com o chão e como se dá a passagem desses estados de corpos... eu acho que é bem o intervalo. E naquela época eu costumava mesmo me apropriar dos batismos, você mesma foi quem batizou aquele trabalho de intervalo.

Voltando um pouco nessa experiência, essa caixa de madeira era a caixa de ferramenta do meu avô. Depois que ele morreu, fui descobrir que no meio dos guardados dele o mesmo ninho que eu comprava: a bobina de fio que se enrola exaustivamente, centenas de ninhos, de fios saindo da bobina e se enrolando em torno da minha mão, para depois enrolar em torno da tela, para depois se enrolar a tela, para deixar que a gravidade e o espaço resolvessem a forma.

Mas antes de começar a tecer, a desenrolar esses ninhos, que eu já havia enrolado em torno da minha mão, eu os colocava dentro dessa caixa, que para mim era meu baú do tesouro onde eu olhava aqueles ninhos cintilantes, e, aí eu descubro o Bachelard. Foi, assim, nessa coisa da imaginação, do delírio, do devaneio, foi muito forte esse momento, porque tudo era mágico: o ninho, a espiral, a lagarta, todos signos de passagem. Então, estou o tempo todo me reportando a esse ritual de passagem. Porque, na verdade, eu estou buscando uma saída, da mesma forma de quando eu fazia com os labirintos, que eram uma busca incessante, porque eu sempre estava fazendo e fazendo esses labirintos com esse trabalho, enrolando, enrolando e enrolando, a ponto até de machucar as minhas mãos, eu ficava bastante atraído pela beleza da qualidade do material e também por estar seduzindo o espectador com esse brilho. Só que aí vem o casulo, dentro desse bloco. E quando ele aparece querendo dizer eu “sou autônomo”, eu já tinha percebido que qualquer informação que eu colocasse nesses objetos ia haver um poder de fala. Então eu enrolava a tela, sobrepunha várias camadas, costurava as extremidades, depois fazia um ninho e deixava aquela que seria a lagarta em repouso, como se fosse um ovo, alguns dias, para que ela ficasse bastante condicionada, para quando ela fosse para a parede, ainda tivesse aquele movimento de quem está se desenrolando, rastejando, pois ela também não indicava muito se estava subindo ou descendo a parede. Ela também guardava essa ambigüidade. A forma se encerrava com a gravidade, pela própria estrutura do material, porque eu arrumei uma maneira de que essa tela não fosse apenas uma estrutura, mas que ela também pudesse fazer parte dessa textura, dessa escama, dessa pele. O casulo, porém, já foi uma descoberta, em que eu pude então pegar os fios e começar a abrir essa malha deles pelo espaço, que chegava a ter mais ou menos 60,70 centímetros de altura de fios desenrolados. Depois, começava a pisar sobre eles para achatá-los até o momento que tinha uma manta, em que eu ia fechar e costurar. Nesse momento, na própria construção do trabalho, eu já tinha feito uma instalação, que já era aquele desenho, aquela cabeleira, aqueles pêlos todos ali, no chão, mas ainda estava muito ligado à questão do objeto, à própria questão da estrutura da forma fechada. Então, eu vou lá e fecho o casulo.

Acho que a participação do espectador vai interferir no meu processo, nessa exposição. As pessoas manifestavam o desejo de entrar dentro do casulo, e aquilo poderia cegar, porque um fio poderia furar o olho, pois o espaço, o tamanho do orifício não era

suficiente para que a pessoa pudesse entrar. Você tinha a transparência, podendo ver tanto a forma interna como a externa ao mesmo tempo. Então, começa a ter esse jogo com o externo e o interno e o desejo de poder penetrar, voltando àquele estado que é anterior... então, eu acho que nessa exposição eu consegui fechar bem o trabalho, porque eu tenho a espiral que é o símbolo do começo, do fim, do eterno retorno etc.

A lagarta o casulo e a passagem de um estado para o outro... então, acho que eu fecho tudo em torno dessa mandala, estava tudo bem casadinho, bem sincronizado. Penso que a questão da memória, da passagem da relação com o corpo, com a dor, com a sedução, com o próprio ritual, eram questões que naquele momento não estavam claras. Eu tinha condição apenas de entender o significado de cada objeto separado e como eu o articulava ele dentro do espaço.

A partir desse desejo, eu vou para o Projeto II, já querendo fazer um casulo gigantesco que ficaria ali na parte externa, entre o Bloco I e o H, em que as pessoas pudessem de fato entrar naquele túnel. Nesse momento, a preocupação com a própria estrutura do trabalho não era tão forte, porque eu pensei que eu pudesse criar uma estrutura rígida para que eu pudesse revestir então com esse material, até camuflar talvez. Em seguida começo a esbarrar com a questão tanto de solucionar esse problema quanto de poder subsidiar, bancar essa estrutura, o que era um absurdo, extremamente cara, que a participação do espectador já estaria ali. Também comecei a pensar que no final eu estaria vendo só a carcaça, pois, como não teria condição de colocar um vigilante eu achava que as pessoas estariam pegando aquele material e levando para o ferro velho. Porque essa é a relação das pessoas com esse tipo de trabalho: ou ele serve para vender ou ele não serve para nada. Mas eu não tinha problema com isso. Achava que seria até bem legal que acontecesse, porém, esbarrando na questão do subsídio. Então, decidi levar o trabalho para o corredor. E aí o trabalho surge.

Toda minha trajetória teve muito a ver com o espaço em que eu vivi: se eu tinha uma garagem grande, o trabalho era de um jeito; se eu tinha um corredor comprido e estreito, eu tinha que adaptar, se eu não tinha condição de construir o trabalho no lugar, tinha que fazer na minha casa, depois transportar. Desse momento eu tenho até uma foto de que eu gosto muito, e eu acho que é uma foto que fala bastante do trabalho, na qual os fios estão presos no canto da parede desse corredor e eu em cima andando, meio como se fosse uma aranha. Ainda coloquei uma roupa preta, para poder ter um contraste. Tem-se a impressão de que estou tecendo aquela teia no espaço, aquela membrana nesse espaço. Nesse momento eu estava tão obcecado, tão envolvido e mergulhado nesse ritual que eu já não sentia mais a dor de mexer com o material. Só queria resolver o trabalho, e não deixar a impressão de que ele fora imposto ao espaço. As pessoas ou desciam e davam a volta pela escada para não passar pelo trabalho, ou elas tinham que passar por ali, correndo o risco de cair ou de se arranharem com os fios. Aí, eu resolvo o desejo que vem, em primeiro lugar do espectador, e depois não penso nele, pois o trabalho por mais bonito que fosse, era bastante agressivo. E uma das falas que marcaram bastante foi a sua, quando você disse da coisa da passagem pelo útero, que era até meio desconcertante. Percebi que houve uma resistência muito forte da maioria das pessoas, porque de fato eu ocupei o espaço com sete metros de comprimento, com fios, e elas tinham que passar por ali e para cada um era uma relação diferente. Nesse caso não dá para prever como o espectador vai reagir, o que ele percebe com aquela situação, mas que mexia, mexia. Nesse momento, já começo, então, a transferir a minha relação com o material para a relação do espectador com esse material, independente dos efeitos sensoriais, emocionais etc.

Nesse meio tempo, eu tinha passado por uma entrevista com o Marcos Hill no projeto *Rumos Visuais*. Daqui de Uberlândia ninguém foi selecionado, apenas sete pessoas que entraram na galeria virtual do Itaú. A partir da fala com Marcos Hill fica um pouco mais claro para mim a questão da paisagem, do desejo de estar levando o objeto para a paisagem da pintura, porque aquilo não deixa de ser uma síntese entre o desenho e a pintura e a não arquitetura. É uma veladura, uma membrana que eu faço no espaço. Então, eu acho que começa a ter momentos isolados da minha trajetória desses exercícios, dessas experiências, com esse trabalho que marcam melhor. Aí, é como estar se relacionando com isso. De repente você tem um trabalho, um desejo de inserção no mercado, no circuito e como resolver isso enquanto estudante, quando eu tenho um trabalho que é superpesado, que tem um volume considerável. Como mandá-lo para salões? Eu já não tinha mais energia, acho que emocional, para mandar o trabalho para fora, mesmo antes de ser ou não ser aceito, lidar com estas questões práticas. Outro dado que influenciou na minha trajetória foi essa história dos Rumos Visuais. A gente foi para o banco de dados, ficou meio quê como artesanal e arte não era mais isso. Aí vem o resultado do Panorama: eu havia sido selecionado, como representante da categoria objeto, eu marquei a exposição, para depois revisar o trabalho. Foi mesmo um momento de passagem, e eu vou levar às últimas conseqüências essa coisa do ritual, tentando fazer um trabalho que estivesse de acordo com a minha realidade, uma realidade de um estudante desempregado, de um estudante sem condição nenhuma de sobreviver com dignidade. Não dava para ter uma vida equilibrada e produzir imagem, fazer exposição, fotografar e tudo, e eu ainda insistia nisso. Foi então que eu fiquei muito fascinado com o trabalho da Rivane Neuenschwander, que é o trabalho sobre os dias, do cotidiano. Enquanto imagem eu nem entendi direito, no dia em que eu vi na Bienal. Foi depois que eu fui entender melhor como é que era o processo é que veio essa fascinação... era o trabalho em que ela usava a poeira da cozinha, da casa, do aspirador de pó... as coisas caindo sobre o papel contact, depois ela fazia o revestimento de uma sala inteira branca com esses pedaços de contact. Eu ficava sempre pensando arte, o tempo inteiro, tentando também entender o que era esse bicho da arte contemporânea, porque até então eu estava muito envolvido com esse meu processo, queria que tivesse alguma ressonância. Aí é até engraçado, porque eu praticamente estava morando dentro do casulo de novo, porque eu não estava cabendo dentro da casa com os objetos. Foi uma época em que eu estava querendo negar a arte, já não queria fazer arte, queria ter uma vida normal, como todo mundo, arrumar um emprego em uma farmácia, em qualquer lugar e poder sobreviver, com dignidade. Mas, no momento em que eu resolvo que eu não quero ser artista e quero ter uma vida normal, eu tenho uma tendência suicida, eu ficava olhando para o trabalho, esse trabalho que era o da passagem, que ficava no corredor. Ele não tinha título, mas a monografia se chamava Passagem. Não, tinha título sim, era *Passagem*. Eu o enrolei de novo, ele era um tótem, um casulão, só que não era oco, ele deveria ter, 1,20 metros, de diâmetro, e eu começo a perceber que eu já estou morando dentro do trabalho e começo a ficar sufocado por todo um contexto, em que eu tenho um trabalho, que tem uma certa ressonância, tem um certo reconhecimento, mas começa a ficar impraticável desenvolver, mostrá-lo, tudo. Então, eu começo a negar essa minha escolha de vida, fico com essa tendência suicida. Vou para a terapia, para descobrir que a minha tendência suicida era em função dessa negação da arte. Aí volto para arte, novamente. Mas, enquanto eu não resolvia isso na minha cabeça..., esse tufo de fios que ficava dentro dessa sala a qualquer momento poderia ter contato com a tomada... Foi o caso de uma intervenção, interferência, que aconteceu no Bloco I, onde alguém fez alguns cartazes e colocou assim:

Cuidado 220 watts. Acho que eu ficava com aquilo perto das tomadas, por ser uma forma interessante, de me enroscar naquilo e ligar o fio. Aí essa fase negra do meu emocional começa a se refletir no meu trabalho.

Voltando ao trabalho da Rivane Neuenschwander, eu tinha as minhas memórias, os resquícios desse fazer, por toda a casa, que eram os fios de cobre espalhados por todo o chão. Não que eu os deixasse displicentemente, mas com o próprio manusear naturalmente ia caindo pelo chão. Eu começo então a varrer esses fios e misturar com a poeira, com a sujeira. Era uma época em que eu ficava muito em casa, pensando esse trabalho que eu ia fazer. Eu ficava o tempo todo pensando ou estudando os outros artistas. Então, eu resolvo pegar esses fios misturados com a poeira e tocar fogo, para poder separar essa poeira do metal e é nesse momento em que eu me encanto novamente. De novo sou fisgado pelo brilho, pois havia alguns fios de alumínio que derreteram e viraram umas perolas, umas coisas meio sem formas. Então, eu resolvo vou colocar fogo em tudo e vou registrar esse ritual, mas com a intenção de estar registrando uma passagem, de estar mostrando um acontecimento no lugar onde eu vivia, de estar bancando a relação de boa vizinhança, com o vizinho da casa de um lado e do outro, porque eu morava numa colônia constituída de duas casas e era uma fumaça maluca, o fogo era uma coisa!

Eu fiquei nesse ritual de colocar fogo uns três meses, para poder conseguir... porque tudo que eu conseguia ganhar, todo trabalho que eu fazia, eu comprava e queimava, ficava queimando dinheiro e quanto mais eu queimava, mais eu percebia que tinha que queimar, porque a matéria diminuía consideravelmente e eu precisava de volume, pois, eu ia ocupar uma sala considerável. O que me fascinava mais – tinha duas coisas que me fascinavam muito – eram essas formas de alumínio que iam acontecendo e que eu ia descobrindo e pensava o que fazer com aquilo, e o de poder estar apresentando para o espectador o deslocamento de onde isso foi realizado através do monitor de vídeo e o que restou, em outro lugar. Eu tinha os destroços expostos na sala de exposição e o registro do acontecimento, do lugar em que se deu. Para mim, mesmo que não estivesse muito claro conceitualmente e as pessoas que fossem ver não fizessem essa ponte; meu desejo era esse mesmo: estar mostrando essa passagem, esse deslocamento mesmo do acontecimento, dessa reação do material. Foi um momento de um choque, pois as pessoas tinham referência de um trabalho que era bem resolvido, bem apresentado, que se comunicava bem, que tinha tudo bem arumadinho, casadinho e de repente havia um corte e a beleza necessitava de um olhar mais atento para você perceber essas partes em alumínio, no meio do carvão e da cinza. No vídeo, o fogo não deixava de ser agressivo. E se, antes, de um modo geral, as pessoas não tinham uma compreensão desse fazer, e achavam que aquele material poderia ir para o ferro velho, a qualquer momento, e ser transformado em dinheiro, ali, tinha que ir para o lixo mesmo. Foi um choque, eu acho, para o contexto da cidade, esse trabalho vindo de um artista que recebeu um prêmio, que tem destaque e tem um apoio de pessoas que falam de arte, que estudam arte. E eu tive o aval do Marco Andrade, pois ele escreveu um texto em que coloca essa questão. Ele fala, faz uma citação do Nitsche, Zaratustra... não se assustem com a estrela, não se assustem com o caos pois dele nasce à estrela bailarina... dizendo que era um momento de passagem, de ruptura.

Eu concordo com ele, trata-se de um momento em que eu faço o trabalho para mim. Acho que com o exercício de pensar essa primeira exposição, de tentar entender o que eu estava fazendo, como eu me relacionava isso com no espaço e, depois, como isso vai se desdobrando, eu começo a ficar bastante atento a esse desdobramento do meu fazer. Então, eu queria romper com aquele volume, com aquele material, eu queria poder pensar e

perceber, dentro de um fazer em que eu não ficasse preso em um determinado material, como entender esse meu processo, esse meu fazer, independente de ser com cobre ou outro material, no caso os fios metálicos. Mas que, também, eu não poderia romper de uma hora para outra, eu precisava de uma passagem. Aí, eu acho que a transubstanciação da matéria, o ritual, a passagem, a mudança de estados de ações, de atitudes, por mais chocante que tudo parecesse, havia uma coerência com o meu processo anterior, que era essa mudança de estado, essa mudança de olhar, o deslocamento dessa própria relação do lugar em que eu faço para o lugar onde apresento, porque nos trabalhos anteriores ainda é muito o lugar onde ele é apresentado. Então começa a surgir, um pouco, esse desejo de poder comentar essa vivência da casa, do estúdio, do ateliê improvisado, porque tudo se funde ali, pois acredito estar fazendo essa fusão de memória, de vivência, de tudo, com a própria ação do fogo.

No trabalho seguinte, dois anos depois, quando eu já estava como professor substituto do Departamento de Artes Plásticas da UFU, participei de uma exposição coletiva dos professores, logo nos primeiros meses em que eu estava dando aula. Eu precisava fazer um trabalho e esse trabalho aconteceu em função dessa exposição. Não era o trabalho que eu estava pensando, mas, ainda sim, a questão que me moveu para realizá-lo era como eu me relacionava com o espaço em que eu vivia, que condições eu tinha para estar realizando o trabalho naquele lugar, pois, por mais que eu quisesse negar o material, eu não conseguia pensar em outra coisa. Eu consigo, então, uma fábrica de cerâmica emprestada. O cara fazia uns potes, uma coisa assim. Então, ele me empresta esse lugar com os dias programados. Eu vou ao ferro velho e lá eu encontro uns aros de pneu de caminhão queimado, pego esses aros, corto, começo a desenrolar e eu tenho de novo o tapete. Eu devia ter esse registro, pois o trabalho já estava pronto naquele lugar, que era uma coisa incrível, muito grande o desenho... o material já estava enegrecido com a fuligem da borracha. Eu desenrolo aquilo, faço um bolo, coloco dentro do forno do jeito que eu dobro, como se fosse uma manta, depois eu retiro como se fosse mesmo uma manta e só quando eu cheguei ao museu fui saber o que aconteceu. Aí desenrolo para um lado, desenrolo para o outro e está pronto. Então, eu acho que esse trabalho fala muito mais da experiência anterior, desse processo, do lugar e das condições em que foi feita a forma que começa a parecer um coração, para algumas pessoas, um grande tufo de cabelo, para outras. E a loucura e o delírio continuam porque isso deveria ter uns 100, 150 Kg e quando vai para a parede me sinto o Atlas, segurando isso debaixo. Não sei onde eu arrumava força, porque era eu que tinha que ficar lá debaixo para o Alessandro puxar o cabo de aço para subir o trabalho, e o resto da comissão de arte colocando o coração pela boca, porque aquilo poderia cair e matar alguém.

Fora esse trabalho com a forma, que sugeria um coração duplicado, numa exposição coletiva, no aniversário da cidade, eu fiquei na Oficina Cultural com o pessoal da escultura, e fiz um trabalho em que peguei um formato de coração com papel, enrolei o arame em volta e fiz, revesti esse papel com o arame, mantendo o formato do coração. Depois coloquei fogo para que essa forma ficasse oca. Aí eu apresentei uma seqüência de nove corações, um para cada ano que eu vivi aqui em Uberlândia. Era aniversário de Uberlândia, eu estava aqui há nove anos, acho que de novo eu fiz um trabalho para mim.

H: Isso foi 2001?

JV: Sim, aí eu acho que é um trabalho que se impõe, tinha uma presença pelo próprio volume, no espaço, não tinha como não chamar a atenção, muito bem resolvido até. Mas acho, também, que foi o último suspiro dessa fase em que eu estou apenas me

relacionando com o material, uma experiência corpórea, de acordo com o espaço que me é dado, para poder me relacionar com esse material, depois instalar. Eu acabo por crer que foi a última tentativa e frustrada.

H: Por que frustrada?

JV: Porque eu já não estava me reconhecendo. Estava querendo me perceber de uma outra maneira, com meu trabalho. Então, o João tá querendo dizer o que? Bem, aqui é um João confuso, emblemático. Por mais que, para quem me conhecesse, ficassem claros algumas coisas minhas, nesse trabalho, para quem não me conhecia, esse trabalho estava falando de que mesmo? Isso começa a me incomodar bastante e eu assumo, numa boa, que isso não tinha mais sentido.

No trabalho seguinte, em 2002, de novo na exposição dos professores, é onde eu apresento essas fotografias das janelas com espelho. Nesse intervalo, eu fiquei só estudando e já tinha alguns projetos para algumas coisa que eu queria realizar. Então, vem esse trabalho, que eu acho que traz à tona várias fases da minha vida, traduzidas no desejo de levar o objeto, a instalação, para a paisagem, pois esse desenho se relacionava com a paisagem. E aí tenho essas linhas de novo, essa coisa do espaço que é velado, por esses desenhos, essas linhas, essas membranas, o espelho que é um quadro. Volto à experiência da intervenção, da *Condição Humana* do Magritte. Há, também o trabalho, em uma das outras imagens, em que eu apareço num cantinho da janela, remetendo-se ao texto do Foucault sobre *As Meninas* do Velasques. É à coisa da gaiola virtual, de você estar ou não dentro do campo. Eu acho que, com esse trabalho, eu começo a efetivar as coisas que acontecem no casulo, de estar dentro e de estar fora, de se relacionar com o espaço e de negar o espaço, e a questão da pintura, o quadro. Você é quem vai me dar essa pista, da leitura da perspectiva, quando o quadro vai para a parede, e vai para o espaço. Nesse momento, então, eu abandono o fazer tridimensional e retomo essa questão do olhar da paisagem, não mais através da pintura, mas através do primeiro procedimento que eu utilizava, que é a fotografia. Esse trabalho acontece, não por essas coisas que eu coloquei, mas pela maneira com que eu venho me relacionando, pelos lugares em que eu já vivi, pelas minhas memórias de infância. Então, ainda quero fazer um trabalho com esse baú, com outro armário. Eu já devo ter morado no mínimo em 13 lugares, e gostaria de ter tido esse *insight* antes, mas de alguns lugares eu consegui trazer algumas coisas, dessas passagens... essa janela, por exemplo, eu fiquei namorando por muito tempo... ela ficava abandonada no quintal e eu precisava fazer alguma coisa com ela.

H: Essa janela é da casa da sua avó? Já estava abandonada, ela não tinha mais função de janela?

JV: Não, essa janela é de uma casa em que eu morei.

Então, eu acho que muitos dos meus trabalhos são acontecimentos assim. Acho que eu não sou um artista que consegue pensar: “eu vou fazer isso” e faço. Não é assim. Acho alguma coisa, começo a namorar essa coisa, me relacionar com ela e com o tempo surge uma fórmula de resolver esse casamento, eu quero transformar isso em um trabalho. Aí, com o tempo, eu vou degustando e encontro uma maneira de resolver. Resolvi colocar o espelho, mas antes do espelho eu queria deixar essa janela com um acrílico leitoso. Então pensei bem, nem preciso do acrílico, posso deixar a própria parede branca... estou querendo velar isso para que?

De alguma maneira eu já estava meio que subvertendo a função da janela, quando eu coloco espelho. Eu fiquei fascinado... mas isso não passa de um objeto decorativo. Você dando um passeio pelo Brasil vai ver portas de espelho, janelas de espelho. Me vem, então,

que o trabalho só poderia existir num determinado contexto, lugar. Nesse mesmo momento eu tinha pintado toda a minha mobília do quarto de branco, e a cada semana tinha uma nova composição desses móveis como a janela que havia no meu quarto era um vitrô que tinha esse mesmo tamanho. Começo a fazer alguns registros em vídeo, também dessa janela. Acho porém, que eu não tive coragem o bastante, eu poderia ter feito um trabalho dessas modificações da mobília do quarto, eu acho que daria um trabalho. Então, eu percebo que tenho que levar essa janela para algum lugar, ela vai ser alguma coisa de acordo com o lugar em que ela for apresentada, e o lugar não é apenas o espaço expositivo. O primeiro exercício que eu faço que foi o de levá-la para o parque do Sabiá. Eu não tive dúvidas, era ali mesmo. Eu já tinha vivido outras experiências em parque, só que no Parque do Goiabal, em Ituiutaba.

Acho que esse fascínio por essa copa, que de alguma maneira ou de outra, para minha introspecção, todo esse estranhamento com o mundo era meu casulo natural, de estar fechado mesmo... eu acho que é um momento em que eu estou mais feliz mais tranqüilo, mais resolvido, eu consigo me comunicar de uma forma mais tranqüila com o espectador, o espectador consegue se reconhecer melhor no trabalho e a entendê-la. Trata-se da volta para a mandala, a própria coisa do casulo, da sedução, do encantamento, da magia.

Quando eu fui fazer um depoimento do meu trabalho na disciplina de Mix-mídia, com os alunos da Cláudia França e ela queria que eu discutisse a questão do lugar, da trajetória da cidade na construção do meu último trabalho e o que fica, acaba que eu voltei para a questão inicial dos fios e falei menos dessa última fase. Foi uma coisa que aconteceu ao contrário do que ela queria, mas, como eu não tive tempo de me preparar, enquanto eu selecionava algumas fotos, eu achei essa foto que eu já tinha visto várias e várias vezes e senti que não era só coincidência. Eu creio que algumas vivências, algumas histórias ficam impregnadas e servem para mostrar a solução final do trabalho. Quando você esta vendo fotos, há umas e outras em que aparece a paisagem como está aqui. Nessa conversa, então, eu acho essa foto de uma experiência que nós tivemos na exposição do Centro Cultural da UFMG, na sala Celso Renato... essa imagem ficou gravada, eu prefiro pensar dessa maneira que não foi por acaso. Acaba que eu apresento todas as imagens da fase anterior dos fios e da fotografia e deixo essa fotografia virada, para quando eu vou fazer o gancho, porque acho que nesse momento eu continuo. Por mais que eu queira fazer esse ritual de passagem, colocando fogo, querendo abandonar os fios, eu começo a perceber que as questões iniciais, as questões de origem, continuam aparecendo. Esse desejo de estar justificando, de estar reconhecendo, de estar costurando, acontece o tempo inteiro, porque eu sempre quero manter um diálogo com o trabalho anterior no próximo trabalho.

Pensando na idéia do quarto, eu queria trabalhar nas mobílias com as experiências da infância e tudo. Na primeira exposição, na passagem, fica essa questão da casa, o casulo como casa, o material como relação com essa casa, com o corpo, meu corpo com o corpo, e aí a casa traz de volta, ou pela memória ou pelo próprio espaço, pela materialidade, a questão do lugar.

Depois de feito esse trabalho, eu já começo uma fase de investigação. Retomo o Bachelard para essa ultima exposição, que se chama *Quase lugar*. Vou estudar Bachelard, *A poética do espaço*, o sentido da cabana, que é a casa e o universo. E até o título desse trabalho eu tiro desse livro, que é o conceito de estar, que eu acho que fala do estar presente, do estar sem estar. E pensando no desejo de poder entender novamente esse processo, essa construção da imagem, vem à sedução, o encantamento pelo texto, que é esse texto da Casa Universo. Vem o desejo de fazer uma casa sem paredes, uma casa em

que eu pudesse ter apenas as portas, as janelas e as paredes como se fosse uma casa de vidro, em que eu pudesse levá-la para a Praça Tubal Vilela, para qualquer parte do planeta, que ela funcionaria, o entorno que modificaria o sentido. O meu desejo, com esse trabalho, era mesmo de estar sensibilizando o espaço, estar valorizando o espaço, de estar chamando atenção para este espaço, de uma maneira inversa de quando estou chamando atenção para dentro, através de todo esse trajeto, que passa pelo casulo, pela caixa de geladeira, pelos lugares, pela casa e pelo corpo.

H: Ele te abriu para o externo, mas ele tem o interno. Trata-se de uma janela metafórica, ela faz parte da imaginação da arte, mas ela indica essa questão.

JV: Mais ou menos como o casulo, ele é fechado mas ele é transparente. Ali ela é fechada, mas sugere uma transparência, que não é real e que trabalha com o imaginário do espectador, pois cada um pode ter ou não a atenção de reconhecer o lugar, vai depender de cada um, de como cada um se relaciona com seu próprio trajeto pela cidade.

H: A própria percepção do espaço.

JV: Tenho, ainda, outros trabalhos, outros projetos, outras coisas, em torno desse trajeto pela cidade.

Entrevista 2: João Virmondes

Data: 26/10/2003

Local: Ateliê da artista

JV: Quando eu organizei o trabalho da janela, com a foto, o espelho, eu programei uma exposição para o Museu Universitário de Arte, numa sala, em que o primeiro desejo era trabalhar o espaço e a presença do espectador nesse espaço, e que de alguma maneira esse espectador se percebesse em relação ao espaço. Mas, tinha a questão da janela, que era o símbolo mais representativo do trabalho, que eu gostaria de estar discutindo. Acho que a partir do trabalho anterior, que eu vou para a paisagem, que é a paisagem, do Parque Sabiá, quero fazer esse comentário da paisagem do lugar que é o entorno do Museu. Então, eu pensei em não descartar a idéia da janela, mas pegar suas partes que seriam os retângulos em espelho e espalhá-los por toda a sala, por todas as quatro paredes. Fazer uma única foto da esquina, aquela parte da praça, depois, fragmentar essa foto e pegar, em transparência, esses fragmentos da foto ampliada e colocar um adesivo sobre o espelho de forma a que o espectador pudesse se ver dentro da sala e dentro dessa paisagem. Então, seria uma imagem bem aberta, fragmentada, com esse reflexo do fora e do dentro ao mesmo tempo. Só que aí eu descobri que isso não funcionaria. Eu precisava de uma tecnologia que me desse esse efeito, de estar fundindo essas duas situações.

Havia outros trabalhos que ficavam me perturbando, que tinha vontade de fazer como um que era uma caixa no formato da caixa de geladeira com o espelho por dentro. Aí acho que vem uma referência interessante de que eu não havia falado ainda, que é Didi-Huberman “O que vejo, o que nos olha”, que é essa relação antropomórfica do corpo com o objeto da coluna, do espaço interno que remete ao corpo, nesse vazio do objeto, que remete à questão do corpo humano.

Acabo conseguindo uma outra solução, que ainda não era essa idéia, mas que também não deixa de ter um pouco essa relação da presença com o invólucro, com as paredes, com o todo, o desdobramento do trabalho. Havia, também, outras idéias. Porém, como eu já tinha me apropriado da janela e tinha a memória do trabalho, dos lugares em

que eu já havia vivido e minha relação com determinadas peças, que tinham ficado da minha infância, da minha adolescência, objetos dos meus avós, coisas que foram somando na minha trajetória, eu pensei, então, em reconstruir um lugar que não fosse lugar nenhum, que fosse partes de vários momentos desse trajeto até aqui. Mas, eu comecei achar que eu estava fazendo um trabalho mais para mim e que também não era o momento e a sala ia ficar muito pequena. Comecei a pensar se as pessoas iam entender o que era isso. Mas, não foi isso que me fez deixar de fazer o trabalho.

Com a questão da janela eu começo a deixar um pouco de lado a questão do objeto. Penso uma instalação que tivesse um contato mais direto com o povo, deixo um pouco de lado a questão da memória, e vou trabalhar a memória de uma outra maneira, como a memória do trajeto do próprio espectador, só que isso eu vou descobrir mais tarde, quando o trabalho já está quase formatado.

Enquanto eu fazia esses registros, para trabalhar com fragmentos de espelho e a sobreposição da fotografia nos adesivos transparentes, por acaso passa um ônibus na frente da escada em que eu estava fotografando e uma pessoa que estava nele olha para mim. Naquele momento, eu já tenho condições de ver, porque eu estava com uma câmera digital, que eu tinha sido flagrado e pela primeira vez. Eu percebo que aquilo que eu queria fazer com o espelho e com a fotografia no adesivo transparente e que não funcionou, acontecia na janela do ônibus. Que na janela do ônibus eu tinha a parte externa refletida na janela, a paisagem, a arquitetura e a parte interna do ônibus. Eu fiquei enlouquecido, e comecei a fazer, então, uma série de fotos. Fiquei uma tarde inteira fotografando. Acho que foi um pouco parecido com o processo de execução do trabalho anterior, que é essa coisa de você chegar em um lugar e se identificar com a imagem a partir do olhar mesmo.

Voltando à fase das lagartas, de tecer o material, tudo... eu primeiro ficava me relacionando com aquele material e depois percebendo quais seriam as possibilidades de estar fechando formas, de estar trabalhando com esses objetos que resultavam mesmo dessa experimentação. A seleção de qual forma funcionava ou não já era um segundo momento, um desdobramento desse resultado no espaço e na relação com o significado de cada objeto, que é essa coisa da passagem de um corpo para o outro. Começo a estudar o simbolismo da lagarta, da espiral, do casulo, desse desenho que se desdobra. Acho que vai ser essa relação entre esses significados que vai dizer o que entra, o que não entra, que vai justificar aquela relação dos objetos. Então, naquele momento eu já tenho os objetos isolados, mas que se comunicam e que completam essa idéia de trajetória cíclica do fazer. Do significado entre eles e dessa coisa de ter que preparar a exposição, que está toda fechada em pontes, entre passagens da leitura de um plano para o outro, o significado do casulo que vai se romper depois da lagarta, que sai do casulo ou que vai virar o casulo... Penso que naquele momento a relação é de estar entregue a essa relação do manuseio, de descoberta da gravidade, da estrutura, da trama... como essas coisas vão reagindo. Depois, o espaço, com a questão da leitura do objeto tridimensional, agregado ao símbolo de cada trabalho... leitura do desdobramento que vem num momento em que eu vou para o espaço e já começo a pensar as questões do próprio objeto tridimensional. Quando eu vou para a imagem, eu acho que a primeira coisa que se dá é o encantamento, a sedução, pois ela vai passar mesmo pelo olhar, por essa descoberta do quanto essa imagem pode me seduzir e ter um impacto muito direto pela surpresa. De repente você descobre uma coisa que acontece naquele momento e a partir daí eu vou trabalhar mesmo.

No caso das imagens repetidas pelos passageiros que aparecem na janela do ônibus, eu vou ter um momento de loucura... vou ficar das nove da manhã até as seis da tarde

fazendo esse registro. Eu cheguei a fazer uma série de trezentas imagens e pensei que pudesse naquele momento trabalhar essas janelas, e aí eu acho que a janela continua o espelho, deixando de ter sua pulsão, sua força, porque eu estava apaixonado pelo espelho. Então, começo a perceber que existem outras maneiras de refletir, de estar dentro e de estar fora, embora não soubesse dizer por qual motivo encaminhar esse trabalho.

Achava que corria o risco de, ao apresentar essas fotografias, fazendo um recorte da janela e iluminando o ônibus e que quando eu fosse para o espaço ficaria uma exposição de fotos: uma foto, outra foto... Começo a perder a sintonia com o espaço de exposição. Acho que foi por isso que eu deixo esse trabalho de molho na espera de uma outra solução, de um outro momento. Fica a janela, o espelho desaparece, mas eu começo a pensar que eu já eliminara os objetos da minha trajetória, das minhas memórias: o baú do meu avô, o armário que eu comprei do fulano. Resolvo colocar espelhos recortados, a caixa com os espelhos e uma série de outros objetos num outro trabalho. Eu começo a achar que estava buscando uma solução fácil: estar enchendo de elementos o espaço. De repente, eu já havia passado tantas vezes por ali, já tinha lido Ítalo Calvino *Cidades Invisíveis*, *A poética do espaço* de Bachelard, visto outros artistas, até mesmo Didi-Huberman, visto outras coisas que pudessem me ajudar a resolver esse problema. Resolvo, então, ir para a janela e a janela vai mostrar o que está de fora de cada parede. Por mais que eu quisesse trabalhar com a simulação de uma moldura dessa janela, como elemento arquitetônico, seria difícil adaptar isso à imagem que é a fotografia, que por ser bidimensional você ainda tinha a espessura, que não funcionaria se eu fizesse uma representação, simulação, da própria moldura ou se eu fizesse em relevo ou qualquer coisa. Percebo que não existe mais a idéia de janela, o que eu tenho é um buraco ou um vidro transparente e que o vidro transparente já me dá o efeito de janela. A fotografia já é uma janela. Então, vou pegar a fotografia, recorta no sentido de aproximá-la do formato da janela que eu escolho – 1,0 por 0,80. Vou procurar um engenheiro para ver o tamanho de uma janela padrão e instalar cada foto no tamanho de 1,10 que é a altura das janelas convencionais. Eu digo que eu vou trabalhar com a imagem externa, mas eu tenho a imagem interna também, pois trata-se de uma sala com tem cinco paredes. Duas de noventa graus com o chanfrado, com a parede diagonal, um pouco menor do que as outras, que fica bem na esquina, e que inicialmente seria o ponto de vista ideal de onde eu tiraria essa primeira porta para sobrepor o espelho... encontra-se num canto da sala que propicia uma visão quase que panorâmica da biblioteca, da praça e do corredor de ônibus. Então, são três paredes que dão para essa parte externa e duas para o interior do museu. Eu acho que o trabalho já tem outro desdobramento, porque tem a questão da memória, do trajeto de quem passa por ali no seu dia-a-dia, de quem passa por ali e vai visitar a exposição, de quem não participa daquele circuito mas passa por ali para ir à exposição, e de como você reconhece esse trajeto, em que o museu não serve como uma referência... assim é um problema que a gente tem na cidade... Como dou aula no Estado, na Prefeitura e para grupos de alunos particulares, sempre que eu posso estou indicando o caminho do museu, por ele estar situado em uma praça pequena que não tem um nome conhecido... ninguém fala Praça Cícero Macedo... o museu ainda não tem essa ressonância, ainda não é muito conhecido, pelo público em geral. Mas, se você fala: “o museu fica ao lado da Biblioteca Municipal” aí o sujeito fala: “fica ao lado do Ti tonho”, então, é a parte externa que é a referência, o entorno que é a referência do museu. As pessoas até hoje têm dificuldade de se localizar, até para entrar no museu. Às vezes, a entrada é por uma rua, outras é pela Quinze de Novembro. E tem, ainda, outra discussão que não está no meu trabalho, mas pode ser lida também: é a questão de um espaço que é

público mas que ao mesmo tempo é privado... essa relação do corpo privado, de não ter a interferência de um dado que é estranho a minha idéia. Eu vou registrar a galeria vazia, sem nenhum estudante. Quando vou para a parte externa, não tenho a preocupação de pensar no transeunte que aparece no registro de forma anônima, mas me dá a dimensão, de fazer o contraponto da distância, do posicionamento do espectador com aquele espaço que existe, do espectador e o transeunte, a questão da escala Fica pra mim, também, a experiência de quando eu trabalhei no Museu Municipal. Lá, eu tinha 20 horas semanais. Depois, no Museu Universitário, como estagiário, depois como monitor... eu fiquei mais ou menos 1 ano e ½ trabalhando como monitor. Mas, essa experiência do Museu, o conceito de museu estar relacionado à comunidade, ao seu entorno, é uma coisa que eu aprendi nesse primeiro estágio, que ficou impregnado. Então, eu acho que acabo falando um pouco disso também, com esse trabalho. Acabo meio que trazendo isso de fora para dentro... faço um elogio ao Museu, porque ele é um lugar privilegiado. Aquele lugar é da origem, pois a rodoviária era ali. Então a memória da cidade também está lá... não só a memória do trajeto desse espectador mas também a memória da cidade que esta ali. Assim, *Quase lugar* foi um nome que eu pensei antes do trabalho acontecer, por uma exigência do calendário do museu tive que dar nome à exposição, e só depois de programada a exposição é que eu fui pensar o que ia fazer. Mas eu sabia que queria fazer uma instalação, porque dessa coisa de envolver o espectador, como aconteceu no trabalho anterior, porque em um dado momento o espectador pode se ver capturado, pelo registro do espelho, pela imagem do espelho e ver a fotografia ao mesmo tempo, e se perceber dentro daquele lugar, porque ele vê aquela janela num outro contexto, em um outro lugar. Então eu acho que ao invés de ser um trabalho só, podem ser dois trabalhos, a janela poderia ser registrada ali, espelhando também o espaço expositivo, espelhando as outras obras... Nesse sentido vem um dado agora à minha cabeça. Como a janela ficava rodando, a cada momento capturando uma imagem, acho que ela fala também desse tempo transitório, dessas imagens que ficam no próprio museu, do próprio espectador que não permanece muito tempo ali. E a cada período a uma exposição nova, lá havia o trabalho, o reflexo das obras que eu não registrei, no espelho.

H: Isso se dá em todas as instâncias do seu trabalho primeiro.

JV: É, o *Estar aí*.

H: *Estar aí*, ele se apresenta como um “quase lugar”, porque você vê o tempo inteiro você sabe que o que você vê é um lugar, uma paisagem, só que ela não é o lugar, é o registro do lugar, da paisagem, que também esta registrada dentro do espelho, que te dá um outro lugar, o lugar da imagem que está refletida no espelho, e que está refletida na fotografia, além do espectador ir para dentro do espelho como imagem.

JV: Fora isso, na disciplina Estética nós estudamos basicamente o texto de Foucault, *As meninas*, em que aquela coisa da “gaiola do virtual” é muito forte. Então, enquanto eu fazia os registros, eu aparecia num pedacinho da janela, num cantinho, me vinha essa imagem e acho que isso me ajudou a completar a idéia do trabalho. Quando eu estava fazendo e depois, porque aqui você tem a imagem que não é imagem, mas a foto da imagem, que não era um lugar que era o virtual, o reflexo, essa imagem que aparece no reflexo, mas está fora do campo da mesma forma que o espectador também vai estar fora do campo. Só que a imagem vai estar congelada e não reflete mais o espectador. Então, é o espelho que vai dar essa vivência da experiência que eu tive, que é passada aí mesmo para esse espectador. Eu acho que, nesse momento em que eu apareço refletido também na

própria pintura, na própria superfície metálica do ônibus, é que se dá a descoberta do ato de fazer, de registrar o que acontecia com a matéria.

Voltando àquela questão que você me colocou: de como era o processo, eu acho que eu continuo com aquele espaço de tempo pré-determinado para aquele trabalho e tudo o que acontece ali é o que vai definir a direção, a formatação e o desdobramento das idéias, das leituras, das imagens. Acho que é a partir desse ir e vir, desse caminho da XV de Novembro, de estar fazendo esses registros e de ter outras idéias e já estar com um trabalho anterior, que já estava pronto para caminhar para o seguinte, que eu vou depurar. Acho que o que muda é essa depuração, essa limpeza. E como tenho uma determinada sala de exposição, eu não posso ficar me excedendo, eu tenho que fazer uma escolha. Nesse momento de escolha – para mim ele é o mais forte –, como eu estava num momento de reflexão intenso, embora as possibilidades de realizações de outros trabalhos fossem grandes o espaço era um só. Nesses seis meses de investigação, de entendimento do trabalho anterior, de pensar o trabalho anterior a partir de um nome, isso é que vai me dar esse filtro, essa decantação do que fica... foi difícil, porque a gente quer fazer tudo.

Acho que na época que eu digo que vou negar meu trabalho, eu estou na fase em que tinha acabado de me formar, não tinha trabalho, não tinha condição de sair para estudar, de comprar livro, então a opção que eu tive foi a de continuar trabalhando no Museu como voluntário. Acabei ficando lá um ano um ano e meio, como monitor das exposições... foi um momento bem significativo, porque eu monitorei a exposição do José de Quadros, a exposição Arte Brasileira sobre papel, a organizada pelo Marco Andrade, com a curadoria da Yvoty, que foi a exposição daquele gravador Evandro Carlos Jardim.

Existe o momento de ficar sondando, depois o momento em que eu realizo o trabalho, mais ou menos programados. Primeiro, eu namoro bastante a imagem, depois eu vejo o lugar para onde ela vai, e acho que já estou em outra fase. Agora, a coisa acontece de uma forma mais tranqüila, mais natural, porque de alguma maneira a ficha começa a cair. São as referências do Magritte, do Velasquez, da Rivane Neuenschwander. Então, eu vou somando tudo e chego uma fase em que eu posso fazer um registro e colocar em um CD e guardar em uma gaveta. Já não tenho mais que pensar que eu vou transformar os objetos em cinzas, porque eu não tinha grana para comprar o material, ou então que vou por fogo por não ter lugar para guardar. Eu já saí dessa fase de reaproveitamento.

A Cláudia, durante a minha orientação, coloca bem a questão da mitologia: daquela que tece de dia e desfaz de noite, Penélope. Durante um bom tempo eu usei a estratégia da Penélope, por ser até uma maneira de conseguir realizar os trabalho com o material que eu tinha disponível. Aí, com esse último trabalho, numa conversa que eu tive com ela, que foi uma pessoa que acompanhou bem esse processo, ela vai dizer que agora não estou mais na condição de Penélope, que eu estou na condição de Odisseu, que é essa busca do lugar.

Antes a conquista no espaço, no Projeto I, era ainda com um entendimento muito limitado. Mas eu estava sempre falando dessa conquista do espaço, a partir do entendimento do objeto tridimensional, do espaço tridimensional e do desdobramento desse meu fazer nesse espaço. Naquela época era isso. Agora, já percebo que essa conquista do espaço é a conquista da memória, do lugar que seja meu, que seja a minha casa, que seja a minha vivência, os meus amigos, o meu entorno mesmo. Hoje, tenho uma tranqüilidade maior, sem ansiedade, sem pressa, de deixar que as coisas aconteçam de uma forma mais natural. É confortável, mas é um conforto que às vezes atrapalha, pois acho que quando você está numa condição um pouco desconfortável, instável, você fica mais propenso a conseguir saídas, soluções para aquelas questões. Por outro lado, quando você

fica mais tranquilo, você vai se acostumando com aquela posição confortável, aquilo é agradável, e isso acomoda um pouco. Porém, acredito que se eu fizer um trabalho por ano, dois, a pesquisa é constante, o tempo para a pesquisa é maior que o fazer, de agora, que se resolve em uma semana, às vezes. Para esse trabalho do Museu, do *Quase lugar*, eu fiz uns três dias de foto, numa primeira sessão, uns quinze dias antes; outra sessão uma semana antes, pois a primeira idéia estava descartada. Aí, volto lá já com outro olhar.

O que antes eu levava um mês inteiro mastigando e tentando solucionar, eu já resolvo em três sessões. Acho que essa condição do lugar, da conquista do espaço, eu acho que é um dado forte.

Ao final da entrevista anterior, em que você disse que a minha questão é o lugar, é essa busca pelo espaço, que é o espaço social, o espaço profissional, é o espaço do circuito de arte e é o espaço da própria poética, caiu a ficha da conquista do espaço, de que eu tanto falava no projeto I. Depois, do meu último encontro com a Cláudia, em que, falando sobre o meu trabalho, ela fala do Odisseu. Aí eu me encontro com ela hoje na banca e digo: bom, Cláudia o que você me falou naquele dia, a Heliana me falou hoje, e estava escrito no meu projeto: a conquista do espaço, que para mim naquela época era a questão do tri mesmo.

Uma coisa que aconteceu durante todo esse percurso e que eu não posso negar foram as conversas que tive com a Lucimar Bello, com a Shirley, com o Marcos Hill, com o Marco Andrade, com a Heliana Nardin, com a Cláudia França. Então, acho que, dentro desse processo, as pessoas que têm acompanhado o seu trabalho têm contribuído... e essas falas você vai transformando o tempo todo... é legal quando você percebe que há essa coerência, essa ressonância, que a gente se permite, de pegar o batismo de uma obra, leitura e de ter esse apoio, que é fundamental para essa construção, fruto de um processo que não fiz sozinho.

ANEXO D

João Virmondes

Exposições e salões

Exposições Individuais

2003. Quase lugar. Sala de pesquisas visuais: MunA – Museu de arte universitária – UFU; Uberlândia, MG.
1999. Instalação: Sem título. Galeria Oficina Cultural; Uberlândia, MG.
1998. Desenhos escultóricos. Galeria de Arte Ido Finotti; Uberlândia, MG.
1989. Oficina. Espaço da Cultura; Ituiutaba, MG.

Exposições Coletivas e Salão

2002. Estar aí. MunA – Museu de arte universitária – UFU; Uberlândia, MG.
2001. Sem título MunA – Museu de arte universitária – UFU; Uberlândia, MG.
2000. Carmim. Imagens da violência na arte contemporânea. Saguão da biblioteca do Campus Sta Mônica – UFU; Uberlândia, MG.
2000. Passagem. Galeria Virtual: Itaú cultural; São Paulo, SP.
1999. Hall Cultural. ACIUB; Uberlândia, MG.
1999. IV Mostra de Ciências Humanas, Letras e Artes; Viçosa, MG.
1998. Panorama da Produção Plástico/Visual do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba; Uberlândia, MG.
1997. III Mostra de Ciências Humanas, Letras e Artes; Juiz de Fora, MG.
1997. Sala Celso Renato de Lima. Centro Cultural UFMG; Belo Horizonte, MG.
1996. Arte no Hospital – UFU; Uberlândia, MG.
1996. I Exposição Geral do DEART – UFU; Uberlândia, MG.
1995. Galeria da Caixa Econômica Federal; Ituitaba, MG.
1994. Instalação: Sonho. Grupo Panela de Expressão 7. Bloco G. Campus Sta Mônica – UFU; Uberlândia, MG.
1994. Performace. Panela de Expressão 7. Bloco 1I. Campus Sta Mônica – UFU; Uberlândia, MG.
1994. Caixa Econômica Federal; Sta Vitória, MG.
1993. Museu do Índio. Campus Sta Mônica – UFU; Uberlândia, MG.
1993. Citações e Bandeira Magritianas. Exposição e Intervenções. Campus Sta Mônica – UFU; Uberlândia, MG.
1990. II Salão de Artes Plásticas do Alto Paranaíba; Patos de Minas, MG.