

Copyright © 2005:
Itaú Cultural

Copyright © desta edição:
Editora Iluminuras Ltda.

Capa:
Michaela Pivetti

Revisão:
Ariadne Escobar Branco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Anos 70 : trajetórias. — São Paulo : Iluminuras :
Itaú Cultural, 2005.

Vários autores
ISBN 85-7321-239-X (Iluminuras)

1. Arte 2. Comunicação 3. Contracultura
4. Cultura 5. Educação 6. História moderna -
1970-1979 7. Indústria cultural.

05-8897

CDD-909.827

Índice para catálogo sistemático:
1. Anos 70 : História 909.827
2. História : 1970-1979 909.827



2006

EDITORA ILUMINURAS LTDA.

Rua Inácio Pereira da Rocha, 389 - 05432-011 - São Paulo - SP - Brasil

Tel.: (55 11)3031-6161 / Fax: (55 11)3031-4989

iluminur@iluminuras.com.br

www.iluminuras.com.br

O PRESENTE-AUSENTE DA ARTE DOS ANOS 70

Cristina Freire

Percibilidade é sabermos que vamos morrer.

Descartabilidade é suicidarmo-nos por causa disto.

Cildo Meireles

Refletir sobre os anos 70 não significa desvendar como esses anos de fato foram, mas partir daí para compreender o que pode ser iluminado em nosso presente. Pensar assim o passado, partindo das condições e contradições do presente, procura fazer jus ao nosso tempo e sublinhar a conjuntura histórica concreta que suscita o interesse pelo objeto estudado. Surge então a questão: qual o sentido de retomar, hoje, os anos 70?

No Brasil, retomar, depois de três décadas, os anos 70 é de alguma maneira navegar entre a sombra do período de ditadura militar e os refluxos da globalização, sentidos pela periferia. Nesse intervalo, muitas obras de arte oriundas daquela década subsistem com dificuldade, não raro fora de acervos públicos, alguns artistas são mitificados, enquanto outros desaparecem da cena artística, sujeita às categorias forjadas pelas instituições da arte e seus sistemas de valorização econômica e simbólica.

Os anos 70, sobretudo em seu aspecto de arte participativa e de experimentação, não se fazem devidamente representados na história da arte brasileira, salvo algumas conhecidas exceções. Isso porque essas poéticas ainda perturbam as convenções das instituições de arte e do mercado. Por outro lado, é bom lembrar que justamente nesse momento a bolsa de valores surge com força total. Como decorrência do milagre brasileiro, negociava-se euforicamente obras de arte que atendessem obviamente à expectativa do mercado. As obras eram buscadas como ações, isto é, não pelo seu valor artístico, mas como símbolos de capital econômico. É certo que não é exatamente dessas que falamos aqui. Interessa-nos, sobretudo, aqueles trabalhos desprezados pelo mercado e por boa parte da crítica. Em se tratando dos anos 70, são lacunas com agravantes: por um lado, a precariedade dos materiais e a efemeridade das propostas, por outro lado, a confirmação de um dos legados do período de ditadura militar, que foi, sem dúvida, a fragmentação das memórias coletivas. Nesse intervalo entre o que de fato foi (uma construção problemática) e o que poderemos pensar com base no que ficou, partimos da constatação inicial de

que as obras dos anos 70, em grande parte, estão fora de acervos públicos e, portanto, ausentes da história oficial, com algumas exceções. Mas, como nos ensina a psicanálise, é nas lacunas, nas falhas do discurso, naquilo que foi reprimido pelo tempo e pela história que toda uma nova significação é capaz de ser elaborada. Assim, falamos dos anos 70 sob o signo da *reparação*, ao verificar, hoje, pelo menos no campo das artes visuais, a importante mudança que esses trabalhos anunciavam.

Como lição oriunda desses anos difíceis, não seria possível pensar essas obras sem uma visão contextualista, que interroga a própria noção de *obra de arte* naturalizada em sua pretensa autonomia. Paradigmas antes aceitos (autenticidade, unicidade, originalidade etc.) são profundamente questionados já desde o fim da década de 1950 (ou desde o *dadá* e Duchamp, para irmos mais longe), mas é na década de 1970 que se tornam inaceitáveis. O que se faz relevante, então, é a predominância da idéia sobre o objeto, pois tal operação sublinha a dimensão conceitual da obra de arte. Aqui vale uma ressalva, pois isso não implica a chamada *desmaterialização* da obra. Aliás, o termo *desmaterialização*, utilizado por Lucy Lippard em seu já antológico compêndio *The Dematerialization of the Art Object*, em 1973, torna-se hoje anacrônico e reducionista. Isso porque desconsidera que falamos de fotografias, textos, livros de artista, que, ao se afastarem da noção hegemônica da arte objetual, não se desmaterializam, mas requerem outra aproximação. A propósito, como observou o crítico Craig Owens, o que muda radicalmente com essas obras conceituais, e poderíamos acrescentar aqui, o que de fato garante seu interesse e força na contemporaneidade é a noção de *ponto de vista*, que não se trata mais da resultante de uma posição física, como se pensou desde o Renascimento, mas freqüentemente um modo (fotográfico, cinemático ou textual) de relação com a obra de arte.¹ É nesse momento que se dá a determinante virada do objeto para o evento que torna as poéticas processuais e conceituais do período tão seminais para a arte contemporânea. A propósito, basta observar a importância que o registro de gestos de artistas, nos mais diferentes meios tecnológicos, ocupa, atualmente, nas exposições de arte contemporânea.

Uma ruptura na lógica aceita e por todos compartilhada do que seja obra de arte é a freqüente ambigüidade e indiferenciação entre *documento* e *obra*. Muitos desses projetos fundamentais para os anos 70 foram ações e situações efêmeras, que só existem hoje como registros. A fotografia, os filmes Super-8 e 16mm e, posteriormente, o vídeo ocupam aqui lugar privilegiado. Há certa

¹ OWENS, Craig. "Earthwords", *October*, Cambridge, n. 10, 1979, pp. 126-130.

intenção de permanência de algo que definitivamente escapa. Essa presença ausente é o que caracteriza a produção dos anos 70, especialmente nas performances, ações e situações que dependem do registro para permanecerem no tempo. Rosalind Krauss² chamou de *index* o denominador comum desses trabalhos. O *index* nas poéticas dos anos 70, sobretudo nos vídeos e fotografias, torna presente o inacessível temporal ou espacial, isto é, indica essa presença ausente. Vistos por meio de registros fotográficos, os trabalhos provocam essa sensação de falta, de perda de um referente, e colocam em questão o problema do que é, afinal, a *obra de arte*. No entanto, esse modo de relação com a arte não parece ser tão facilmente assimilado. Há entraves fundamentais como a resistência que as instituições museológicas, centradas no paradigma moderno da autonomia da obra, imputam a essa produção; adicione-se a isso a hegemonia de uma crítica formalista que se sedimentou entre nós, além, é claro, da expectativa do senso comum do que seja a obra de arte.

Entre os registros de uma memória cultural que se pretende preservar e sua transformação em objetos fetichizados, feitos mercadoria de consumo cultural a que se agrega valor econômico, ressurgem hoje muito do que foi realizado na década de 1970.

No Brasil, Artur Barrio vem realizando projetos cuja poética, seja pelas ações que executa, seja pelos materiais que elege, rompe com qualquer categoria ou código hegemônico da arte. A violência, a degenerescência e a putrefação são os estados que se apresentam em suas obras, e as várias *Situações* criadas pelo artista des(articulam) o cotidiano automatizado pelo hábito.

No caso da *Situação TE*,³ o sentido e a força das trouxas ensangüentadas confundem-se com a tensão criada pela conjuntura que as originou. Ao serem vistas hoje como objetos autônomos, estetiza-se um gesto político. Essa importância fundamental do contexto e da situação na definição de seus projetos levou o artista a escrever recentemente, no chão da galeria, junto de uma trouxa em exposição, *Isto não é uma obra de arte — é apenas um protótipo*. Essa não-equivalência entre o projeto e o objeto remete mais uma vez à idéia de uma presença ausente na produção do período. Questões como autoria e autenticidade tornam-se problemáticas nesse universo de obras em que as criações coletivas, de maneira programática, obliteraram o autor. Supõe-se aí

² KRAUSS, Rosalind. "Notes on the index: Seventies art in America", Part 2. *October*, Cambridge, n. 4, 1977, pp. 58-67.

³ Em *SituaçãoORHHHHH ou 5000 TE...NY...City*, 1969, por exemplo, usa o museu (MAM/RJ) como um depósito de lixo. Nesse projeto, o artista opera com materiais simples: espuma de borracha e aparas de madeira que junta a restos orgânicos de putrefação certa, como carne, sangue e outros dejetos, com o que preenche suas trouxas.

que o público não se relacione com as obras a distância, mas, ao contrário, manipule-as e toque-as, misturando as dimensões do sujeito e do objeto da criação. O observador é convidado a participar e torna-se *participador*, isto é, parte da obra. Hoje, ao serem expostos nos museus tais projetos, inicialmente pólos de interação entre várias subjetividades, tornam-se alvo de contemplação passiva, objetos estáticos, mercadologicamente investidos, que mitificam seus criadores.

Diferentemente dos artistas da body art europeus ou norte-americanos, como Chris Burden, Vito Aconcci, Gina Pane, que dilaceraram, morderam, feriram ou, até mesmo, mutilaram o próprio corpo, no Brasil é, sobretudo, no tecido social, no contexto político que os artistas operaram naquele momento. Da *idéia* passa-se ao *gesto* e do corpo representado (lembre-se que o modernismo havia, até pouco tempo atrás, abstraído o corpo do artista) vive-se plenamente na década de 1970 a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual. Torna-se paradigma de toda uma geração o livro *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse, publicado em 1955, que só em 1968 teve várias reimpressões no Brasil.

O corpo e as ações de artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel e Paulo Bruscky passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções.

Recusado em ter o próprio corpo como obra no Salão Nacional realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ, Antonio Manuel apresenta-se nu no dia da abertura da mostra. As fotografias realizadas então tornaram-se o eixo de seu *Corpobra*, 1970, e também surgiram estampadas na primeira página do jornal *O Dia* em suas inserções clandestinas.

Não só o corpo do artista, mas o espaço da galeria e, mais além, a cidade tornam-se esse espaço privilegiado de intervenção. Realidade e representação fundem-se nessas poéticas que tomam o contexto, institucional ou urbano, como ponto de partida. A cidade inteira poderia ser investida pela arte, assim como o espaço da galeria poderia ser o espaço escolhido para a enunciação de algo que extrapolasse o restrito terreno de uma estética retiniana.

Em *Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979, de Cildo Meireles, o espaço da galeria é lugar da iminência de atrito fatal. São mais de 100.000 caixas de fósforos da marca Fiat Lux amontoadas no centro do espaço da sala e ladeadas por espelhos. Atores vestidos de capangas e guarda-costas protegem o volume (real e simbólico), e o chão recoberto pela lixa preta representa a iminência da explosão e do fogo, que a marca Fiat Lux, *fez-se luz*, sugere.

Como vemos, se tomarmos como referência a produção brasileira nos anos 70, corpo, muito freqüentemente, significa *corpo social*. Isso aparece bem claramente nos vídeos pioneiros realizados entre 1974 e 1977. Esse corpo concreto e imaginário, individual e social a um só tempo, é marcado, costurado, deglutido e rejeitado. Sem o recurso da edição, que não era tecnicamente viável naquele momento, os artistas valeram-se da filmagem direta, sem cortes, em que as falhas são significativamente incorporadas à narrativa, o que aproxima os trabalhos, sem edição, desses vídeos pioneiros às técnicas psicanalíticas de sondagem do inconsciente, como a associação livre, por exemplo. Por outro lado, é bom lembrar que justamente nos anos 70 foi introduzida a cor na TV brasileira. Inicia-se também, nesse momento, a hegemonia da Rede Globo; isto é, a ficção, seja nos noticiários, seja nas novelas, superava a realidade. Se a ficção estava em alta na TV, o exercício desses artistas pioneiros do vídeo operava, em registro oposto, desmascarando uma realidade sufocante.

A videoarte, ao contrário do que acontece nos museus da Europa e dos Estados Unidos, ainda não foi adequadamente incorporada de maneira sistemática às coleções dos museus no Brasil, e isso parece ser um dado significativo a considerar. Mais uma vez evidencia-se a importância dessas poéticas e meios para desestabilizar lógicas anacrônicas, embora já naturalizadas nas instituições artísticas.

É certo também que vivemos ainda uma profunda afasia em relação aos termos utilizados para as diferentes poéticas artísticas. A crescente inoperância das categorias da arte ligadas aos meios e às técnicas (pintura, escultura, desenho e gravura) sugere uma profunda reconsideração dos paradigmas que despontam já no fim dos anos 50 e se consolidam na década de 1970. São relevantes, a partir desse momento, a ampliação do campo das artes por novos meios, como a videoarte, hoje já nem tão novos assim, a inter-relação entre as diversas manifestações artísticas, poesia, artes cênicas, música, e a inclusão de outros referenciais, como antropologia, lingüística, psicanálise, para a análise e compreensão dos projetos artísticos. A significativa dificuldade em classificar, uma vez que os termos disponíveis até então têm seu ápice de desajuste exatamente nessa década, e a mudança nos sentidos atribuídos às palavras são reveladoras. Observemos, como exemplo, a amplitude semântica e os múltiplos sentidos atribuídos ao termo *performance*. Parece significativo buscar sua presença originária no campo das artes e notar o sentido das mutações de seus significados dentro de um contexto expandido.

Antes, porém, se aplicarmos o termo *performance* retroativamente, encontramos no Brasil as experiências de Flávio de Carvalho, realizadas desde

a década de 1930. Na *Experiência nº 2*, por exemplo, o artista caminha de boné, no sentido contrário ao de uma multidão que seguia a procissão de *Corpus Christi*. Na delegacia para aonde foi levado, depois de ter levantado a ira do povo nas ruas, justificou tratar-se de um experimento de "psicologia das multidões". Em 1956, o artista realiza a *Experiência nº 3*, que consistiu em caminhar pelas ruas centrais da capital paulistana exibindo seu traje de verão: saíote, meia arrastão e blusa de mangas bufantes. Naquele momento, tais ações não poderiam ser classificadas como performance, termo que passa a ser utilizado mais sistematicamente no campo das artes visuais somente a partir dos anos 70.

No entanto, a origem do termo no universo da artes cênicas e suas conotações de falsidade e encenação de atores diante de um público passivo desqualificaram para muitos artistas seu uso no campo das artes plásticas. Artistas mais politizados, sobretudo brasileiros, consideravam o termo *performance* inadequado à medida que associava às suas ações e situações um contexto teatral, esvaziando seus conteúdos políticos.

Se acompanharmos o uso desse termo hoje num contexto expandido, observamos que a mesma palavra se presta a qualificar uma categoria tecnocrática, ironicamente ligada à de avaliação de resultados na sociedade capitalista. Fala-se da avaliação da performance de funcionários, por exemplo. Dessa maneira, diferentemente dos anos 70, o conceito de performance insere-se hoje numa sociedade cada vez mais estruturada pelas normas de socialização produtivas, isto é, eficácia, iniciativa, flexibilidade além da reiteração continuada de si mesmo. Assim, o termo *performance* como designação de uma poética originária no teatro e utilizada pelas artes visuais é também aplicado à instrumentalização da lei do capital.

É fato que, para os artistas brasileiros, na década de 1970, a experimentação era uma tônica comum e isso, é claro, incluía a exploração de novos meios, técnicas e circuitos de exibição. Nesse sentido, o xerox, por exemplo, por sua possibilidade de reprodução rápida e fácil, aliou-se à abrangência e à universalidade da arte postal.

Não por acaso, nessa época sistemas alternativos de circulação artística como o correio ganhavam adeptos ao redor do mundo. Cartões, fichas, planos, projetos, poesia visual, livros de artista eram trocados entre artistas e muitos enviados dos mais distantes lugares para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP. Se museus nos mais diferentes países eram identificados como espaço de restrições à liberdade de criação, o MAC/USP, dirigido pelo professor Walter Zanini, no mais ferrenho período de ditadura

militar, ocupava um lugar totalmente distinto. Acolhia artistas e projetos experimentais em importantes exposições, tais como as Jovem Arte Contemporânea, JACs, e inúmeras outras mostras que fizeram do Museu, nesse período difícil, um espaço experimental de liberdade.⁴

No decorrer da década de 1970, o MAC/USP foi-se configurando como pólo aglutinador e disseminador de proposições extremamente fecundas. Nessa época de boicote à Bienal de São Paulo, o Museu tornou-se o principal pólo de atração e disseminação do que acontecia de mais interessante do ponto de vista da experimentação no mundo. Muitos artistas que hoje são referências fundamentais para a arte contemporânea fizeram-se presentes no MAC/USP para palestras e mostras ou enviaram, pelo correio, trabalhos para as exposições. É certo que nem tudo resistiu. Os telegramas com a frase "I am still alive", enviados por On Kawara para o Museu naqueles anos, ao contrário do conteúdo da frase ("Eu ainda estou vivo"), não sobreviveram; por certo foram confundidos pela banalidade de seu suporte.

A circulação de informações artísticas, própria ao correio, traz implícita a idéia da rede ou circuito de circulação. Mais um índice de extrema contemporaneidade do que anunciavam.

Nas redes de circulação de bens e serviços, tomadas como suporte para a intervenção artística, a estratégia de inserção de frases e palavras em objetos cotidianos e também em cartões-postais foi muito utilizada pelos artistas brasileiros e latino-americanos durante a ditadura.

Em bucólicos cartões-postais, Horácio Zaballa introduziu a inscrição "Today art is a prison", em 1978, espécie de mensagem cifrada endereçada à comunidade artística internacional, em que fez circular a nota de prisão de artistas pela ditadura uruguaia. A série *Brazil Today*, 1977, de Regina Silveira, utiliza referentes esdrúxulos que perturbam os clichês do imaginário turístico. Na série *Inclusões em São Paulo*, de 1973, a artista realizou em off-set interferências cáusticas nas imagens plácidas dos monumentos urbanos.

A carioca Regina Vater também realizou seus próprios cartões. Fotografou o lixo nova-iorquino e chamou o trabalho de *Postalixo*, em 1974. O arremate poético no título do cartão inspirou-se na poesia concreta *Luxo*, 1966, de Augusto de Campos.

A série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, realizada em 1970, opera numa estratégia de guerrilha e toma a rede como tema. Suas frases "Yankees, go home" ou "Quem matou Herzog?" são golpes certos na

⁴ Parafraseando aqui Mario Pedrosa, que definiu a arte como o "exercício experimental da liberdade".

situação vivida pela sociedade brasileira naquele momento. As palavras são carimbadas nos suportes que mais rapidamente circulam, de mão em mão, nas grandes cidades: garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro. Para o artista, o que interessava era a possibilidade de inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social, isto é, tornar visível a própria noção de rede e de circuito, abstrata e invisível por definição. Nesse sentido, a série clandestina de Antonio Manuel também é exemplar ao tomar de assalto a página do jornal carioca *O Dia*, para publicar seus projetos, censurados no museu. No projeto *0-24 Horas*, apresenta como material iconográfico, em seis páginas de *O Jornal*, diário convencional do Rio de Janeiro, todos os projetos censurados no MAM/RJ em 1973. A mostra tem o tempo de duração do jornal nas bancas, 24 horas.

A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, isto é: encontrar outros espaços de exposição além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, detonar qualquer possibilidade de tornar-se obra-objeto-mercadoria.

É certo que o sistema da arte é fermentado pela troca de informações, em detrimento das barreiras impostas pela censura. Além da criação de espaços alternativos, é significativo também o desejo de participar, mais amplamente, de exposições e de divulgar o próprio trabalho, apesar dos tempos difíceis. A presença brasileira em exposições internacionais de videoarte deve muito ao estímulo de Walter Zanini à frente do MAC/USP, que organizou a primeira mostra de vídeos de artistas nacionais. Para essa exposição, realizada em 1974, nos Estados Unidos, Anna Bella Geiger enviou o vídeo *Passagens*. Esse vídeo insere-se num conjunto mais amplo de trabalhos que inclui também fotografias, xerox e livros de artista.

Os diferentes meios utilizados pela artista sugerem uma investigação das possibilidades resultantes das relações entre as novas técnicas de reprodução da imagem, sobretudo o xerox colorido e o vídeo. Em *Passagens*, um dos primeiros vídeos realizados no país, é o gesto da artista subindo diferentes escadas que se repete em tempo real. A ação cotidiana de subir faz dos degraus plataformas de representação da realidade, e a ascensão gradual, vista passo a passo, alude aos diferentes níveis de significação implicados na imagem. Os degraus sugerem, por fim, o aspecto instável e relativo de todo e qualquer ponto de vista.

No último ano da década em questão, 1979, dentro de uma outra vertente de experiências, Artur Barrio realiza o seu *Livro de Carne* e anota:

“A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc. e etc..... Boa leitura”.

A violenta sensualidade do livro/carne sugere a putrefação da obra como coisa que fica ou coisa que valha. O livro de carne de Artur Barrio permanece hoje como idéia e memória de um gesto que irrompe na dialética entre arte e vida, articulando duas esferas que na década de 1970, freqüentemente, fundiram-se de maneira exemplar: estética e ética.