



Marcelo Lins de Magalhães

Mestrando em Design pelo Departamento de Artes e Design sob orientação de Luiz Antonio L. Coelho no projeto “Arte Contemporânea em Jornal ”

A SEXTA VOGAL, A OUTRA ARTE

As obras de arte, de uma maneira geral, estão alicerçadas sobre específicos componentes históricos. No caso do Brasil dos anos 60 e 70, a presença de um regime totalitário e censor afetou sensivelmente a produção artística, naqueles anos fluía o exercício da censura que se manifestava desde os casos individuais até o fechamento de mostras e exposições. Foram assim encontradas condições muito particulares no país para a manifestação de uma vanguarda que se dava em escala mundial. Esta particularidade existente no Brasil, configurou um sentido de dupla ressonância desta arte no que diz respeito às questões acerca da idéia de poder.

Este poder aqui referido, não é apenas o mero autoritarismo do regime militar. Diz respeito também ao desdobramento mais amplo de seus significados, distante da crença dos que o têm de um lado, e dos que o carecem em um outro. Neste sentido, o poder não é um mero objeto político para atender a um regime de cor específica, tão pouco também o faz com os coloridos. Este não se encontra apenas na esfera das instituições e nem de cima para baixo, mas sim no próprio discurso opressor ao outro.

Roland Barthes coloca este poder como um parasita, tal qual um organismo ligado à história inteira do homem e não apenas a sua história política, a sua história da arte, etc. Este poder é para ele a própria linguagem, uma legislação que tem como código a língua. E como todo código passa por uma classificação, esta acaba por ser opressiva.

Não se pode falar se não se recorrer à língua, o uso de seus fonemas dentro de um repertório pré-estabelecido configura a imposição de uma escolha. Esta imposição é a própria tirania que paradoxalmente não exerce censura, subtração ou proibição, mas é tirana justamente pelo que obriga que seja dito. Desta maneira, comunicar é assim sujeitar.

Como escapar então desta estrutura? É viável pensar este lugar fora da linguagem ou constitui um caminho sem exterior? Parece ser impossível desenvolver um sistema de imagens ou objetos cujo significado possa estar localizado fora da linguagem porque o mundo dos significados parece estar quase sempre atrelado à própria linguagem. Tal como se fosse o interior e o exterior de uma mesma pele, feitos da mesma matéria. As limitações para esta operação talvez não sejam apenas da esfera da cultura, onde a pipa cultural de cada indivíduo vai permitir um maior ou menor sobrevôo. Podem até ser impedimentos de ordem biológica. Que limites físicos também não estariam implicados se alguém tentasse emitir um fonema sem precedentes no arcabouço da lingüística? E quem por alguma sorte, se depois de tantos percalços conseguisse emitir esta sexta vogal, seria também capaz de ouvi-la?

Enfim, são tarefas hercúleas. Em sua pesquisa cromática na busca por uma cor fora das classificações da normalizada escala de cor, o artista plástico francês Yves Klein chegou a um azul, no qual patenteou com as iniciais de seu nome e da palavra blue, acrescidas também de algarismos. Este é o azul IKB 191, International Klein Blue. Em relação aos que estão fora da linguagem, tal operação é uma manobra estética, mas constitui mais um azul entre azuis. De que maneira é então possível, sem se constituir idioletos ou discursos fechados, ir além dessa estrutura? Como pensar outros azuis?

Mas é justamente o ato deste artista que o próprio Barthes indica como sendo a trapaça salutar que pode ser feita na linguagem. A ação de furar a estrutura seria uma tarefa para super-homens, mas há outra esquiwa que permite que se escute a língua fora do poder. Ela ocorre para o autor onde é exercida a prática de escrever, ou seja, na literatura. Este jogo que ocorre no texto literário é a própria manipulação do tecido dos significantes que constituem a obra. Esta literatura joga com os signos, se estes não são capazes de romper a estrutura pelo menos fazem com que ela se desloque. Assim conseguem movê-la para aquele lugar onde ela não está sendo esperada.

A própria natureza da literatura é autônoma. A mensagem que carrega não é o que municia o combate à linguagem, mas sim a própria trama que ela engendra. Os regimes políticos, as bandeiras e as ideologias tiveram pouca influência sobre ela neste sentido. Há no ato de escrever um comprometimento com a forma onde este sujeito escritor, apenas mais um entre outros, efetua o trabalho do deslocamento sobre a língua tirana.

Para aqueles que teimam em relação ao poder (e não aos poderes), esta manobra é um norte que está sempre em vista. É a via pela qual se pode percorrer na produção do novo. Jacques Lacan coloca esta via como o próprio desejo, que é o relançamento da cadeia do significante. Desta maneira os signos não são destruídos, mas revistos em suas potencialidades.

Citada aqui inicialmente, a dupla ressonância deste poder diz respeito à convergência do próprio momento político brasileiro da década de 70 com a produção artística que sucede o modernismo. Segmento que atende sob o nome de arte contemporânea. Após a clareza formal conquistada pelos artistas modernos, esta produção contemporânea cuja origem situa-se em meados dos anos 60, parece seguir um rumo distinto de seus antecessores. Insere-se nesta contemporaneidade a queda das totalizações e das verdades absolutas, questão que culmina em atitudes tão transitórias nesta produção artística. De fato, esta arte em sua radicalização do pensamento e da provocação ao público é desmistificadora da idéia de um dado a priori, de uma arte com "a" maiúsculo.

Assim, esta produção emite muito mais ruídos e provocações do que certezas. Muitas vezes o público parece gerar uma expectativa em relação a estas obras, decepcionando-se na busca de um entendimento pela lógica aristotélica, ou seja, na objetividade da forma. Desta maneira, este público acaba por rotular ou estigmatizar estas obras contemporâneas. Em contrapartida, há os que valorizam estas obras enquanto mera manifestação da novidade, caindo mais uma vez na mitificação equivocada desta arte com uma visão acrítica também ultrapassada. O que acaba também por transformar esta produção em uma academia contemporânea. Tanto uma visão como a outra não parecem dar conta dos aspectos desta produção que até hoje encontra-se emergente. Alguns movimentos na arte moderna também só obtiveram a clareza de seus objetivos muito tempo depois de já terem percorrido um longa trajetória.

É certo que dentre este conjunto de obras, muitas se apresentam com uma eficiência sem precedentes estabelecendo novos paradigmas na história da arte, levando algumas questões estéticas até uma situação limite. Por outro lado, como também em

todo movimento da arte, há os que encaram à manipulação do tecido dos significantes, que é a própria trapaça salutar, como sendo realmente uma trapaça de fato, constituindo assim apenas um idioleto entre o artista e ele próprio.

Mesmo diante das dificuldades de categorização sob um instrumental teórico que possa abarcar com toda essa produção contemporânea, alguns aspectos poderiam ser esboçados na direção de um panorama. Um deles seria o hibridismo entre meios que já começa a ser utilizado no período moderno com as colagens cubistas para citar aqui um exemplo. Das últimas décadas até os dias de hoje, tal procedimento tem sido levado as últimas conseqüências. Em que não pesem mais as categorizações e classificações, as fronteiras dos meios utilizados parecem não mais existir. O desenho se aproxima da escultura, esta da pintura e da instalação, etc. O espaço na tela da pintura é expelido para o espaço real, a obra age agora na própria arquitetura da galeria através das intervenções, no espaço urbano com a “Arte Pública” e na própria paisagem natural com a “Land Art”.

Um outro aspecto é a presença do efêmero nesta arte contemporânea. Não no sentido reducionista de sua qualidade (obviamente inseridos dentro de um movimento muitos nomes deixam marcas na história e outros realmente passam) mas sim em sua própria materialidade. Muitas obras neste ponto parecem manifestar a recusa de serem objetos colecionáveis. Isto se reflete não apenas no evidente emprego de materiais perecíveis ou de uso único, mas também na execução de atos que só podem ser perpetuados através do uso do vídeo e da fotografia como é o caso das performances e dos atos escultóricos.

Fazem também parte desta arte, questões relativas à autoria e reprodutibilidade das obras. Estas se tornaram enunciações para os artistas plásticos que viam a reprodução como a condição para sua própria produção. Este uso da outra imagem se deu através da serialidade, da repetição e da própria intertextualidade. Meios privilegiados no trabalho com a outra imagem tais como o vídeo, a máquina xerox, os carimbos e os mimeógrafos foram amplamente utilizados nestas operações acerca da autoria e da reprodução. Há uma idéia mais ampla aí por trás que consiste no fato de que o artista fala agora de seus próprios sistemas, de seu próprio uso. É a consciência da forma.

Estes aspectos aqui relacionados são as trapaças salutares feitas na linguagem por uma arte brasileira de caráter transgressivo, marginal e experimental no final da década de 60 e início dos 70. Esta atitude configurou uma reação contra o próprio sistema de arte da época. Diante de uma inadequação dos valores vigentes das galerias, museus e demais instituições, havia o desejo de busca por uma outra via que correspondesse aos anseios destes artistas. No depoimento das pessoas que estavam as voltas com esta produção marginal, prevalecia a tônica inconformista perante o juízo de valor de algumas instituições que não permitiam certas experimentações estéticas. Havia um questionamento do artista em relação aos próprios critérios de seleção e julgamento da obra de arte além de sua própria autocensura.

De fato, isto se traduz nas palavras de artistas como Antonio Manuel que naquele período “achava que a força do material estético vigente não correspondia aos anseios do que se vivia. A pintura ou a escultura não tinha a veemência suficiente para representar aquele momento de eferescência”.

Este teimosia em relação à linguagem, ao próprio poder, foi um fenômeno que encontrou paralelos em outras regiões na mesma época. Um exemplo é o movimento “Support Surface” que ocorre na França exatamente no mesmo período que esta arte marginal aqui no Brasil. No entanto, a singular situação política do regime militar

estabeleceu um maior sentido de ruptura para esta linguagem contemporânea. Esta é a própria idéia de dupla ressonância aqui chamada inicialmente.

Há inclusive no imaginário que se tem dos anos 70, a idéia de que os impedimentos colocados pela ditadura teriam gerado obras ainda mais contundentes, como resultado de uma criação singular que se manifestou diante da adversidade. Antonio Manuel aponta para a existência desta crença mas coloca que o quadro da época era de um ambiente inconformista e de união, e acrescenta que não se deixa de criar por problemas políticos e econômicos.

É claro que em outras conjunturas políticas similares às do Brasil, é possível que este efeito de dupla ressonância também tenha se propagado. O que não impede que esta produção nacional tenha características e contornos próprios bem definidos. Um traço marcante no desenho desta particularidade foi feito energeticamente na XXIV Bienal de São Paulo em 1998. O fio condutor da curadoria foi acerca da idéia de canibalismo que se manifestou com latência na curta história da arte brasileira. Ela acaba por ser uma estratégia fundamental para os países periféricos. Em seu sentido mais amplo, esse conceito de canibalismo permeia desde o manifesto antropofágico de Oswald Andrade até as experiências sensoriais de Lygia Clark com gostos, cheiros e sons. Uma pesquisa em relação às possíveis características específicas de uma identidade brasileira nesta produção dos 60/70, tais como o uso da palavra e da imagem, merece ser feita nesta direção.

De qualquer maneira confluíam juntas nesta produção: a proposta de uma nova reflexão para a própria crítica de arte e de seus valores institucionalizados (poder da linguagem) assim também como a tematização diante de uma ditadura militar (poder do estado).

Artistas como Antonio Dias, Cildo Meirelles e Waltercio Caldas realizaram trabalhos de forte conotação política sem que, no entanto, fossem panfletários. Havia o componente de uma forte responsabilidade perante as formas na produção de obras que deixavam de ser apenas meras ilustrações das mazelas de um regime militar. Estes mesmos artistas também buscavam nas obras um questionamento em relação aos valores estéticos do circuito de arte, em paralelo surgia uma nova geração de críticos que passa também a exercer sua atividade junto à estas obras. Um trabalho de Cildo Meireles realizado em 1970 leva o nome de "Introdução a uma nova crítica". Vem ainda incorporar este fato, a presença da própria palavra do artista que passa também a ter um papel mais ativo na discussão teórica.

Ainda nesta dupla ressonância, uma reflexão sobre a versatilidade desta produção dos 60/70 merece ser feita. Enquanto constituiu um conjunto de ações que inaugurou paradigmas na busca de um estrito diálogo com outras manifestações de linguagem como a poesia, a fotografia, o cinema e o vídeo, esta arte acabou se tornando extremamente eficiente em seus propósitos. Na esfera da diluição que ela se encontrava na época, estes meios tão híbridos e difusos ficaram refratários de qualquer categorização ou classificação. Se isto foi uma discussão interna sobre a morte dos meios tradicionais, acabou também funcionando como uma estratégia contra o governo na tentativa de driblar a censura e expor um discurso crítico. Neste quadro, havia trabalhos de conotação política sendo premiados em salões, legitimados pelo sistema como um outro.

Neste sentido, o mesmo Antônio Manuel realizou trabalhos na gráfica do jornal *O Dia* utilizando o próprio como um meio para circulação de seu trabalho. Nesta série, o artista interferiu no texto e na imagem da publicação original, criando matérias fictícias em lugar das jornalísticas, introduzindo assim um elemento estranho aquele contexto. Ao realizar esta operação clandestina na própria gráfica do jornal, seu trabalho atinge uma

circulação de comunicação de massa, legitimando assim sua própria contestação pessoal. Neste sentido o artista é agora um outro: um agente transformador, um jornalista. A sua própria presença nas oficinas do jornal configurava um jogo de esconde-esconde. Não havia a aprovação e nem o conhecimento destes procedimentos pela grande maioria dos funcionários que trabalhavam no Dia.

Concluindo, no manuseio de signos que consiste na possibilidade desta trapaça salutar, este jogo de esconde-esconde parece ser a grande trajetória percorrida por esta produção. Seja via hibridismo de meios, seja por intervenções ou apropriações, este jogo constitui uma capa protetora que veste estas obras, camuflando-as diante de um poder observador. Assim também faz o próprio sujeito desta arte, deixando de ser artista de "a" maiúsculo e se transformando em um outro.

Bibliografia consultada:

Antonio Manuel/ entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia.* Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971

BARTHES, Roland. *A Aula.* Tradução e posfácio de Leila Perrone Moisés São Paulo: Cultrix, 1978

Situações Arte Brasileira anos 70. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2000