

Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

BRASILEIRA POR MULTIPLICAÇÃO

ARTISTAS

Bárbara Wagner e Benjamin de Burca

Beto Shwafaty

Cadu

Dora Longo Bahia

Fernanda Gomes

João Modé

Jorge Mario Jáuregui

José Rufino

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Leandro Nerefuh

Lourival Cuquinha e Clarice Hoffmann

MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin

Mão na Lata

Marcelo Evelin

Marcelo Silveira

Ricardo Basbaum

Romy Pocztaruk

RUA Arquitetos e MAS Urban Design, ETH Zurich

Wagner Schwartz

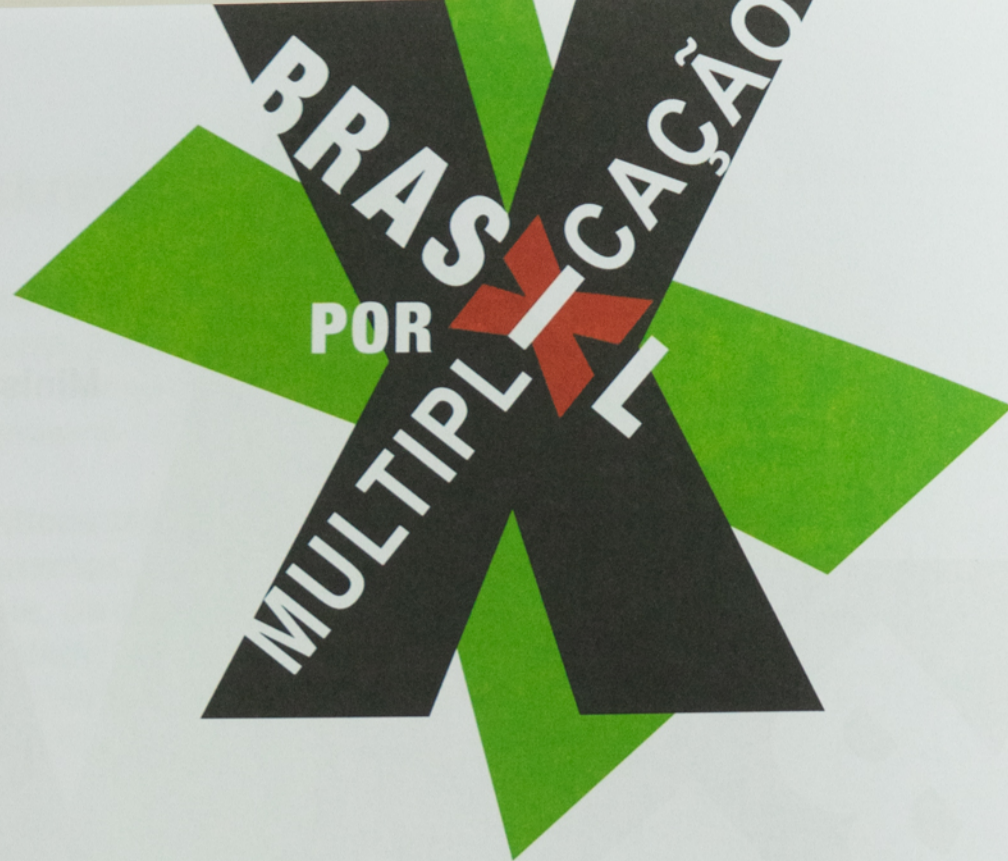
35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

BRASIL POR MULTIPLICAÇÃO

Da adversidade seguimos vivendo. Em 1967, Hélio Oiticica escreveu um texto determinante para se pensar a arte e o Brasil. Intitulado “Esquema Geral da Nova Objetividade”, há nele um desenho panorâmico da cena artística àquela altura e dos desafios a serem enfrentados. Escrito em um momento politicamente tenso, com desalentadoras perspectivas de futuro, para dizer o mínimo, ele destaca seis características da arte brasileira: (1) vontade construtiva; (2) tendência para o objeto; (3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica); (4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; (5) tendência para proposições coletivas; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Uma pergunta, ainda atual, perpassava a escrita do Esquema Geral: como apostar em uma relação nova entre singularidade local e inserção global. No caso da cultura brasileira – e isso foi colocado de modo muito original pela geração tropicalista sob a influência da Antropofagia –, nossa singularidade foi sendo construída pela mistura de diferentes matrizes culturais. Ou seja, não temos uma essência própria, uma marca de origem a ser depurada de qualquer contaminação indesejada, vivemos da apropriação constante do outro, somos uma colagem de influências que não para de se transformar. Como escreveu Oiticica, estamos sempre “à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas”.

As seis características apontadas acima seguem valendo – não obstante as diferenças de contexto – para se pensar a arte produzida hoje. Buscamos evidenciar isso neste Panorama. Sem qualquer tematização daquelas tendências, elas perpassam indiretamente os trabalhos aqui apresentados. Apesar da falência da ideia de progresso e de uma avassaladora crise urbana e ambiental, ainda resiste uma vontade construtiva entre nós. Uma construção que se sabe frágil, mas crucial para enfrentar os riscos de uma informalidade desagregadora. Nota-se também uma crescente abertura do fazer artístico para problemas sociais, éticos e políticos, ou seja, para um engajamento, nada simplificador, que acredita nas brechas em que a arte quer se infiltrar para tentar mudar as coisas – sabendo-se que querer mudar não basta e que sua impotência pode ter desdobramentos imprevistos.



Reunir em uma exposição, que se pretende um Panorama da Arte Brasileira, desde a concretude da intervenção arquitetônica até a fluidez da dança, passando pelo audiovisual, pela escultura, pela fotografia e pela palavra, mais que explicitar a diversidade da cena contemporânea, em que a divisão de meios expressivos e de disciplinas parece obsoleta, busca ressaltar a multiplicidade de tempos que compõem nosso momento histórico. O tempo do corpo que dança, da palavra escrita e da imagem projetada respondem a formas de percepção e de experiência plurais. Simultaneamente, é parte de nosso desafio articular os diferentes imaginários que se contaminam e se multiplicam no Brasil entre a cidade e a floresta, as comunidades periféricas e os centros cosmopolitas, entre o caos, a indeterminação e o mito.

Misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, tudo isso é parte de uma ideia de Panorama e de uma discussão sobre o Brasil. Isso, no exato momento em que o Brasil vive uma de suas piores crises de identidade, quando a promessa de futuro virou uma terrível distopia que constribe as possibilidades do presente, parece propício colocar, mais uma vez, a pergunta sobre o Brasil. O Problema-Brasil é um desafio e uma miragem: aparece como promessa de alegria, mas escapa quando vamos em sua direção. E, a cada passo, parece que vai para mais longe. Entretanto, não dá para virar as costas; há que se encarar a miragem, ao mesmo tempo ilusória e real, fazendo deste enfrentamento o caminho para nos tornarmos menos assombrados com nossa assustadora incompetência coletiva. A arte é o espaço disponível para ampliarmos o campo do possível.

Luiz Camillo Osorio

ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Depoimento de Hélio Oiticica — Rio de Janeiro

“Nova Objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 — ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. [...]

A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é, pois, um movimento dogmático, esteticista (como p. ex. o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças.

Item 1: vontade construtiva geral.

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à celebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. [...] Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da “nova objetividade”: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

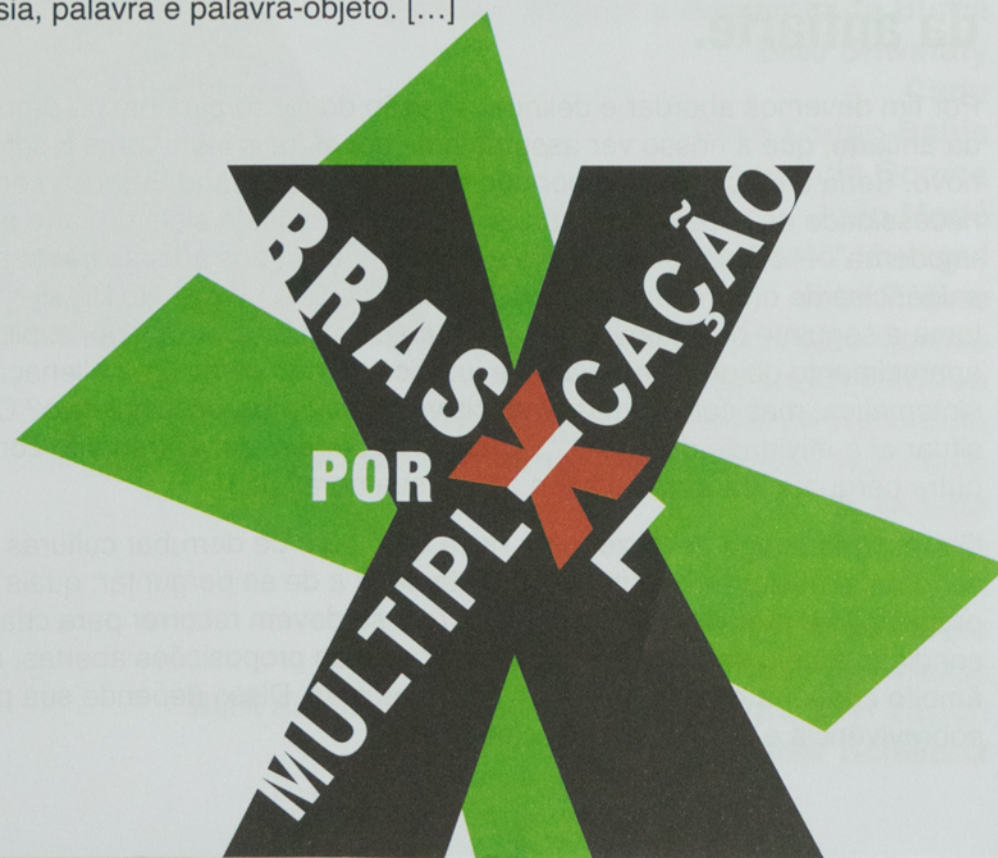
Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete.

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte “concreta”) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico, etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não Objeto” de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da démarche de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de “handicaps” sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da “obra”, (...como espaço, tempo, etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo. [...]

Considero então, o “turning point” decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias — “Nota sobre a morte imprevista”, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto. (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito de quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. [...]

Item 3: participação do espectador.

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação [sic] dos significados propostos na mesma — esta é, pois, uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. [...]



Item 4: tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos.

Há atualmente no Brasil a necessidade da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura, etc. [...]

Essas ideias, ou linha de pensamento no sentido de uma “arte participante”, porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. [...]

O que Gullar chama de participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. [...]

É, pois, fundamental à “nova objetividade” a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras démarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não baste à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, do seu povo.

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Item 5: tendência a uma arte coletiva.

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1.^a seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo) — outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. [...]

Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem, Futebol, Feiras), e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuíam as Escolas de Samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidas indissolúvelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas, etc. [...]

Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte.

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da antiarte, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de “arte pós-moderna” — é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individuais, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? [...]

O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou o de derrubar culturas já não se formula assim — a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão:

(...)

No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Dos críticos brasileiros atuais, 4 influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da “nova objetividade” que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos da minha obra teórica (Teoria do Parangolé) — são eles: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mario Schenberg. Neste esquema sucinto da “nova objetividade” não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da “nova objetividade”, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da “nova objetividade” — ei-la:

DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

“Esquema geral da Nova Objetividade”.

Publicado originalmente no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967.

O texto original foi adaptado e corrigido para o português corrente, seguindo, inclusive, as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor desde 2009.

Agradecimentos: César Oiticica, Projeto Hélio Oiticica e MAM Rio

REALIZAÇÃO

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA

Luiz Camillo Osorio

PRODUÇÃO

MAM Curadoria

PROJETO EXPOGRÁFICO

Felipe Tassara

Iara Ito

Tania Mara Menecucci

DESIGN VISUAL

Barbara Szaniecki

Felipe Taborda

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO

MAM Acervo

MONTAGEM

Manuseio

TRANSPORTE

ArtQuality

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Christopher Burden

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Conteúdo Comunicação



PATROCÍNIO

CREDIT SUISSE

E

Patronos do 35º Panorama da Arte Brasileira

Ana Eliza e Paulo Setúbal Neto

Cleusa Garfinkel

Daniela Villela e Alfredo Egydio Arruda Villela Filho

Fabio Colletti Barbosa

Geraldo José Carbone

Helio Seibel

Israel Vainboim

Maguy e Jean-Marc Etlín

Milú Villela

Orandi Momesso

Roberto B. Pereira de Almeida Filho

Rose e Alfredo Setubal

Salo Seibel

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Vera Lucia dos Santos Diniz

Dois doadores anônimos

REALIZAÇÃO

mam

MINISTÉRIO DA CULTURA

