



GALERIA DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE

A RAREFAÇÃO DOS SENTIDOS

COLEÇÃO JOÃO SATTAMINI • ANOS 70

ANNA BELLA GEIGER

ANTÔNIO DIAS

CARLOS ZÍLIO

CILDO MEIRELES

IVENS MACHADO

MIRA SCHENDELL

PAULO ROBERTO LEAL

RAYMUNDO COLARES

WANDA PIMENTEL

11 DE MAIO A 11 DE JUNHO DE 1993

QUASE NADA

Após a visceralidade abertamente engajada da Nova Figuração surgida em meados dos anos 60, dois desenvolvimentos de caráter externo foram determinantes para a arte brasileira como um todo durante quase toda a década seguinte (para além do aparecimento, aqui mesmo no Brasil, de um outro, extra-artístico: a censura). O primeiro foi a radicalização crescente das propostas conceituais e de algumas outras, minimalistas, que, por opostos que fossem, por diversas vezes levaram a arte em direção a um campo que quase beirou o imaterial, enfatizando suas qualidades intelectuais em detrimento das sensoriais. O segundo, a progressiva revalorização do privado, em detrimento do social (mesmo que freqüentemente, como no caso brasileiro, tratava-se antes de ocultar – sob o disfarce de uma linguagem para iniciados, um “individualismo esotérico” – enunciados que só visavam o que era público).

De um lado, obras que iam do *Air Show* (1968), do grupo inglês Art & Language¹ – p. ex. uma coluna de ar de tamanho e localização não-especificadas – até o *Quilômetro Vertical de Terra* que Walter De Maria apresentou na Documenta de Kassel em 1977 (um tubo metálico de um quilômetro enterrado no chão, do qual

apenas cinco centímetros eram visíveis) atuavam em um campo onde a validade material do objeto de arte estava francamente posta em dúvida: só intelectualmente eram acessíveis ao espectador. Os minimalistas, por seu turno, com sua ênfase (e a despeito dela) na essencialidade estrutural (portanto racional) do objeto de arte, despojavam-no de modo a torná-lo quase irreconhecível como arte, aos olhos dos desavisados, desde a barra de tijolos de Carl Andre (1966) ao *Axioma da Indiferença* (1973), de Mel Bochner. Mesmo os pacotes de Christo, em nada “minimalistas” no sentido estrito da palavra, só passaram a ser reconhecidos como arte pelo grande público depois de indicados como tal (e receberem alguma forma de legitimidade oficial do sistema de arte).

De outro lado, a derrocada de 68 – da queda das barricadas do maio francês à imediata (e perversa) absorção da cultura alternativa norte-americana dos hippies e de Woodstock pela indústria de massas, passando pelo longo inverno que se seguiu à Primavera de Praga – lançou as primeiras dúvidas sobre o projeto transformador que os anos 60 tanto alimentaram². Se não o destruiu por completo, ao menos fez com que, na dúvida, as atenções se voltassem mais para o

do sujeito do que para a sociedade ao seu redor: em sua forma mais consistente, alimentou o prestígio que a psicanálise passou a ter desde então; em sua forma caricata, assumiu a ideologia do Paz e Amor (ou “cada um na sua”) que inaugurou o período e que, no limite, deu origem ao “Sexo, Drogas e Rock 'n Roll” que lhe pôs a pá de cal (no mau sentido). Em qualquer destas formas, o indivíduo, de algum modo, voltou a ser de certo modo o centro do universo — esta espécie de esquecimento momentâneo do inimigo externo para concentrar forças em torno de um outro “inimigo”, o desconhecimento de si mesmo.

Para muitos, tudo isto não passou de uma maneira estratégica de sobrevivência (algumas vezes não apenas artística), o único modo possível de enfrentar uma situação externa — que poderia ser passageira: era preciso somente não se apressar, reculer pour mieux sauter. A efervescência artística no país em nada se reduziu, mas as obras começavam a adquirir uma rarefação de matéria que em nada se assemelhava à exuberância, sempre tão palpável mesmo quando dramática, da década anterior, e apresentou uma tangencialidade cada vez maior do discurso. A arte parecia se satisfazer em apenas tocar de leve os problemas,

uma tangencialidade que a aproximou muitas vezes de um “quase nada”: a ponto de, já no Salão Nacional de 1970, Antônio Manuel tentar — em vão, recusado não pelo júri mas pelos funcionários encarregados das inscrições — apresentar a si mesmo como obra. Este “quase nada” podia ir de uma metáfora em segundo grau, por vezes enfática — como o *Zero cruzeiros* ou o *Fiat Lux* (e nada havia antes da luz), ambos de Cildo Meireles, ou os mapas e as séries da ideologia ou da burocracia, de Anna Bella Geiger, ao cotidiano mais mezinho que para a maioria das pessoas passa despercebido e é, portanto, um verdadeiro nada, exceto para o artista com sua sensibilidade à flor da pele: as faixas dos *Ônibus* de Raymundo Colares (ou seus gibis) e os bueiros ou os interiores de Wanda Pimentel lançaram mão destes últimos elementos, que pouco representariam se não estivessem, como os ready-mades de Duchamp, deslocados de seu contexto e devidamente apropriados por uma situação especificamente artística.

Mesmo quando um artista como Antônio Dias se lançava em um empreendimento quase heróico e afirmava a vitalidade toda poderosa da obra, em telas de tamanho e de presença inquestionáveis, era como se elas nada tivessem em si

além da metáfora da arte, não de sua afirmação direta e inequívoca. Em contraste com a sua visceralidade de meados dos anos 60, durante os anos 70 Antônio assume uma atitude de desprendimento que se distancia mais e mais da urgência de seus trabalhos viscerais — que, aliás, terão seu paralelo na brutalidade de Ivens Machado: ainda assim, uma brutalidade que não vai direto ao ponto e o contorna através de manobras que visam, aparentemente, mais uma política do sujeito do que uma política da sociedade, a despeito de seu famoso mapa do Brasil. Por meios freqüentemente diversos, Carlos Zílio adota procedimentos que se assemelham aos de Antônio Dias e, durante quase uma década de trabalhos abertamente políticos, o faz sob a égide de um imaginário praticamente descarnado, onde as referências simultâneas ao artístico e ao extra-artístico se dão ao nível da quase impalpabilidade: limitadas a uma estrutura mínima (mas não minimalista) em que o referencial se reduz a simples indicações gráficas e algumas poucas “legendas” (por vezes nem mesmo isto), sendo a relação entre uma e outra de caráter meramente arbitrário e intelectual (e por isso mesmo significativo). No caso de Mira Schendel e de Paulo Roberto Leal, artistas de visão artística

mais estritamente positiva (ao contrário da dúvida histórica que se implantava entre os demais), o “quase nada” reaparecia sob a forma da redução essencial, da crença de que mesmo uma pequena marca produzida sobre o suporte seria capaz de gerar o efeito estético desejado. Neste sentido, as tradições de Mira e as de Paulo são outras, a despeito da semelhança de procedimentos rarefeitos que eles mantêm com os outros artistas da mostra. Mira dialogava com o minimalismo, Paulo, ao mesmo tempo com uma certa leitura do minimalismo mas também com o neoconcretismo, mas os dois também restringiam o escopo da visualidade objetivada na obra, remetendo o espectador antes para uma compreensão intelectual do que propriamente sensorial do trabalho. Ainda que positivos a respeito das possibilidades da estética (em seu sentido clássico) e ainda acreditando que os “dados imediatos da percepção” poderiam ter um valor em si mesmos, sabiam como utilizar o sensível de modo a, mesmo reduzido a muito pouco, fazer dele estopim para uma reflexão de caráter intelectual que não se esgotava em si próprio.

Foi neste sentido que, durante quase uma década, a arte brasileira se satisfaz em limitar seus recursos, manter um tom de

voz baixo, reduzido por vezes a um quase sussurro — quase nada —, um sussurro que às vezes se revestia de um tom dramático, quando ele então se expandia a ponto de reverberar violentamente em um grande espaço quase vazio. Um vazio que nada tinha em comum com o absurdo do existencialismo mas que, ao contrário, afirmava uma vitalidade tão intensa e significativa quanto tinham sido, nos anos anteriores, a eloqüência, por vezes ruidosa, de uma arte que se afirmava sempre através da presença física e marcada do objeto. Se não se chegou à completa imaterialidade da obra de arte, ao menos tentou-se fazer com que ela se aproximasse bastante daquele objetivo, onde ela pudesse permanecer íntegra mesmo em meio a um estado de coisas onde a integridade, qualquer que fosse a sua manifestação material, se tornara uma das coisas mais difíceis de manter.

Reynaldo Roels Jr.

¹ Terry Atkinson, David Bainbridge, Michel Baldwin e Harold Hurrel.

² Não se chegou a sentir o período como uma “traição da história”, mas ao menos percebeu-se que as “condições objetivas” não eram propriamente favoráveis à revolução.

11 DE MAIO A 11 DE JUNHO 1993

INAUGURAÇÃO 11 DE MAIO ÀS 21:00 HORAS

SEGUNDA A SEXTA-FEIRA DE 10:00 ÀS 19:00 HORAS

SÁBADO E DOMINGO DE 10:00 ÀS 17:00 HORAS

GALERIA DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS

coordenador
NELSON AUGUSTO

exposição
A RAREFAÇÃO DOS SENTIDOS

curadoria
REYNALDO ROELS JR.

obras
COLEÇÃO JOÃO SATTAMINI

curador da coleção
VICTOR ARRUDA

agradecimentos especiais
ANNA MARIA NIEMEYER
JOÃO LEÃO SATTAMINI

design e computação gráfica
MARTA STRAUCH

assistente de produção
FATIMA MAGALHÃES

divulgação
VERA ALVAREZ

montagem
NELSON AUGUSTO E
JOSÉ BALBINO DE SOUZA

assistente de montagem
IRACI LAURINDO DE OLIVEIRA

iluminação
HOMERO G. MORAES

pintura
DENIL GOMES

apoios



PRISMA
Informática



SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA
DO RIO DE JANEIRO
Departamento Geral de Escolas de Arte

ESCOLA DE ARTES VISUAIS

diretor
JOÃO CARLOS GOLDBERG

coordenadora geral
GÍDANA HOLANDA

coordenadora de ensino
SUZANA QUEIROGA

coordenador de exposições
NELSON AUGUSTO