

Entre 60, 70 e um pouco de pois . . . algumas possibilidades da socialização da arte

Cristiano Rocha Pithon *

Artistas não estão aqui para destruir ou para criar. Criar é uma coisa tão simples e natural de se fazer quanto destruir. Todo mundo na terra tem criatividade. Até uma dona de casa pode criar um bebê. As crianças são tão criativas quanto as pessoas que a sociedade considera artistas. Artistas criativos são bons o suficiente para serem considerados crianças. Os artistas não devem criar mais objetos, o mundo está cheio de tudo o que precisa. Eu estou entediada com artistas que produzem enormes amontoados de esculturas, ocupando um grande espaço com elas e pensam que fizeram algo criativo, permitindo apenas que as pessoas aplaudam o amontoado. Isso é puro narcisismo. Por que não permitem pelo menos que as pessoas as toquem? Dinheiro e espaço são desperdiçados com projetos desse tipo quando existem pessoas morrendo de fome e pessoas que não têm espaço suficiente para dormir ou respirar.

Yoko Ono

O artista sempre trabalhou copiando ou criando realidades, segundo Maturana (apud MEIRA, 2003, p. 128): “O que quer que faça, o artista será um criador co-participante de alguma realidade virtual, (...) o que pode ou não se tornar realidade fundadora no curso da realidade humana”. Entretanto, a partir do final da década de cinquenta, certas propostas passam a interferir diretamente nela, trabalhando com situações reais, modificando a atuação da arte na sociedade. Isso é fruto de um pensamento participacionista bastante difundido nesse período e que segundo Paola Berenstein (2003, p.13) “pregava a participação dos habitantes da cidade”.

A década de sessenta foi marcada por intensos movimentos de contra cultura e de minorias, que buscavam as mais diversas mudanças sociais e culturais. Um dos grupos que tiveram participação marcante nesse período foi a Internacional Situacionista¹, de acordo com Paola Berenstein (2003, p.13):

A Internacional Situacionista (I.S.) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura.

Na luta contra a espetacularização, a IS utilizava alguns procedimentos para provocar situações e novos comportamentos, um deles era a deriva: uma técnica de passagem rápida por diversos ambientes, “seu conceito está ligado à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (DEBORD apud BERENSTEIN, 1998, p. 87).

A IS não se propunha a “produzir arte”, entretanto, qualquer tipo de atividade artística poderia ser integrada às suas práticas, através do “desvio”, que era “a integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não poderia haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos” (DEBORD apud BERENSTEIN, 1998, p. 66).

As práticas situacionistas tinham como objetivo provocar o público, no intuito de gerar participação. As pessoas deveriam passar da condição passiva de meros espectadores a vivenciadores de situações, numa tentativa de modificação da própria vida, segundo Debord (1998, p. 97):

A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.

Idéias semelhantes de participação do público se desenvolveram no meio artístico através de inúmeros grupos, como o Fluxus, por exemplo, que não era propriamente um grupo, mas, uma série de publicações e eventos, um movimento com representantes em diversos países. Segundo Stewart Home (1999, p.83), o nome apareceu pela primeira vez em 1961, num convite para três palestras ministradas por George Maciunas, onde se lia: “Uma contribuição de três dólares vai ajudar a publicação da revista Fluxus”.

O objetivo inicial do Fluxus era promover uma espécie de assalto às categorias de arte, fundindo-as através de ações, performances, happenings, concertos. O público era envolvido, assumindo o papel de performer, sem que necessariamente tivesse muita prática, habilidade ou preparação. A performance “em memória de Adriano Olivetti” de Maciunas (apud Home, 1999, p.86) é um exemplo:

Cada performer escolhe um número num papel usado de máquina de calcular. O performer atua cada vez que seu número aparece numa linha. Cada linha indica o ritmo do metrônomo. Exemplos de ações que podem acontecer em cada aparição do número:

- 1) levantar e abaixar de chapéus;
- 2) sons com a boca, os lábios ou a língua;
- 3) abrir e fechar de guarda-chuvas, etc.

Outro exemplo conhecido é a peça “Música que desaparece para o rosto”, de Cheiko Shiomi: “mude gradualmente de sorriso para não sorriso”. Eram propostas simples que se propunham a acabar com a chamada “cultura séria”.

Além dessas ações, existiam outras com caráter mais ativista, como a “proposta de ação de propaganda”, composta por verdadeiros “ataques”, que iam desde piquetes nas ruas e vendas de publicações Fluxus, até a interrupção do trânsito em horários de grande movimentação através de “quebras” de automóveis em locais estratégicos, ou o envio de tijolos a galerias, provocando dessa forma o atraso nas correspondências, já que cada carteiro possuía uma cota de peso por dia.

No início, o movimento Fluxus propunha a destruição da arte ilusionista, derrubando fronteiras, provocando o público para que este participasse de forma mais intensa, não como meros observadores, mas como participante da proposta, numa co-autoria, uma utopia de revolução contra um sistema rígido de limitação do ser humano, isso pode ser observado no discurso de Maciunas (apud HOME, 1999, p.95):

EXPURGUE o mundo da doença burguesa, cultura “intelectual”, profissional e comercializada. EXPURGUE o mundo da arte morta, da imitação, arte artificial, abstrata, ilusionista, matemática.

EXPURGUE O MUNDO DA EUROPEIZAÇÃO!...

(...) PROMOVA UMA INUNDAÇÃO E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA NA ARTE. Promova a arte viva, a antiarte, a REALIDADE SEM ARTE para todas as pessoas, não apenas os críticos, diletantes e profissionais...

(...) FUNDA as catres de revolucionários culturais, sociais & políticos numa frente & ação unificada”.

Com o intuito de gerar “bases mais sólidas” para seus trabalhos, alguns grupos procuraram fundamentos de teorias sociológicas e desenvolveram o conceito de arte sociológica, que tinha como objetivo se inserir na

realidade, modificando-a criticamente, transformando arte em conhecimento sociológico da realidade:

O artista deve aproveitar o conhecimento sociológico para entender as relações entre classes sociais, como operam os condicionamentos econômicos sobre a produção do imaginário, como estão instituídos os códigos coletivos de percepção e sensibilidade, em que medida podem ser modificados. E por sua vez o artista pode reparar em pontos especialmente sensíveis da vida social, pôr em evidência aspectos subjetivos e intersubjetivos das relações entre os homens, despercebidos pelo objetivismo científico, provocar experiências inesperadas e contribuir com seus próprios meios para que as pessoas tomem consciência das estruturas que as oprimem. (CANCLINI, 1979, p.18)

Um dos grupos que mais se destacaram nesse sentido, segundo Canclini foi o “Coletivo de Arte Sociológica”, formado por Jean Paul Thenot, Hervé Fischer e Fred Forest. Segundo Fred Forest (apud CANCLINI. 1979, p17), “para o artista sociológico o problema não é mais saber o que representar, e como representá-lo, mas como provocar a reflexão sobre as próprias condições de nosso ambiente social e seus mecanismos”. Entre os trabalhos realizados pelo grupo está a “Farmácia Fischer”, montada em 1975, em São Paulo, onde Hervé Fischer, vestido como um farmacêutico, instalou na Praça da República uma barraca, onde distribuía cápsulas de poliuretano, que prometia ser a cura para todos os males: falta de dinheiro, de amor, de liberdade. Outro trabalho bastante significativo foi realizado também em São Paulo, em 1973 e tinha como título “O branco invade a cidade”, onde Fischer andou durante duas horas com dez cartazes brancos, nos quais as pessoas poderiam escrever livremente o que quisessem. Num período de intensas repressões políticas, várias pessoas se manifestaram contra o governo, o que teve como resultado várias horas de prisão e intensa cobertura jornalística.

Nesse mesmo período, diversos artistas brasileiros trabalhavam com propostas semelhantes, o objeto deixava de ter valor de culto, passava a ser apenas um instrumento de transformação, onde o público, antes observador passava a participante, que segundo Marly Meira (2003, p.130), “também é um ato poético de co-criação, que promove o espectador - antes mero observador de um mundo distante - a co-criador de uma obra de arte, que é parte de seu cotidiano”. Ampliava-se a utilização do espaço urbano como suporte para a realização de experiências, a cidade era um verdadeiro campo de experimentações artísticas e sensitivas.

As buscas pela “socialização” dos meios de divulgação da arte intensificam a utilização de meios como: xerox, off-set, cartões postais e arte pública. Questionando a legitimação da arte pelas galerias e museus

e negando o consumo da obra como simples mercadoria, as linguagens artísticas se expandiram à performance, trabalhos que usam novas tecnologias como o vídeo, projetos que foram realizados em locais de difícil acesso e outros, que muitas vezes, nunca foram realizados (FREIRE, 1999, p.125).

Inúmeros artistas passam a questionar o caráter exclusivamente observacional da obra de arte e começam a convocar o observador a participar e interagir com seus trabalhos, levando-o a fazer parte deles, contrariando assim o modelo utilizado pelos museus e galerias, buscando cada vez mais unir a arte e a vida, levando as criações ao maior número de pessoas possível. Hélio Oiticica foi um dos artistas de grande destaque desse período, através de trabalhos como os “Parangolés”, ele traz à tona questões como o uso do corpo, da música e da dança, sendo extremamente influenciado pelo samba, com o qual teve contato através da sua aproximação com o morro da Mangueira.

Com o objetivo de determinar parâmetros para a construção de uma arte de vanguarda brasileira, ele elaborou a “Nova Objetividade”, que era um esquema que sintetizava uma série de pensamentos e práticas que diferenciavam “um estado típico da arte brasileira” de outros movimentos internacionais que aconteciam no período. Algumas características da “Nova Objetividade” são (OITICICA, 1996, p.110):

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” (...); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Na “Nova Objetividade”, não existiam itens abstratos, eram regras muito claras que exprimiam os sentimentos de um período marcado pela grande repressão do início da ditadura militar no Brasil, onde exprimir sua opinião crítica significava enfrentar um governo repressor, que era capaz de cometer as mais diversas atrocidades para manter a “ordem”.

Os trabalhos de Hélio Oiticica são marcados por uma referência popular muito forte, o que aumenta a identificação com a cultura dos morros cariocas. A construção de seus ambientes se baseava na estética dos barracões construídos no morro da Mangueira, suas cores e as pessoas que lá viviam. Numa busca cada vez mais intensa pela participação, ele deixa de ser artista e passa a ser um desencadeador de experiências coletivas, o conceito de produção de obras de arte vai aos poucos sendo substituído por experimentações artísticas.

Essa “ruptura” e a criação de conceitos artísticos são marcantes em seus trabalhos, o conceito dadaísta de apropriação, por exemplo passa a se estender às coisas com as quais ele se deparava nas ruas, que não deveriam ser transportadas para um museu, elas continuariam em seus locais de origem, sendo que o público seria convidado à participação, derrubando a função legitimadora do museu, ou ainda transformando todo o espaço em museu a céu aberto (OITICICA, 1996, p.103):

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigos, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (...)

A utilização de novos meios e o questionamento intenso da função dos museus e galerias são marcantes nesse período e geraram trabalhos de diversos artistas e grupos, como o 3NÓS3 - formado por Rafael França, Hudnilson Júnior e Mário Ramiro - que fazia intervenções pelas ruas e monumentos de São Paulo na década de setenta. Um de seus trabalhos questionava a função das galerias lacrando-as com fita crepe, tendo fixado nelas folhas mimeografadas onde se lia: “o que está dentro fica, o que está fora se expande” (FREIRE, 1999, p.125).

Outra ação desse grupo questionava os monumentos de arte pública: numa determinada noite foram cobertas com sacos plásticos as cabeças de todos os monumentos de uma rua de São Paulo. Um detalhe interessante é que o grupo costumava entrar em contato com a imprensa de forma anônima, conseguindo assim a cobertura de diversos tipos de mídia, transformando a desmontagem dos trabalhos pelas autoridades competentes numa espécie de happening. Além dessas ações, existiam outras que provocavam o público de forma mais direta, como as grandes faixas de papel celofane, que fechavam ruas inteiras, até que algum motorista mais “ousado” se dispusesse a rasgá-las, liberando a passagem.

O grupo “Viajou Sem Passaporte”, também provocava o público. Tendo o texto teatral como principal linguagem artística, se propunha a criar situações que quebrassem a rotina, mostrando uma clara influência situacionista, segundo Raguy² um dos integrantes do grupo: “tem todo um projeto de intervenção nas ruas, que tem o objetivo de instaurar uma crise na normalidade vigente, buscando apontar para a criatividade, para a liberdade”. Trabalhos como “A Senhora Poderia Segurar Meu Paletó?”, onde pessoas se alternavam num assento de ônibus através da troca de um paletó, ou o “Trajetória do Curativo”, em que cada ponto de ônibus um dos integrantes do grupo entrava com um curativo no olho esquerdo, levavam situações inusitadas ao cotidiano urbano, gerando integração e promovendo a comunicação entre as pessoas.

Cildo Meireles também fazia trabalhos que se inseriam no cotidiano urbano. Com as “Inserções em circuitos ideológicos”, ele sugeria a apropriação de meios pouco convencionais de divulgação de idéias, como garrafas de Coca Cola, ou cédulas, que após a execução das alterações eram devolvidas à circulação. Tais inserções buscavam a participação e o acesso do público às suas propostas, se misturando à sociedade:

Me lembro que entre 1968 e 1970 sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava; não estávamos mais trabalhando com metáforas (representações) de situações, mas com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a volatilizar-se, e esta era outra característica. Era um trabalho que, na realidade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente: as coisas existiam em função do que podiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público.

Outro tema bastante recorrente era o questionamento do valor do objeto e da necessidade de sua existência, gerando a criação de inúmeros trabalhos que foram realizados nas ruas utilizando diversos tipos de matérias primas. Artur Barrio questionou o valor da obra de arte e os processos de capitalização da arte por parte do mercado em seu “Manifesto estética do terceiro mundo” (2000, p.100):

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do terceiro mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Em seu trabalho artístico, Barrio utilizava materiais perecíveis para problematizar as relações sócio-econômicas da arte. Suas propostas aconteciam principalmente nas praças, vias públicas, terrenos baldios, locais que funcionavam como um cenário para o que ele chamava “Situações”. Em uma delas, intitulada “Troupas ensanguentadas”, ele usou dejetos humanos (fezes, unhas, urina, sangue) e materiais em decomposição, enrolados em verdadeiras trouxas sujas, que eram abandonadas pela cidade, em plena época da ditadura (período em que pessoas “desapareciam” misteriosamente), criando dessa forma uma grande tensão num público, que não sabia exatamente do que se tratava aquilo. As trouxas simulavam corpos esquartejados, que confundiam, desestabilizavam uma sociedade vigiada.

Algumas propostas de Artur Barrio se assemelham bastante às práticas Situacionistas, entretanto, o artista afirma ter influências reais do Surrealismo e Dadaísmo. O trabalho “4 dias e 4 noites” é um bom exemplo: nessa experiência, ele percorreu os espaços da cidade durante um período não muito preciso, ininterruptamente, sob o efeito inicial de substâncias alucinógenas. Essa experiência se assemelha às derivas situacionistas e às experiências dadaístas no ambiente urbano. Não existem registros de vídeo ou fotográficos dessa proposta e as próprias lembranças do artista não são muito claras³.

Todos os trabalhos apresentados são extremamente efêmeros e têm nos registros uma das principais formas de divulgação. Segundo Barrio, os registros não devem possuir caráter artístico, pois caso contrário, substituiriam as características de “perda” propostas, se transformando em imagem através da fotografia. Dessa forma, tais registros e documentos, têm como objetivo viabilizar o acesso a um outro número de pessoas que não poderiam estar no local do evento, permitem a utilização de galerias e museus para a divulgação dos trabalhos, que assumem a função de uma espécie de arquivo, de testemunha do trabalho do artista, onde não existe mais relação de dependência para a criação ou exposição ao público. Nos espaços fechados podem ser mostrados desde os projetos iniciais, livros de artista, esboços, até registros da execução e do projeto em si.

Muitas das propostas expostas nessa “miscelânea rizomática”, apresentam profundas diferenças, utilizando processos lúdicos, ou processos mais científicos, algumas utilizam meios de comunicação em massa, em outras o artista se apresenta direto ao público, não importando o número de pessoas alcançadas. Independente dessas variações, todas têm algo em comum: elas têm a cidade e seus meios como ponto de partida para a realização de experiências, onde o público ocupa um papel fundamental de participante na realização dos trabalhos, que se inserem silenciosamente no cotidiano, sem que precisem ser necessariamente vinculados a projetos artísticos. As idéias e questionamentos propostos por esses artistas permanecem, o espaço urbano tem se mostrado um terreno extremamente fértil para a produção de trabalhos artísticos. Existe, por parte de alguns artistas, uma necessidade cada vez maior de socializar a arte, retirando-a de locais fechados, a supervalorização do objeto como obra de arte não faz muito sentido e num mundo utópico, a autoria também não. O que importa é tentar provocar pequenos questionamentos, não quebras radicais, mas a percepção de novas possibilidades. E como diria Hélio Oiticica: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

NOTAS

* Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, onde também cursou o mestrado em Processos Criativos, em sua pesquisa propôs a construção de trabalhos de intervenção no tecido urbano, executados a partir da observação do cotidiano de moradores de rua da cidade de Salvador. Atualmente é professor Substituto na Escola de Belas Artes e faz parte do GIA (Grupo de Interferência Ambiental), onde desenvolve trabalhos de intervenções. cristianopiton@gmail.com

1 A Internacional Situacionista foi formada pela junção do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Letrista e Associação Psico-Geográfica de Londres, no dia 28 de Julho de 1957.

2 Arte em revista, 1984, p.116

3 A falta de clareza com relação ao que aconteceu durante esse trabalho pode ser observada numa entrevista publicada no catálogo da exposição Panorama da arte Brasileira, 2001, p.81-97.

REFERÊNCIAS

BARRIO, Artur. A metáfora dos fluxos – 2000/1968. Paço das artes, 2000.

BERENSTEIN, Paola. (org.) Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

COHEN, Ana Paula (coord.). Panorama da arte brasileira, 2001. São Paulo: MAM, 2001.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.

MEIRA, Marly. Filosofia da criação: reflexão sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

BARRIO, Artur. Regist(r)os. Porto, Portugal: Museu Serralves, 2000

OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: VERBERKT, Mat (Coord.). Hélio Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

Arte em revista, ano 6, n8. São Paulo: Formas composições gráficas, 1984.



Figura 1 Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira veste Parangolé. 1964 foto Andreas Valentin Acervo Projeto HO Rio de Janeiro



Figura 2 Cildo Meireles. Inserção em circuitos ideológicos. 1970 foto Cildo Meireles, Geografia do Brasil

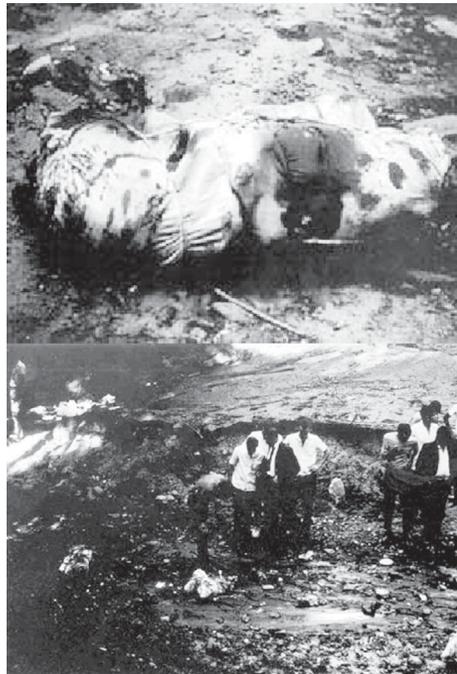


Figura 3 Artur Barrio. Trouxas ensangüentadas, 1969 foto César Carneiro