

Afinidades eletivas

Renato Rezende

Afinidades, amizades, afetos, ideias – essas são as pulsões que desde sempre unem as pessoas em casais, famílias, comunidades, tribos, em gestos afirmativos (portanto essencialmente felizes) de criação, interação e intervenção no mundo. Emergência no mundo (vasto mundo), corporificação e tomadas de posição. Voz(es), estratégias, manobras – política. Se a arte moderna defendia a autonomia da arte e a especificidade de cada gênero artístico, a partir dos movimentos de contracultura da década de 1960 (e o concomitante fim das vanguardas estéticas, alicerçadas em uma ideia de progresso), a arte foi retirada do seu pedestal. Resgatando, multiplicando e radicalizando diversas práticas e conceitos já propostos pelas vanguardas históricas do início do século XX, principalmente o Dadaísmo (leia-se Marcel Duchamp, mas não somente), a arte “pós-moderna” se aproximou da vida, misturando-se a ela, ao cotidiano, aos objetos de uso comum, abrindo mão de seus privilégios estéticos, desguarnecendo suas fronteiras e alargando seus meios e suportes; tornando-se, portanto, cada vez mais *política* no sentido originário do termo: o dinâmico jogo de relacionamento entre os cidadãos da cidade, da *polis*.

O sistema e as instituições de arte foram questionados, assim como os processos de legitimação e canonização de objetos de arte e de artistas, que passaram a assumir papéis múltiplos, atuando não somente como “artistas” (criadores de “obras” de arte), mas como críticos, curadores, produtores, galeristas e editores. No Brasil, as décadas do pós-guerra foram marcadas por uma retomada das ideias “antropofágicas” do nosso primeiro modernismo e geraram principalmente o Concretismo¹, o Neoconcretismo² e a

¹ A *Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1957 no prédio do MEC no Rio de Janeiro, uniu diversos poetas e artistas visuais em torno de um novo projeto cultural para o país, apropriando-se de um ideário construtivo e buscando a redução dos meios expressivos e a integração das modalidades artísticas.

² A primeira *Exposição Neoconcreta* acontece em março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1961 no Museu de Arte de São Paulo, ano em que o grupo se dissolveu. Os dois grupos (Concretos e Neoconcretos) se reuniram alguns anos depois por iniciativa de Hélio Oiticica numa exposição intitulada “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM/RJ em 1967.

Tropicália³. Em paralelo a tais “últimas vanguardas modernas” no país, e ao movimento tropicalista, mas principalmente a partir do final da década de 1960, em pleno “anos de chumbo” da ditadura militar (o AI-5 veio em dezembro de 1968), artistas como o próprio Hélio Oiticica, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Zilio, Cildo Meireles e Waltercio Caldas estabeleceram diálogos com movimentos internacionais como o pop, o minimalismo e a arte conceitual.⁴ Além de explorarem novas mídias, como o Super-8 e o vídeo, esses artistas foram os primeiros a lidar diretamente com as instituições de arte, organizando e montando exposições, escolhendo artistas e escrevendo textos para catálogos. Esse foi o caso das exposições ‘Propostas 65’ e ‘Propostas 66’, ambas realizadas na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo, e também da já citada ‘Nova Objetividade Brasileira’, montada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, críticos, especialmente Frederico Moraes (que também atua como artista), aliaram-se a esses artistas para montar exposições alternativas como a ‘Arte no Aterro’ (1968), ‘Salão da Bússola’ (1969) e ‘Do Corpo a Terra’ (1970).⁵

Se, como diz Felipe Scovino em seu ensaio para este livro, a prática dos coletivos no Brasil remonta ao primeiro Modernismo, com o “grupo dos cinco” formado por Anita, Mário, Oswald, Menotti del Picchia e Tarsila – e podemos incluir nessa linhagem o grupo Santa Helena, o grupo Frente, o Rex, o Noigrandes, a Casa 7 e assim

³ Com os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil como figuras de ponta, o Tropicalismo inspirou-se nas ideias do Manifesto Antropofágico e disseminou-se pela sociedade, incluindo artistas como Hélio Oiticica, cuja obra *Tropicália* (exposta no MAM/RJ em 1967) deu o nome ao movimento, e José Celso Martinez Correia, do Teatro Oficina, que encenou nova montagem de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade em 1967.

⁴ São interessantes as relações entre as vertentes brasileiras destes movimentos, desenvolvidas no contexto da repressão política e da censura, e suas matrizes internacionais. Especialmente no caso do Pop americano, fundamentado na complexa ambigüidade da obra Andy Warhol: por um lado corrosiva, crítica e libertária do desejo, e por outro intimamente ligada ao consumismo, à satisfação narcísica e aos valores do *American way of life* (enquanto o país travava a guerra do Vietnã).

⁵ “Arte no Aterro” consistiu-se em um mês inteiro de atividades e arte pública na esplanada do MAM, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 1968. Num dos fins de semana ocorreu o evento *Apocalipopótese*, no qual Lygia Pape mostrou os *Ovos*, Antônio Manuel fez o trabalho *Urnas quentes* e Rogério Duarte apresentou *Cães amestrados*. O “Salão da Bússola”, considerada a primeira exposição de arte conceitual no país, para qual Moraes redige o “Quase-manifesto”, foi montada no MAM/RJ. “Do corpo à terra” aconteceu em 1970, em Belo Horizonte; Barrio espalhou suas *Trouxas* pela cidade e Cildo queimou galinhas vivas em *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*.

por diante pelas décadas que se seguiram – há algo de diferente e comum aos coletivos que se multiplicaram principalmente a partir dos anos 1990. Ou seja, apesar das inúmeras e até dissonantes abordagens, estratégias e discursos que esses coletivos de arte podem exercer – e os cinco coletivos escolhidos para este livro é uma pequena amostra disso – talvez exista alguns traços em comum entre eles, e que os distinguem de seus antecessores “modernos”. Investigando o tema para sua tese de doutorado, Claudia Paim conceitualiza de forma sucinta os coletivos contemporâneos da seguinte forma (a numeração é minha):

1. Grupos de artistas que atuam de forma conjunta.
2. Não hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não.
3. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões.
4. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios.
5. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram.
6. Desenvolvem ação e colaboração criativa.
7. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade.
8. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais) aos quais questionam.
9. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista.⁶

Num tempo de proliferação de redes sociais (especialmente no Brasil), a formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política. Circunscritos no campo das artes visuais, mas cientes de que as fronteiras entre esse campo e outros campos que tecem a trama social se tornam cada vez mais tênues, os organizadores deste livro têm com objetivo oferecer expressivo, ainda que esparso, material primário para os interessados em estudar esse significativo fenômeno contemporâneo.

⁶ Claudia Paim é artista plástica com atuação em práticas coletivas. A definição de coletivo por ela proposto faz parte dos estudos para sua tese de doutorado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi publicado no ensaio “Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea”, disponível em pdf em <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf> [acessado em 20 de agosto de 2010].

