

ABSTRACT: Originally written to present Brazilian artists at a Latin American exhibition planned for New York (which, in fact, was never held), this text is a short summary of Brazilian art during the 20th century. It seeks to describe the shift from the desire (shared by local artists and critics until the 1950s) to set up a typically Brazilian art, to its actual establishment, a process which has been going on for the last 30 years.

KEY WORDS: Contemporary Brazilian art.

Surgida com o romantismo acadêmico na primeira metade do século passado, a necessidade de criar no Brasil uma arte tipicamente nacional por mais de cem anos direcionou a produção de vários artistas locais, muitas vezes cerceando suas potencialidades criativas. Preocupados em constituir aprioristicamente uma arte brasileira com características próprias, vários deles deixaram de dar razão às suas personalidades e às questões inerentes à arte para se engajarem naquele programa.

Esta preocupação com a constituição de uma iconografia singular esteve ligada inicialmente às preocupações da elite econômica e intelectual nacional e se manifestou no campo das artes visuais através da produção dos artistas ligados à antiga Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

TADEU CHIARELLI

Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p.15-25, nov. 1995.

Como seus colegas escritores, poetas e historiadores, os artistas ligados à Academia, comprometidos com a legitimação do Estado brasileiro recentemente liberto de Portugal (1822), produziram pinturas e esculturas idealizadas e enaltecedoras do poder imperial, da Religião Católica, do Exército e da Marinha nacionais. Quando se afastavam desses temas nitidamente oficiais e formalmente relacionados com a arte conservadora europeia, normalmente produziam obras que tentavam dar conta da visualização de uma mitologia brasileira, através da representação - sempre em chave idealizada - de mitos retirados sobretudo da literatura e da poesia românticas que então aqui se produzia.

Mesmo já na segunda metade do século passado, quando os influxos realistas e naturalistas se faziam presentes em várias partes do mundo, os artistas ligados à Academia insistiam em perpetuar em seus trabalhos uma imagem idealizada do Brasil, bastante diferente da realidade local, marcada pelo passado colonial do país e pelo presente estigmatizado pela opressão imperial e pela escravidão da população negra.

Foi contra esta produção artística altamente comprometida com os interesses políticos e ideológicos do poder imperial que se insurgiram alguns artistas e críticos brasileiros no final do século XIX. Em sua maioria republicanos e a favor da libertação dos escravos, eles acreditavam que o Brasil apenas teria uma arte nacional quando os artistas deixassem de idealizar a história, os mitos e o Estado para registrarem - a partir da estética naturalista - a realidade física do país: a luz, as cores, os elementos topográficos, a flora brasileiras.

Embora contrários aos direcionamentos da Academia Imperial, é

importante ressaltar que esses artistas, por sua vez, mantinham-se interessados igualmente na construção de uma arte nacional, singular e típica. Se seus antecessores transformavam em mitos certos elementos da história e da literatura nacionais, agora eles transformavam em mito a natureza tropical brasileira.

Tal desejo de constituição de uma arte brasileira através da captação do ambiente local não ficará restrito apenas aos artistas da passagem do século XIX para o século XX. Ele contaminará igualmente a produção da primeira metade deste século e marcará fortemente a produção dos artistas ligados ao Movimento Modernista iniciado em 1922, tido como introdutor das vanguardas e da modernidade artísticas no Brasil.

Será o desejo de criação de uma arte nacional o fator predominante que impedirá os modernistas de aderirem às formulações mais avançadas e desestabilizadoras da arte, levantadas por alguns segmentos das vanguardas históricas europeias. Como pensar na produção de obras apenas preocupadas com as questões intrínsecas da pintura, por exemplo, se, pairando na mente dos modernistas, existia ainda a necessidade de captação e tematização da realidade física e humana do país? Como pensar em romper com a separação entre arte e vida - formulação proposta por alguns dadaístas, expressionistas e surrealistas - se para os modernistas era primordial criar no país uma iconografia ainda preocupada com o típico, com o local?

Será justamente pela manutenção desse desejo de criação de uma arte nacional que os modernistas brasileiros se aproximarão mais das tendências do Retorno à Ordem europeu - surgidas naquele continente no período

entre as duas guerras mundiais -, do que das vanguardas mais radicais. Como se sabe, no contexto do Retorno à Ordem estava previsto, além da supressão das indagações estéticas e artísticas mais radicais das vanguardas, a necessidade de retorno ao realismo (mesmo que sintético), e a valorização do nacional. Nada mais apropriado aos modernistas, engajados na construção de uma arte cujo tema brasileiro era a tônica primordial.

Sem dúvida este compromisso marcante na arte brasileira até os anos 40 deste século não impediu o surgimento de alguns valores fundamentais.

Na passagem do século, Gimbattista Castagneto (1851-1900) foi um paisagista extremamente sensível, produzindo obras de forte apelo psicológico, muito comprometidas com as questões intrínsecas da pintura e completamente afastadas de qualquer compromisso nacionalista.

Mesmo no contexto modernista deste século Oswaldo Goeldi (1895-1961), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e poucos outros se destacaram pela singularidade de suas poéticas e pelo descompromisso dos mesmos com aquela necessidade quase obrigatória de, ao fazer arte, mapear as singularidades naturais e sociais brasileiras. Esse descompromisso, no entanto, não os impediu de constituírem obras marcadas profundamente por suas experiências como artistas conectados com a arte internacional, vivendo os vários aspectos contraditórios de um país como o Brasil.

No entanto, a arte brasileira mais valorizada até o final da II Grande

Guerra foi aquela justamente preocupada em caracterizar as peculiaridades locais. Como exemplo poderiam ser citadas as produções de Emilliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Cândido Portinari (1903-1962), artistas com produções estruturalmente calcadas nos valores naturalistas/realistas, apesar do tratamento formal superficialmente adaptado aos procedimentos estilísticos do expressionismo e/ou do cubismo históricos.

Será a partir dos anos 50 deste século, quando uma parcela considerável da nação passa a desejar que o país ingresse definitivamente na modernidade

do século XX, que alguns grupos de artistas irão deixando de lado aquela necessidade preconcebida de criação de uma arte nacional, a favor de uma produção disposta a se constituir através de um diálogo direto com as questões da arte contemporânea internacional.

O primeiro sinal desta mudança de direcionamento pode ser percebida nos movimentos não-figurativos construtivo e informal surgidos ainda naquela década, muito influenciados pelo impacto que as edições das bienais internacionais de São Paulo causaram no meio artístico brasileiro. Criadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951 as bienais finalmente colocaram o artista local em contato direto com as produções dos principais artistas internacionais deste século.

Até 1951 no Brasil, alguém interessado em estudar e/ou apreciar arte moderna e contemporânea, se não pudesse ir à Europa ou aos Estados Unidos ver de perto os originais, devia

Será o desejo de criação de uma arte nacional o fator predominante que impedirá os modernistas de aderirem às formulações mais avançadas e destabilizadoras da arte.

se contentar em entrar em contato com a produção internacional através de reproduções, uma vez que as exposições de arte moderna realizadas no país até aquela data eram raras e restritas a poucos artistas e no público brasileiros que, de repente, puderam se ver diante de obras de artistas fundamentais para a constituição da modernidade no campo das artes visuais.

Esta nova situação de caráter, digamos, mais cosmopolita, modificou de imediato o ambiente artístico local, tornando-o permeável às novas indagações estéticas que vinham do exterior. Como conseqüências iniciais assistiu-se a vários artistas com trajetórias aparentemente já definidas enveredarem para soluções formais mais ao gosto do novo momento artístico: ao mesmo tempo, uma nova geração começou a se impor ao circuito artístico brasileiro (que então tentava se estruturar em moldes mais profissionais), com formulações muito próximas à contemporaneidade artística internacional.

Tal situação mais alargada, menos provinciana mas ao mesmo tempo bastante mimética no início, aos poucos foi dando espaço para que o circuito incorporasse artistas que, despreocupados agora com qualquer formulação particularmente nativista ou internacionalista, passavam a desenvolver poéticas singulares, constituídas num cruzamento profícuo entre suas experiências individuais como artistas brasileiros ou aqui residentes (com tudo o que isto significa, sendo o Brasil um país em busca da modernidade num contexto sócio-cultural de Terceiro Mundo), e as novas formulações estéticas e artísticas vindas à tona a partir da Segunda Grande Guerra.

Neste contexto poderiam ser citadas tanto as obras de artistas imigrantes como Alfredo Volpi (1896-1988) e

Mira Schendel (1919-1988), quanto daqueles nascidos no Brasil, como Iberê Camargo (1914-1994), Helio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1929), Wesley Duke Lee (1931) e outros.

Parte da produção de Mira Schendel - artista suíça radicada no Brasil a partir de 1949 - pode atestar claramente a construção de uma poética estruturada como síntese de um saber estético altamente sofisticado, sensível e amplificador de certas questões da arte contemporânea internacional, e uma atitude artística que se aproveita de maneira astuta da precariedade dos meios de expressão para constituir-se enquanto obra. Em seus trabalhos bidimensionais realizados na década de 60 percebe-se a artista redimensionando as potencialidades sintáticas e semânticas de signos e ícones da nossa sociedade (muito preocupada que estava na época com as questões intersemióticas). Já com suas *Drogui-nhas*, Schendel aparece rearticulando as potencialidades expressivas da matéria, através de sua articulação sob o signo da precariedade. No final de sua trajetória, a artista finalmente sintetizaria essas suas duas preocupações fundamentais.

Dentre os movimentos artísticos que se organizaram ao sabor daquela abertura ocorrida nos anos 50, talvez o mais instigante tenha sido o Neoconcretismo, uma facção do Movimento Concreto brasileiro, grupo de artistas e poetas interessados nos questionamentos formais propostos pelas tendências construtivas européias deste século.

Fundamentalmente internacionalista mas engajado num processo de absorção crítica de certos postulados canônicos daquelas vanguardas européias, o Neoconcretismo acabou por romper com as mesmas ao fundi-las à



subjetividade dos artistas que compunham o grupo. Tal subjetividade, por sua vez impregnada por uma vivência fortemente marcada por alguns elementos próprios do ambiente local, fez com que alguns neoconcretos - sobretudo aqueles que optaram pela desmaterialização da obra de arte e/ou pela participação do espectador no processo artístico - acabassem por adotar como elementos constitutivos de suas produções certas características locais até então utilizadas na arte produzida no Brasil apenas como temário.

A luz, as cores vibrantes do país, a sensualidade das manifestações artísticas populares e das relações pessoais de certos grupos, etc., todas essas particularidades físicas e sociais do complexo sistema brasileiro foram incorporadas por artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que acabaram constituindo uma arte fortemente marcada pelo debate artístico e estético internacional dos anos 50/60 e, ao mesmo tempo, irremediavelmente impregnada pelos influxos do ambiente físico e humano brasileiros.

Paradoxalmente, então, parecia que o Brasil só começava a possuir um universo significativo de obras de arte estruturalmente brasileiras quando os neoconcretos, já despreocupados com qualquer compromisso exterior de fazer arte nacional, se internacionalizaram de forma radical mas crítica.

Esta impressão parece também ter aflorado em algum momento nos componentes do grupo. Mais: com o engajamento cada vez mais intenso em propostas radicais, esses artistas - aparentemente desestabilizadores demais para o circuito artístico brasileiro da época - em determinado instante da trajetória do grupo pareciam querer fundar não apenas uma arte brasileira própria e nova baseada na participação

do público mas, inclusive, uma nova sociedade, pautada no coletivo, na comunhão entre artista e público, entre arte e política.

Um dos trabalhos que talvez melhor simbolize o estado de espírito fundante do neoconcretismo é o *Livro da criação* de Lygia Pape: numa atividade complementar àquela da artista, o espectador é convidado a assumir o papel demiúrgico de construtor do mundo, através da manipulação de formas e de cores vibrantes, que rompem a estaticidade do espaço metafórico bidimensional, ganhando o espaço real.

Se em meados da segunda metade dos anos 60 o Neoconcretismo já havia deixado de existir enquanto movimento articulado, é inegável que sua influência libertária e ingenuamente crente nas possibilidades de transformação da sociedade através da arte, influenciou substancialmente - como será visto - o circuito artístico local. As atividades intensas de alguns de seus artistas principais como produtores culturais e orientadores de novos artistas, mantiveram vivas as propostas do grupo até meados dos anos 70.

Um exemplo típico da presença do Neoconcretismo naquela década é a produção de Raimundo Collares (1944-1986). Nascido no interior do país e radicado no Rio de Janeiro a partir de 1965, Collares desenvolverá sua pintura a partir de uma síntese entre a apreensão fenomenológica do caos urbano do Rio de Janeiro e um rigor geométrico *futurista* e *construtivista*, filtrado por um saber já de caráter neoconcreto. Na década de 70 envereda para a produção de livros (seus *Gibis*), onde os ensinamentos absorvidos das propostas formais/comportamentais do Neoconcretismo atingem um alto grau de sofisticação e lirismo, sem perderem de

tudo um valor colorístico de derivação marcadamente popular, já presentes em suas pinturas iniciais.

Por outro lado, é preciso salientar que o espírito neoconcreto conseguiu chegar até os anos 70 pelo fato de ter sabido articular-se sabiamente na década anterior com as tendências artísticas internacionais, singularizando no Brasil os influxos da Pop Art norte-americana e do Nouveau Realism francês. A *Pop Art brasileira* parece ter ganho muito do seu cunho radical e engajado, mordaz e crítico, não apenas devido ao clima político que o Brasil vivia naquele período (golpe militar em 1964, perda paulatina das liberdades civis, etc.), mas igualmente pela presença do substrato local do Neoconcretismo, um filtro já consistente, revelador e ampliador do circuito de arte brasileiro e apto a separar daquelas tendências que chegavam, aquilo que melhor poderia ser utilizado no contexto artístico e social brasileiro.

É justamente durante os anos 60 que os artistas Antonio Dias (1944) e Anamaria Maiolino (1942) ingressam na cena artística brasileira.

Maiolino surge com xilogravuras e objetos de forte apelo social, onde alternadamente reflete sobre sua condição de mulher e sobre a situação política que o Brasil atravessava naquele período.

A partir da década seguinte a artista irá reestruturar sua trajetória, sobretudo através de gravuras, onde rearticula os cânones da abstração construtiva, introduzindo em seus trabalhos - como fatores desestabilizadores da coerência geométrica -, signos que potencializam os significados de seus trabalhos.

Antonio Dias iniciou sua carreira com uma produção onde igualmente tecia ácidos comentários visuais sobre

o esfacelamento da sociedade e do homem brasileiros, vítimas do terror estatal dos anos 60. Depois, a semelhança de vários de seus colegas (como será visto), parte para uma indagação sobre a natureza da arte na sociedade contemporânea, até chegar à produção de trabalhos onde a construção do próprio suporte assume o significado de um retorno à origem do próprio fazer artístico.

Apesar das produções singulares desses dois artistas - e que atualmente muito se distancia de seus primeiros trabalhos -, é preciso salientar que suas bases partem do contexto artístico brasileiro extremamente efervescente dos anos 60, impregnado pelo diálogo entre a realidade artística local, fortemente marcada pela experiência neoconcreta, e pela presença das novas figurações internacionais.

O Neoconcretismo parece não ter sido substantivo para a arte brasileira apenas em termos positivos. Se foi importante pela qualidade da produção de seus artistas, pela ressonância de suas posturas nos trabalhos de seus seguidores e por ter demonstrado ser possível num país periférico como o Brasil realizar uma produção artística capaz de ampliar alguns conceitos da arte internacional, deve-se frisar que ele foi substantivo igualmente pela reação contrária que causou na cena artística brasileira, já em meados dos anos 70.

Contra o seu caráter ingenuamente libertário - muitas vezes pueril em algumas de suas manifestações participativas -, se insurgiram artistas e críticos, não propriamente através de uma reação frontal, como nas querelas grupais das vanguardas históricas, mas através de um outro posicionamento perante a arte e o seu circuito.

Esses artistas e críticos, através de suas obras e textos, e partindo do

princípio de que a arte na produção neoconcreta teria se tornado catártica e excessivamente consumível, tentaram resgatar de novo para a própria arte o seu caráter de transcendência, de mistério, um caráter quase que de incomunicabilidade.

Se frente a muitos trabalhos neoconcretos o espectador era compelido ao tato, à manipulação, à transformação, à consumação e - conseqüentemente, muitas vezes - ao posterior descaso e esquecimento, frente aos trabalhos de artistas como Waltércio Caldas Jr. (1946), José Resende (1945), Luiz Paulo Baravelli (1942), Carlos Alberto Fajardo (1941), e outros, ele devia voltar à consiçãõ original daquele que contempla, guardando uma certa distância física e afetiva em relação ao objeto de arte.

Sem dúvida todos esses artistas estavam muito ligados às correntes internacionais dos anos 60/70, como o minimalismo, pós-minimalismo, arte-povera, arte conceitual, etc. No entanto, é notável como no início de suas carreiras eles, além de dialogarem com a arte internacional, dialogam intensamente com a única herança artística contemporânea surgida no país até então, o Neoconcretismo.

Os primeiros trabalhos de Waltércio Caldas Jr., nascido no Rio de Janeiro em 1946, podem exemplificar muito bem este diálogo irônico travado entre o conceito de arte que informava a ele e seus colegas, e aquele dos artistas que o antecederam.

Seu *Talco sobre livro ilustrado de H. Matisse*, por exemplo, pode ser lido como antítese dos livros de Lygia Pape e Raimundo Collares. Enquanto os dois últimos instigam a ação do espectador em busca do domínio do objeto através da manipulação de superfícies que se transformam a partir de um arranjo

artesanal (marcados pelo lirismo e pela opulência de cores e formas), o livro de Caldas Jr. se recusa a qualquer contato, a qualquer possibilidade de vir a ser dominado, mesmo através do olhar. O talco arbitrariamente espalhado sobre as páginas de um livro editado industrialmente, veda qualquer fruição supostamente pueril do objeto e das ilustrações que o compõem, criando uma metáfora desafiadora e irônica sobre o papel do artista neste século: ele não mais dá a ver os objetos do mundo através da arte; pelo contrário, ele dá a ver a arte através dos objetos do mundo.

Por outro lado, neste debate contundente mas silencioso entre neoconcretos e pós-neoconcretos já se configura uma situação extremamente salutar para a arte brasileira contemporânea: em tal debate finalmente encontra-se fora de questão a querela nacional versus internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória neoconcreta. Aqui já não interessa mais pensar, por exemplo, se o trabalho de Caldas Jr. é mais ou menos nacional do que o trabalho de Collares. O que importa é que ambos são realizações artísticas diferenciadas, surgidas de posicionamentos opostos perante a arte, mas possuidoras de um *back-ground* comum: a cena artística brasileira dos anos 50/70, extremamente informada sobre a situação artística internacional, porém já possuidora de um filtro local, constituído por obras de forte densidade estética e artística.

Além das questões relativas à cena artística local que envolveram a produção inicial de Waltércio Caldas Jr. e a de seus colegas de geração, seria interessante afirmar que elas anunciavam também um novo momento da

arte internacional, um momento de refluxo em direção aos questionamentos de suas próprias especificidades, dos limites entre a arte e a estética, a busca de novos significados para praxis artística na contemporaneidade.

No caso brasileiro, tal refluxo parece ter se tornado ainda mais intenso, motivado pelo recrudescimento da opressão da ditadura militar durante aqueles anos: censura, tortura, assassinatos e desaparecimentos misteriosos compunham o clima sóciopolítico onde iriam atuar os artistas durante os anos 70.

Preocupados então com as novas formulações propostas pela arte internacional e pelo momento de profunda regressão antidemocrática do país, grande parte dos artistas que emergiram ou se firmaram naquela década no Brasil investiriam nos questionamentos conceituais da arte e suas articulações possíveis com a cena sócio-cultural local. Tudo parecia possível naqueles anos, em termos de arte.

Menos, no entanto, manter a visão positiva e participativa gerada com a experiência neoconcreta.

Excetuando aqueles artistas que, em meio à crise artística e social, continuavam pintando, esculpindo e gravando (mesmo aqueles que tematizavam a miséria, a tortura e o medo que tomavam conta do país), como se nada pudesse abalar suas crenças na natureza supostamente imutável das Belas Artes, talvez fosse possível juntar os artistas brasileiros mais inquietos do período em três grandes grupos.

O primeiro seria aquele que buscava alguma maneira de atuar mais

efetivamente no campo social local completamente desestabilizado, através de intervenções pontuais no tecido urbano ou em sistemas típicos da sociedade de massas. Tais artistas, rompendo com os limites entre o artístico e o político, poderiam numa análise apressada, ser filiados à herança participativa, gerada pelos neoconcretos. Engano. Suas atuações, longe de possuírem o caráter positivo das manifestações neoconcretas, se dirigiam a desestabilização quase guerrilheira dos aparelhos ideológicos de estado. Aqui poderiam ser citados - entre outros - Cildo Meirelles (1948) e suas *Inserções*

em circuitos ideológicos; Mario Ishikawa (1944) com sua produção de *mail art*, e as intervenções urbanas de Artur Barrio (1945).

Do segundo grupo fariam parte aqueles artistas que, partindo igualmente das inagações sobre os limites entre a arte e a neoarte, entre a arte e o seu circuito, enveredaram para a investigação crítica

da natureza das modalidades artísticas institucionalizadas (pintura, escultura, desenho), e/ou para a investigação sobre os códigos de representação do real. Aqui, além dos já citados Waltércio Caldas Jr., José Resende, Carlos Fajardo e Antonio Dias, poderiam ser lembrados os trabalhos de Carmela Gross (1946), Ivens Machado (1942), Anna Bella Geiger (1933), Nelson Leirner (1932) e os de Regina Silveira (1939) - produções sempre preocupadas com a subversão do olhar do espectador.

Formando o último grupo, ou isolado entre os dois acima citados

....finalmente encontra-se fora de questão a querela nacional versus internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória neoconcreta.

estaria Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, 1952). Apesar de uma produção impregnada por valores estéticos e artísticos compartilhados por seus colegas, seus trabalhos se constituem a partir sobretudo do desenvolvimento de uma mitologia singular, baseada em latejos eróticos e sensuais. Essas pulsações se configuram formalmente nos mais diferentes meios, mas sobretudo através de objetos e instalações realizadas com materiais como o chumbo e o ouro, ou então de desenhos e pinturas sobre papel, onde seu imaginário tão particular assume quase sempre proporções monumentais.

Tunga vem construindo nos últimos anos um dos repertórios mais singulares da arte contemporânea.

A partir dos anos 80 o circuito artístico brasileiro passa por grandes transformações, conseqüência de uma tentativa de profissionalização definitiva do circuito de arte local e, sem dúvida, do período de redemocratização do país.

Entre outras transformações, assiste-se neste período ao processo de consagração e institucionalização dos artistas de fato comprometidos com a construção de poéticas modernas no Brasil e que até então, oficialmente, não eram tão valorizados. As obras de Di Cavalcanti e Portinari aos poucos vão perdendo de vez o terreno como símbolos da arte moderna local, sendo substituídas pelas produções de Goeldi e Guignard. Mesmo alguns artistas surgidos já no contexto renovado dos anos 50 passam por este mesmo processo: Volpi, Iberê Camargo, Lygia Clark, Helio Oiticica, Sérgio de Camargo (1930-1990), Amílcar de Castro (1920) e poucos outros são hoje pontos de referência para um segmento importante da crítica de arte e para parte da produção local.

Esta nova situação seria fundamentalmente positiva para a arte brasileira se muitos não transformassem aqueles artistas em monstros sagrados, modelos inquestionáveis e únicos a serem seguidos.

Felizmente, no entanto, uma nova geração surgida nos últimos anos, parece estar problematizando a adoção de seus parâmetros locais.

Através de uma atitude menos sectária e mais generosa perante a produção artística brasileira como um todo, essa nova geração não reconhece como parâmetros para suas produções apenas aqueles artistas citados. Numa postura mais alargada - e de acordo com uma tendência da arte internacional - reconhecem valores dignos de serem refletidos tanto na produção neoconcreta e pós-neoconcreta, quanto nas manifestações de artistas eruditos locais menos reverenciados, na produção popular, no passado barroco do período colonial brasileiro, etc.

Neste território redefinido - menos preso a preconceitos modernos, mais confiante na própria tradição visual do país e, portanto, tendente a ser menos colonizado -, alguns artistas mais jovens vêm engendrando suas poéticas na procura de uma síntese entre os diversos repertórios visuais das culturas de massa e/ou popular (brasileira ou não), da própria tradição moderna brasileira e certas atitudes estéticas e artísticas eruditas. É o caso dos trabalhos de Emanuel Nassar, Paulo Pasta (1959), Chico Cunha (1957), Leda Catunda (1961), Mônica Nador (1955), Caetano de Almeida (1964), Beatriz Milhazes (1960) e Iran do E. Santo (1963) - todos artistas que operam no campo bidimensional, definindo uma visualidade possível para o Brasil atual.

No terreno da produção tridimensional percebe-se igualmente o

mesmo empenho, através do intenso diálogo que travam Ana Maria Tavares (1958), Eliane Prolík (1960), Gustavo Rezende (1960) e Sérgio Romagnolo (1957) com o passado remoto e mais recente da arte do país e toda a tradição moderna e contemporânea internacional.

É neste contexto revigorante e transitivo dos anos 80 que irá emergir Jac Leirner (1961). Como Catunda, Nador, Almeida e Tavares, Leirner será profundamente influenciada em sua formação pela produção de artistas locais ligados aos questionamentos da natureza da arte nos anos 70, Regina Silveira e Julio Plaza (1938), assim como pelos trabalhos de artistas internacionais preocupados com a mesma questão (sobretudo Beuys e Eva Hesse (1936-1970)). A esses influxos iniciais a artista juntou uma forte consciência expressiva sobre sua condição existencial como mulher e artista vivendo num país com tantos problemas estruturais.

A partir desta tomada de posição, Jac Leirner começou o engendramento de sua obra retirando, aparentemente, qualquer limite entre a sua vida e a sua produção artística. A artista se desnuda frente a arte e o circuito artístico nacional e internacional, tornando-os cúmplices de suas preocupações com os problemas sócio-políticos (a série *Os cem*), do circuito de arte (*To and from*) e seus vícios (as séries *Pulmão* e *Corpus Delicti*). Tal atitude, característica da artista, singulariza toda sua produção.

Logicamente os trabalhos de Leirner não se restringem a emanar sinais apenas das suas idiossincrasias

pessoais e de suas preocupações. Em seus trabalhos percebe-se ao mesmo tempo uma perversidade e uma inquietação formal que os transcendem, unindo-os muitas vezes a produção de outros artistas brasileiros como Cildo Meirelles e Mira Schendel, por exemplo.

Concluindo, pode-se dizer, portanto, que esta nova geração de artistas - onde devem ser agrupados ainda Nuno Ramos (1960) e Rosa Rennó (1962) - vem estabelecendo um diálogo extremamente profícuo, não apenas com a arte internacional mas, igualmente, com a produção artística brasileira pré-existente.

...representa na verdade um amadurecimento do circuito artístico brasileiro que pela primeira vez parece estar passando a pensar a arte internacional levando em conta a contribuição dos artistas locais...

Se na arte levada a efeito no Brasil durante os anos 70, esse diálogo já havia existido, as razões de sua existência estavam ligadas muitas vezes - como foi visto -, a uma pura contaminação ou a uma visão negativa das tendências que imediatamente lhe antecedia. A partir dos

anos 80, porém, os artistas não apenas dialogam conscientemente com a arte brasileira do passado, mas reconhecem a legitimidade da mesma e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos ou populares.

Tal reconhecimento representa na verdade um amadurecimento do circuito artístico brasileiro que pela primeira vez - e de maneira crítica, nunca ufanista - parece estar passando a pensar a arte internacional levando em conta a contribuição dos artistas locais que de fato concorreram para a ampliação e o aprofundamento de seus conceitos. Uma atitude salutar de

busca de autonomia e de descolonização.

E aqui estaria a principal contribuição desta geração que, atenta à cena internacional e rompendo

definitivamente com o desejo de criação de uma arte nacional brasileira, começa a fundar de uma vez por todas a arte brasileira internacional.

Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional.

Texto elaborado para integrar o catálogo da Exposição *Arte/Art: Latin American Work on Paper*, com a curadoria de Charles Merewether, na Biblioteca Pública de Nova York. A Exposição, que deveria ter ocorrido no início de 1994, foi cancelada.

TADEU CHIARELLI: Professor de História da Arte no Brasil, do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP.