MARIA AMÉLIA BULHÕES GARCIA

**ARTES PLÁSTICAS: PARTICIPAÇÃO E DISTINÇÃO.
BRASIL ANOS 60/70***

Na análise da estrutura do sistema das artes plásticas no Brasil, deve-se eleger um período específico para identificação dos indivíduos e instituições que o constituem. O presente trabalho tem como foco as décadas de 60 e 70; neste período as principais instituições são os museus, as escolas de arte e as galerias. Dentro delas, pessoas desempenham variadas funções; a instituição a que pertence e sua função na mesma definem posições dentro do sistema que é o espaço comum em que interatuam. Observa-se ainda que as mesmas realizam várias atividades, o que restringe bastante as possibilidades de participação de outros indivíduos no sistema.

Artistas como, por exemplo, Anna Bela Geiger, Carlos Fajardo, Fayga Ostrower, Ubirajara Ribeiro, são professores de arte em Universidades ou em outros cursos, públicos ou privados, além de atuarem também como produtores. Críticos como Olívio Tavares, Frederico de Moraes, Aracy Amaral, Walter Zanini, por sua vez, desempenham, além das atividades críticas, a docência sobre teoria e história da arte e são também administradores, na direção de museus e instituições de ensino. Mesmo a atividade do marchand,

** Texto elaborado a partir das conclusões de tese de Doutorado apresentada no Curso de História da USP - 1990.*

Porto Arte, Porto Alegre, v.3, n.6, dez. 1992.

que é basicamente a comercialização, pode se estender à administração, como ocorreu com Jean Boghici em relação à importante mostra "Opinião 65" ou à direção da galeria Collectio, que promoveu a publicação do livro-catálogo "Arte Brasil, 50 anos depois" em comemoração aos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna.

As instituições igualmente interagem e alternam seus papéis. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo, além da atividade específica, de sediar mostras, manteve, durante longo período em atelier próprio, cursos de gravura, desenho, pintura e mesmo história da arte. O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi responsável pela produção de eventos como o Panorama da Arte Atual Brasileira, premiando anualmente artistas, numa espécie de seleção nacional dos melhores em cada área (pintura, desenho, gravura e escultura). Estes museus, públicos ou privados indistintamente, também se articulavam e interagiam com o circuito comercial de galerias. Uma mesma mostra, como a do grupo de artistas argentinos da Nova Figuração, foi exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e na Galeria Bonino e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) promoveu, conjuntamente com a galeria Arte Aplicada, a exposição do Móvel e Objeto Inusitado. Uma observação detalhada permite afirmar que as instituições se articulam em uma complexa rede de relações.

Assim, o sistema das artes plásticas é responsável pela produção, circulação e consumo de objetos e eventos plásticos, garantindo-os com sua legitimidade e fortalecendo-se com o sucesso destas realizações. Em torno desta rede circula tudo que pode ou aspira a ser considerado arte dentro da sociedade. Os indivíduos inseridos nesta estrutura são responsáveis por um processo de legitimação (a rotulação a que se refere Howard Becker. Participar deste sistema de relações significa poder rotular como "arte" determinadas produções e como "artistas", determinadas pessoas.

Por outro lado, o sistema das artes plásticas é apresentado à população em geral através dos meios de comunicação de massa. Um espaço específico de divulgação das artes plásticas dentro destes meios oportuniza também ao seu responsável uma posição de poder dentro do sistema das artes. Assim, por exemplo, vários periodistas, jornalistas que se especializavam no tema, como Olívio Tavares, Olney Cruse, ou Harry Laus, passaram a dispor de um poder de rotulação que foi proporcional ao nível de penetração dos periódicos em que atuavam. Os meios de comunicação, como um todo, não fazem parte do sistema das artes, mas os espaços específicos dedicados às artes

plásticas dentro dos mesmos tornaram-se assim, segmentos do sistema das artes. A importância dos meios de comunicação de massa deve-se ao fato de que eles divulgam a imagem das artes plásticas ao grande público, reforçando seu elitismo como signo de distinção social. As matérias sobre artes plásticas no período em estudo, ocupavam um lugar próprio dentro das páginas de cultura, o que já as colocava em um espaço privilegiado em termos de valor cultural. Em geral, utilizavam uma quantidade de objetivos superior a das demais matérias, referenciavam a presença de personalidades nos eventos e as cifras astronômicas que certas obras alcançavam em sua comercialização. O texto das matérias estabelecia na maioria das vezes uma relação das artes plásticas com erudição, sofisticação e bom gosto. Obras de arte eram também utilizadas como chamadas em anúncios publicitários mais sofisticados.

Além destas constatações básicas sobre a estrutura complexa e articulada do sistema das artes plásticas e de sua lógica de distinção social, pode-se apreender algumas conclusões relativas a sua inserção no processo histórico. A primeira metade dos anos 60 foi um período de crescente mobilização popular, com uma dinâmica cultural bastante politizada e voltada para alguns interesses das classes trabalhadoras. Alguns setores da intelectualidade brasileira, principalmente no meio universitário, inauguravam um novo modelo de atuação artística, comprometendo seu fazer com as lutas sociais que se estavam desenvolvendo. Certas práticas como o teatro, a música e o cinema, tenderam a se democratizar, alterando sua produção e suas formas de difusão. Neste período, no entanto, as artes plásticas mantiveram-se praticamente à margem das mobilizações que estavam ocorrendo. O sistema seguia o seu curso de atualização internacionalizante, com predomínio das tendências abstracionistas, que vinham se impondo desde o início da década de 50 e que alcançaram seu ponto máximo no início dos anos 60, com o concretismo e o neocentrismo. As renovações se desenvolveram sem maiores alterações na estrutura do sistema, e, principalmente, sem que as disputas sociais, que conflituavam a sociedade, o atingisse. Pelo contrário, as artes plásticas eram apresentadas como sinônimo de estabilidade e valor garantido. Neste período, o mercado de arte apresentou um crescimento significativo, com a criação de galerias de maior porte como a Bonino no Rio de Janeiro e Astréia em São Paulo, demonstrando que a crise que envolvia alguns setores da sociedade brasileira não o atingia. Em matérias publicadas em jornais e revistas da época, as artes plásticas eram vistas como um investimento seguro e em ascensão, portanto digno de confiança. Um espaço para as elites depositarem seus ganhos e auferirem um status significativo. Artigos e módulos publicitá-

rios destacavam o alto nível e qualidade da arte brasileira, bem como o seu internacionalismo.

A arte era vista, também, como um signo da modernidade que se implantava desde a década de 50, com o fortalecimento do parque industrial de bens de consumo duráveis. Desenvolvementismo e modernidade artística foram slogans dos novos tempos que determinados segmentos da elite propunham-se construir. Na crise deste modelo (61-64), os questionamentos sociais não atingiram as artes plásticas, cujo público, restrito e sofisticado, permaneceu identificado com o projeto de modernização. As artes plásticas mantiveram, neste momento seu espaço permanente dentro dos meios de comunicação social. Nestes, não se percebe questionamentos mais profundos ou grandes antagonismos, pelo contrário, uma arte mais tradicional, figurativa e de inspiração modernista, seguia ao lado da abstração dividida em duas vertentes (uma mais informal e intimista e outra mais geométrica e racional). Eram tendências estilísticas diferenciadas, que, inclusive, se identificavam com projetos e visão de mundo conflitantes, em alguns pontos, mas que se harmonizavam na manutenção da lógica de distinção do sistema das artes plásticas.

A partir de 65, a harmonia no sistema das artes plásticas, foi abalada por novas demandas que introduziram mudanças bastante visíveis. Elas resultaram de estratégias de subversão, empreendidas por segmentos sociais insatisfeitos com o projeto que os setores dirigentes das elites haviam imposto em 64, através do Estado Autoritário. Uma nova dinâmica se estabeleceu dentro da sociedade brasileira: o modelo político e social implantado após o golpe gerou resistências e disputas entre diferentes segmentos a classe dominante. Neste momento, em que a mobilização cultural passou a ser diretamente influenciada por setores de classe média urbana e mesmo por setores descontentes da classe dominante, disseminou-se no sistema das artes plásticas uma série de estratégias de subversão. Elas visavam alterar a dinâmica estabelecida para favorecer a maior participação do público nos processos de produção circulação e consumo de bens culturais plásticos. Esta orientação de certa forma desestabilizou as artes plásticas em sua função de distinção social, seguindo um padrão generalizado na cultura brasileira neste momento. O objetivo básico destes movimentos culturais era a mobilização da sociedade civil através da arte, numa tentativa de questionar e mesmo frear os avanços do autoritarismo.

Preocupados em encontrar formas de atuação dentro do sistema, alguns indivíduos questionaram seu elitismo, usando como referencial as vanguardas internacionais mais críticas, como o Pop e a Nova Figuração. O

grupo Nova Objetividade, por exemplo, que incluía artistas iniciantes, como Antônio Dias, Rubens Guerschman, Pedro Escosteguy e outros, já consagrados, como Hélio Oiticica e mesmo críticos de renome como Mário Pedrosa, atuou de forma bastante politizada. As estratégias de subversão internas ao sistema, de certa forma, correspondiam às demandas da sociedade, sendo também ações políticas. Esta segunda metade da década de 60 foi, portanto, um momento fértil, em termos de mudanças, dentro da estrutura do sistema das artes plásticas, pois nele se implementaram uma série de experiências que marcaram muito as artes plásticas no País.

A fermentação que se pode observar de 64 a 69 introduziu alterações, por exemplo, no papel que os salões passaram a desempenhar, diferenciando-se do tradicional salão acadêmico e modernista, cuja função maior era legitimar artistas e difundir um estilo de produção. Surgiram então, uma variedade e quantidade de novos salões; financiados com verbas públicas ou privadas, eles tinham em comum o caráter renovador e democratizante. Neles pôde vir à tona uma produção mais questionadora, abrindo-se possibilidades de apresentação de obras que, por suas características específicas, não teriam possibilidades de serem exibidas em museus ou galerias. Os Salões foram uma espécie de Feiras de exposições do que de mais novo e ousado se pensava e executava em artes plásticas no País. Sua nova dinâmica, atraía um público maior e mais diversificado.

A partir de 69, no entanto, o Estado Autoritário se consolidou através do Ato Institucional nº. 5, sustando o processo de resistência democratizante que se desenvolvia dentro do panorama artístico. A partir de então e ao longo da primeira metade da década de 70, o sistema das artes plásticas retomou seu elitismo com o apoio seguro e permanente do Estado. Sendo utilizado, em muitos casos, na legitimação da hegemonia dos segmentos de classe dominante que assumiram o poder através do autoritarismo.

Para legitimar a distinção de determinados grupos sociais, reforçou-se a separação entre "arte" e "não-arte". As estratégias utilizadas foram desde a desarticulação de iniciativas democratizantes como feiras e outras propostas do mesmo gênero, até o favorecimento da implementação de uma experimentação intelectualizada e hermética de difícil apropriação pelo público em geral. O controle do Estado, através de limites impostos a determinadas práticas artísticas ofereceu um padrão externo de repressão e censura. O sistema, assim, não aparecia como repressor ou limitador, mas antes como um espaço de liberdade. Neste período (69 a 73 mais especificamente),

o Estado deteve o controle do que podia ser dito ou feito em termos gerais na sociedade brasileira, e, assim também, nas artes plásticas. Neste momento, dos mais fechados do autoritarismo, alguns segmentos do sistema das artes plásticas viram-se fortalecidos, com forte apoio estatal, através por exemplo, da criação de salões, como os dos Transportes e o da Eletrobrás, mas principalmente, pela transferência e concentração de renda, que abriu novas possibilidades de consumo de bens de luxo. Investir em artes plásticas, como fonte de legitimação e de status econômico, se tornou um padrão da elite. No novo modelo econômico, sob a pressão de rígida censura, o mercado de artes plásticas alcançou um desenvolvimento significativo. Assim, à ampliação de público proposta ao longo dos anos 60 sucedeu um mercado consumidor restrito e elitizante.

Foi, portanto, no período que se estendeu entre 69 e 75, que o sistema das artes plásticas no Brasil consolidou a forma elitista e aparentemente despolitizada que seguiu posteriormente. E o fez com o apoio do governo autoritário para o qual censura e financiamento foram as estratégias utilizadas. Este papel do Estado, no entanto, foi bastante encoberto, o sistema das artes plásticas passava uma imagem de autonomia que era irreal em um país como o Brasil, em que o mercado de bens culturais de luxo era restrito ou irrisório. Mesmo na etapa seguinte, quando os setores empresariais responsáveis pela comercialização tenderam a assumir o controle do sistema, retirando das mãos do Estado um maior compromisso com a manutenção destas práticas artísticas, ele permaneceu ainda como seu grande cliente.

A partir de 1975, o sistema das artes plásticas evidenciava já uma estrutura compatível com o avanço das relações capitalistas monopolistas dominantes no País. A empresa privada, através de seus segmentos específicos, os marchands, assumia o comando do sistema, estimulando a progressiva setorização da produção e da comercialização. Galerias se especializaram em gravuras, outras em objetos ou arte conceitual e, outras ainda, em uma produção mais acadêmica e conservadora. O setor da comercialização tendeu a absorver e controlar a difusão e a produção, articulando-se de forma segmentada, por tendências, conforme o modelo internacional. Não ocorria mais a simples absorção de padrões estéticos e estilos, mas um entrosamento estrutural, na medida em que os mesmos procedimentos de produção, consumo e difusão internacionais, foram utilizados dentro do País. A despolitização se fez, então, não mais por uma censura direta, mas pela própria ideologia de uma arte pura e autônoma, pairando acima das condições de produção, difusão e consumo.

O setor empresarial, consolidado na segunda metade de década de 70, atuou basicamente na comercialização e difusão, promovendo a troca entre os capitais cultural, econômico e social. Estas empresas-galerias participavam também na constituição do valor simbólico que se acrescentava à obra. Isto se dava através de suas relações de poder dentro da estrutura do sistema das artes plásticas onde se estabelece a legitimidade dos produtos e processos artísticos. O setor empresarial teve forte participação na valorização de artistas e obras quando, por exemplo, fez a seleção para a mostra "Arte Brasileira Hoje: 50 anos depois", usar outro exemplo lá ou cá, editando um catálogo-livro. O prestígio que determinadas empresas obtiveram com sua atuação, por outro lado, também as legitimava como rotuladoras. Assim ao expor um artista, com a apresentação de um crítico destacado, muitas vezes contratado pela própria galeria, e divulgar o evento nos meios de comunicação, acrescentavam à obra um valor simbólico que se constituía também em valor de mercado.

A análise da atuação do sistema das artes plásticas nas décadas de 60 e 70 permite algumas considerações finais. A primeira delas é que neste período, no Brasil, o Estado ampliou progressivamente sua ação junto as artes plásticas, cumprindo três tarefas básicas: estancar as propostas democratizantes e participativas que se formularam na segunda metade dos anos 60; de forma indireta, através do processo de concentração de renda, favorecer o fortalecimento do mercado das artes e instaurar, por meio de várias formas de apoio, o laboratório experimental de uma arte conceitual, internacionalmente atualizada, que o mercado posteriormente absorveu.

Observa-se assim que o Estado interferiu decisivamente, de forma direta ou indireta, na adequação do sistema das artes plásticas à lógica de mercado, garantindo um elitismo que era, por sua vez, útil à legitimação de um regime político autoritário, também elitista.

A segunda consideração é que, durante o período em estudo, o sistema das artes plásticas assumiu progressivamente uma tendência internacionalizante. Esta internacionalização ocorreu em função de dois fatos principais: primeiro pela expansão da indústria cultural que atingiu amplas camadas da população, divulgando e inundando seu cotidiano de padrões culturais internacionais, e segundo pela identificação das elites brasileiras com os valores das elites internacionais com que se aliaram. Incorporou-se assim na produção, difusão e consumo, modelos e padrões estéticos dos pólos hegemônicos em nível internacional, seguindo as grandes correntes. Além disso, ampliaram-se os intercâmbios entre as instituições locais e suas congêneres internacionais.

Finalmente, cabe apontar uma consideração fundamental para a compreensão do sistema das artes plásticas neste período. Apesar das tentativas de modificações democratizantes, este sistema manteve predominantemente um papel elitista no conjunto das práticas artísticas no País, servindo à distinção daqueles grupos restritos que a ele podiam ter acesso. Cabe lembrar, no entanto, o sistema das artes plásticas, mantendo suas especificidades, está estreitamente relacionado ao meio social. A manutenção do elitismo ou sua democratização dependem, em grande parte, do próprio curso seguido pela história brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira**. São Paulo : Nobel, 1984.
- BECKER, Howard. **Les Mondes de l'art**. Paris : Flammarion, 1988.
- BORDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 1982.
- BRUM, Argemiro. **O Desenvolvimento econômico brasileiro**. Petrópolis : Vozes, 1982.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **La Producción simbólica**. México : Siglo XXI, 1979.
- MANTEGNA-MORAES. **Acumulação monopolista e crises no Brasil**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- PECCININI, Daisy (coord.) **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo : FAAP, 1978.
- _____. **Arte. Novos Meios Multimeios: Brasil anos 70**. São Paulo : FAAP, 1985.
- PONTUAL, Roberto. **Arte brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro : Jornal do Brasil, 1972.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo : Inst. Valter Salles, 1983.

MARIA AMÉLIA BULÕES GARCIA - Doutora em História Social pela USP; Profª de História da Cultura do Departamento de História do IFCH/UFRGS; Profª e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais do IA/UFRGS; Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.