

El programa de exposiciones “Amparo 60” en Pernambuco (Brasil): ¿Vanguardia o modernismo?

Amaro Xavier Braga Jr
Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas - Brasil
axbraga@gmail.com

Resumen: La obra analiza el conjunto de acciones expositivas de la Galería Amparo 60 en Pernambuco (Brasil), entre 2001 y 2002, que presentó exposiciones de arte experimental y técnicas innovadoras en el arte de Pernambuco. Problematisa su discurso de presentación dirigido a una vanguardia del arte de Pernambuco, tomando como punto de partida el análisis de las cinco primeras exposiciones que formaron parte de su programa de lanzamiento. Con el objetivo de evaluar sus propuestas estéticas y composiciones de imágenes y el discurso producido por la Galería, nos proponemos discutir hasta qué punto el Programa de la Galería presenta un panorama de vanguardia artística o un discurso de vanguardia que empaqueta un modernismo basado en las nociones de “nuevo” e “innovación” desde la perspectiva de la sociología del arte y las teorías de vanguardia.

Palabras clave: movimientos Artísticos; teoría de la vanguardia; arte de Pernambuco; exhibiciones de arte.

Resumo: O trabalho analisa o conjunto de ações de exibição da Galeria Amparo 60 em Pernambuco, entre 2001 e 2002, que apresentou exposições de arte experimental e técnicas inovadoras na arte pernambucana. Problematisa seu discurso de apresentação voltado para uma vanguarda da arte pernambucana tomando como ponto de partida a análise das cinco primeiras exposições que fizeram parte de seu programa de lançamento. Objetivando avaliar suas propostas estéticas e composições imagéticas e o discurso produzido pela Galeria. Propõe discutir até que ponto o Programa da Galeria apresenta um panorama de vanguarda artística ou um discurso de vanguarda embalando um modernismo com base nas noções de “novo” e “inovação” sob a ótica da sociologia da arte e das teorias de vanguarda.

Palavras-chave: movimentos artísticos; teoria da vanguarda; arte de Pernambuco; exposições de arte

Abstract: This paper analyzes the set of exhibition actions of Amparo 60 Gallery in Pernambuco, between 2001 and 2002, which presented exhibitions of experimental art and innovative techniques in Pernambuco art. It problematizes its presentation speech aimed at a vanguard of Pernambuco art, taking as its starting point the analysis of the first five exhibitions that were part of its launch program. Aiming to evaluate his aesthetic proposals and imagery compositions and the discourse produced by the Gallery, we propose to discuss the extent to which the Program of the Gallery presents a panorama of artistic vanguard or a vanguard discourse packing a modernism based on the notions of “new” and “innovation” from the perspective of the sociology of art and avant-garde theories.

Key-words: artistic movements; vanguard theory; Pernambuco art; Art exhibitions.

Introdução

A história da Galeria Amparo 60 começa em 1998 como escritório de arquitetura em uma pequena casa no bairro do Pina, em Recife, conjugado a uma sala no primeiro andar onde ocorriam mostras de artistas filiados e em parceria com o escritório de decoração. A área do escritório quando não abrigava o *show room* de móveis e objetos de decoração, dava lugar a um salão amplo que passava ao status de galeria de arte.

A galeria cresceu e ampliou seu repertório. Envolvendo-se com fomentação e curadoria e, posteriormente, arte-educação. Inicia ações de debate sobre política cultural, mercado de arte e formação de públicos. Entre 2001 e 2011, a Galeria Amparo 60 realizou 37 exposições, individuais e coletivas, de arte contemporânea, que alimentaram o imaginário da cena local com um discurso de apresentar ao público o cenário inovador produzido por artistas pernambucanos.

Contando com o apoio financeiro do sistema de incentivo à cultura de Pernambuco, desenvolve o “Programa Amparo 60 de Exposições”, exibição das expressões plásticas de artistas contemporâneos, com catálogos coloridos e bilíngues distribuídos ao público gratuitamente, textos de apresentação de curadores, artistas e profissionais envolvidos com o mundo da arte e ricas vernissages de abertura.

Muito da proposta da Galeria fazia referência a apresentar ao público Pernambuco que havia de “experimental e inovador na arte pernambucana” (Paulo, J., 2002: 04), portanto, um discurso de apresentação voltado para uma vanguarda da arte pernambucana. O que se analisa neste trabalho são os conjuntos de ações de exibição da Galeria e os conteúdos destas exposições ao ponto de discutir até que ponto o Programa da Academia apresenta de um panorama de vanguarda artística ou um discurso de vanguarda embalando um modernismo tardio.

O objetivo não é concentrar, completamente, a análise nas produções dos artistas (se eles eram ou não de vanguarda), mas analisar o discurso da Galeria em relação a sua agenda de exposições em conjunto com o discurso das obras e dos artistas, por vias de seus catálogos. Pois, sua defesa era de inovação estilística e profissionalização das artes plásticas do estado. Um ambiente essencialmente de discurso vanguardista.

A agenda da Amparo 60

O projeto mais estruturado da Galeria se inicia em 2001 e segue até 2003 com os recursos conseguidos pela produção cultural e o agenciamento da Lei de Incentivo Fiscal. Captando recursos da operadora de

telefonia TIM, a Amparo 60, abre uma sequência de onze exposições (nove mostras individuais e duas coletivas, sendo que em três momentos as exposições foram simultâneas), em duas edições do programa.

A primeira edição do programa começa em 2001 e segue até 2002. Em 2001 ocorreram as três primeiras exposições: a primeira de escultura (Marcelo Silveira), a segunda de objetos (Mauricio Castro) e a terceira de pintura (Rinaldo). Em 2002, seguiram mais duas exposições, a individual de José Paulo (Cerâmica) e a Coletiva intitulada “Sete Tempos” (com Cerâmicas, Objetos e Pintura). No fim deste mesmo ano ocorrem mais duas mostras duplas: a primeira de Eudes Mota e Juliani Notari e a segunda de José Patrício e Isabela Stampanoni. Em 2003, um único evento movimentou a galeria, finalizando o projeto, em sua segunda edição, com as exposições simultâneas da individual de Alexandre Nóbrega e a coletiva do grupo “Coletivo Umbigo”. Exposições continuaram nos anos seguintes, mas com propostas diferenciadas e sem o discurso de inovação, profissionalização e vanguarda que acompanhou estas amostras.

A seguir nos detemos brevemente no primeiro programa, analisando as cinco exposições que fizeram parte do primeiro programa da Amparo 60. Em cada uma delas com o objetivo de avaliar suas propostas estéticas e composições imagéticas e o discurso produzido pela Galeria.

Entre a Surpresa e o que se Espera – Marcelo Silveira

A primeira exposição do circuito, organizada em junho de 2001 e com visita de 19 de junho a 19 de julho, tem o objetivo de trazer uma “profissionalização das artes plásticas” (Silveira, M., 2001: 05) com a exibição do tema de Marcelo Silveira, enfatizando não só o ar contemporâneo da arte brasileira, mas sua coetaneidade no circuito Pernambuco-Brasil. A apresentação do catálogo faz ênfase em sua participação nas mais recentes mostras importantes no Brasil. Importância reforçada com apresentação, do então na época, diretor do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães – MAMAM, Moacir dos Anjos, cujo texto de apresentação, intitulado “O Movimento do Mundo”, faz alusão a uma mobilidade presente em sua obra. Esta indicação de mobilidade é meramente abstrata, pois a obra é fixa e, devido ao peso e material (Madeira maciça e Metais fundidos), de difícil mobilidade. Esta tensão entre mobilidade e a falta dela não aparece no texto do Moacir, nem nas apresentações textuais do artista¹.

1 No mesmo ano suas Esferas foram utilizadas em intervenções urbanas no centro do Recife, passando o dia em áreas de calçada na cidade e sendo transferidas, através de guinchos e caminhões durante a madrugada. O registro da interação entre os transeuntes com a obra era feito através de fotografias. Mais detalhes e imagens, vide: <http://marcelosilveira.art.br/detalhes/2001-1/01.html>.



Imagens 01 e 02. *Exposição Esferas*, 2001. Vista da exposição e detalhe na Galeria Amparo 60, espaço 1. Material das obras em madeira "Jaqueira" e Alumínio. 100 cm. Fonte: <http://marcelosilveira.art.br/detalhes/2001-1/05.html>



Imagens 03 e 04. *Exposição Esferas*, 2001. Vista da exposição e detalhe na Galeria Amparo 60, espaço 2. Material das obras em madeira "Jaqueira", couro e grafite. 100 cm. Fonte: <http://marcelosilveira.art.br/detalhes/2001-1/06.html>

A exposição apresenta uma série de blocos esféricos de madeira ou metal, distribuídos no salão (imagens 1 e 2) e ladeados de projetos riscados em grafite ou presos em tiras de couro (imagens 3 e 4). Seu intuito é de circuito por onde percorre o expectador e não propriamente exibição. Na ocasião da vernissage, inclusive, chegou o público a sentar nas esferas de madeira espalhadas no salão, pensando-se tratar de bancos de apoio, já que o espaço tradicional de relação público-obra na relação exposição-contemplação estava rompido. Havia obras pregadas e suspensas nas paredes e obras que se ambientavam nos mais variados locais do salão. O público leigo estranhava a não-conformidade de exibição da exposição. Seria este um exemplo de vanguarda na mostra? Muito mais que objetos, a exposição se configura como uma grande instalação.

Suas obras não são nominadas com termos que levem a um esclarecimento de seus intuitos, todas têm o mesmo título "Esferas" e apenas se referem aos materiais utilizados: madeira, gesso, couro, alumínio, grafite. O expectador não tem nenhuma forma de condução de compreensão, apenas seus próprios sentimentos e angústias o guiam pela apreciação. Não há roteiro, títulos e nem espaços delimitados. Ele

circula por dentro e ao redor das obras. E para servir de guia, apenas o conteúdo esférico das obras e seu título misterioso: “Entre a surpresa e o que se espera”. Espera-se se surpreender pela caoticidade da amostra ou por sua perturbadora ausência de direção e sentido?

Catálogo de Inutilidades – Maurício Castro

A apresentação do catálogo de Maurício Castro enfatiza que “sua obra é inovadora e questionadora, experimentadora de novos suportes, revolucionária e subversiva” (Castro, M., 2001: 05). A apresentação da antropóloga Adélia Alves no catálogo faz referência, inclusive, ao um estranhamento de seus objetos e o caráter de *Sampler* (modalidade de reconfiguração musical praticada pelos DJ’s) de sua obra. Revela que seu trabalho denuncia uma inutilidade dos bens de consumo. Essencialmente que seu trabalho possui uma desconstrução reconstruída.

O conjunto dos objetos se utiliza de utensílios em desuso, remontados, desgastados pelo tempo, recolhidos em lixo ou abandonados pelo uso. Acrescidos de pintura ou agregados uns aos outros e com um foco sarcástico e negador de ação, revelados pelos títulos e suas composições.

As palavras fortes utilizadas na apresentação do catálogo fariam mais sentido, se as obras tivessem sido expostas algumas décadas antes. Visivelmente os trabalhos desta exposição são leituras decorrentes do *Ready Made* Duchampiano, sem se afastar muito da reconfiguração dos objetos, seu caráter de inutilidade e o afrontamento. Há uma comicidade maior no conjunto dos objetos de Maurício, mas nada que merecesse os termos “inovador” e “revolucionário”.



Imagem 05. *Ventinho Frio*, 2001.
Fonte: Catálogo da Exposição, p. 15



Imagem 06. *Vírus*, 2001. Fonte:
Catálogo da Exposição, p. 14



Imagem 07. *Tira Daqui e Joga Ali*,
2001. Fonte: Catálogo da Exposição,
p. 12



Imagen 08. *Mamá*, 2001.
Fonte: Catálogo da Exposição, p. 19



Imagen 09. *Virus*, 2001. Fonte:
Catálogo da Exposição, p. 14

Pedra, Homem e Pensamento – Rinaldo

A apresentação do catálogo da exposição do Rinaldo faz referência a uma pintura que, contrariando todos os prognósticos da Vanguarda, não morreu, ao contrário, se manifesta enquanto vanguarda, apesar do suporte ultrapassado. Com um enaltecido texto de Ferreira Gullar, o catálogo menciona a inovação do artista pela exploração do cubismo, atribuindo a sua obra "liberdade" e "inventividade" (Gullar, F., 2002).



Imagen 10. *A idéia e a Fadiga*, Pintura acrílico sobre tela. 2,00x1,00m. Fonte:
<http://www.amparo60.com.br/detalhes/rinaldo/detalhe01.html>



Imagen 11. *Meu tempo, tamburete virado e flor*. Pintura acrílico sobre tela. 1,70x1,50m Fonte:
<http://www.amparo60.com.br/detalhes/rinaldo/detalhe01.html>



Imagem 12. *Chave do Coração para acender uma lâmpada.* Pintura acrílico sobre tela. 150x150 cm. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/detalhes/rinaldo/detalhe01.html>

Seus trabalhos possuem uma forte tendência figuracionista, de traços simples e irregulares e cujas composições envolvem certo drama entre a relação sujeito-sociedade. O primitivismo do seu traço dá continuidade estilística à exposição que, aliado às composições cromáticas, constroem um perfil visual que rapidamente identifica o artista e suas obras.

A pintura destas telas resgata um Fauvismo muito mais centrado no Neoexpressionismo primitivista de Basquiat do que no cubismo de Picasso. Mas sem a acidez inovadora de suas obras em relação ao contexto social. As telas apresentam borrões de cores primárias ou secundárias com pouca fusão e são palco de um traço irregular e primitivo que, ao distorcer a figura humana, relaciona-a aos conflitos mentais cujos títulos dos trabalhos fazem alusão.

Repetir, Repetir, Repetir – José Paulo

Esta exposição se compõe de nove trabalhos entre esculturas, objetos e instalação que se utilizam essencialmente da cerâmica como matéria prima. O artista apresenta um discurso que relaciona visualmente o trabalho às temáticas da tecnologia (reprodutibilidade digital) e da bioengenharia (manipulação genética). Ferro e cerâmica são os materiais utilizados nas composições, envolvendo, ora linhas retas e retangulares, ora traços curvos.



Imagens 13 e 14. *Tubos*, 2002. Cerâmica e Ferro. 45x45x190 cm. Vista da exposição e detalhe ampliado na Galeria Amparo 60, espaço 1. Fonte: imagens retiradas do catálogo virtual disponível em: <http://www.amparo60.com.br/antigos/zepaulo/index.html>



Imagem 15. *Casulos - Capsulas*, 2002. Vista da exposição. Cerâmica. 10x10x21cm. Fonte: imagens retiradas do catálogo virtual disponível em: <http://www.amparo60.com.br/antigos/zepaulo/index.html>



Imagem 16. *Painel*, 2002. Detalhe ampliado da exposição. Cerâmica. 35x35x15cm. Fonte: imagens retiradas do catálogo virtual disponível em: <http://www.amparo60.com.br/antigos/zepaulo/index.html>

As obras apresentam uma unidade elementar vinculada ao barro/cerâmica e a reprodução dos objetos. Estas unidades são tratadas como peças únicas e não como conjunto (tendo em vista que a descrição faz referência às partes isoladas do trabalho). No conjunto da obra há uma tensão muito direcionada ao acúmulo, mais do que a repetição.

A construção de objetos de cerâmica ou a utilização do barro como meio de expressão tem ocupado muitos artistas no Estado. Seus vínculos com o artesanato local propiciam às obras derivadas uma certidão de regionalidade, facilmente identificada pelos leitores da exposição. A ênfase nas formas ovais, através da cerâmica, já havia sido experimentada anteriormente por outro artista local (Francisco Brennand), inclusive com referências temáticas à sexualidade e procriação, como aparecem nas obras apresentadas pelo artista (imagens de 13 a 16).

Em Sete Tempos

Essa exposição coletiva contou com a participação de sete artistas, de onde se origina seu título: “Sete Tempos”. Eleito como tema condutor, o “Tempo” é arduamente defendido pela apresentação da crítica realizada pela professora do departamento de teoria da arte da UFPE, Maria do Carmo Nino. Às vezes referindo-se ao tempo interno, memorial, às vezes, ao tempo físico e externo.

São exibidos trabalhos de Alice Vinagre, Cristina Machado, Joelson, Maurício Silva, Marcelo Silveira, Gil Vicente e Roberto Lúcio. O conjunto da exibição chama atenção pela diversidade de técnicas, materiais e visualidades possíveis. A pintura aparece no trabalho de três dos artistas (imagens 17, 20 e 22), a cerâmica em dois deles (imagens 18 e 21) e a montagem de objetos complementam as sequências dos trabalhos (imagens 19, 20 e 23). Ao contrário das exposições anteriores, alguns trabalhos não foram feitos para esta mostra em particular, já que as datas dos trabalhos variam de 1999 a 2002, ano de exibição, revelando seu “aproveitamento” para a exibição e a não a produção voltada para a temática ou a amostra.

O discurso da curadoria abandona as menções a vanguarda e a inovação e faz referência a acessibilidade do público à arte contemporânea, permitindo aos artistas uma “pesquisa artística” e, principalmente, “a entrega primeira da obra de arte pela visualidade pura.” (Câmara, A., 2002: 03)



Imagem 17. Da Série *Labirinto ou Anotações sobre a Terra* (Alice Vinagre). 2001. Pastel e Lápis de cor sobre Xerox, 29,7 x 21cm. Fonte das Imagens: Catálogo virtual da coletiva. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 18. Da série *Seis Momentos de 1 Coração* (Cristina Machado). 2002. Lâmina de cerâmica sobre Madeira, 105x 85x3cm. Fonte das Imagens: Catálogo virtual da coletiva. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 19 – Tacos - A Serie a Casa Acesa (Roberto Lúcio). 2002. Madeira e Cetim, 50x50cm. Fonte das Imagens: Catálogo virtual da coletiva. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 20. *Referência I* (Maurício Silva), 2002. Óleo sobre Tela, 75x 250cm. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 21. *Cornucopia* (Joelson). 2002. Fotografia impressa em porcelana, 40x 25cm. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 22. *Cabeça Azul e Vermelha 2* (Gil Vicente). 1999. Óleo sobre tela, 80x60cm. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>



Imagem 23. *Armazém República 1R* (Marcelo Silveira). 2002. Vidro. Fonte: <http://www.amparo60.com.br/antigos/coletiva/index.html>

Vanguarda?

O termo “Vanguarda” tem ocupado muitos debates e exposições relacionados ao mundo da arte desde os meados do século 19 e acompanha, ainda nos dias atuais, muito do discurso de curadores, artista e do público. O termo se originou da expressão militar francesa “Avant Garde” ou “Guarda Avançada”, uma formação de infantaria que segue à frente com o objetivo de investir sobre o inimigo e abrir suas defesas para as demais formações militares. O desbravamento agressivo e incisivo passou a representar esta

formação, essencialmente destrutiva, ao ponto de atribuir aos seus líderes um status importante: a reivindicação da autonomia da conquista. Deter ou estar na vanguarda, é fazer parte do ambiente mais glorioso de uma batalha, perigoso e destrutivo, mas recompensador. Suplantado para o universo artístico, deu continuidade aos seus sentidos: abrir caminhos, derrubar barreiras, mostrar novos rumos e possibilidades para vencer e não ser derrotado. E, com muita ênfase, deter as glórias do pioneirismo por inaugurar e vencer fronteiras. Mostrar a autonomia cultural do artista e de seu trabalho.

Como vanguardas passaram a ser conhecidos muitos dos movimentos estilísticos que revolucionaram esteticamente o mundo da arte entre os meados do século 19 e 20, resultando em uma dezena de expressões, “ismos” que propiciaram aos artistas e ao público uma reconfiguração identitária nas artes, principalmente visuais.

Este período passou a ser chamado pelos historiadores de “Modernismo”. Período caracterizado por experimentações e rupturas, em todos os níveis possíveis de composição no fazer artístico (forma, conteúdo, tema e suporte). Envolvendo-se com os rompimentos, as crises de representação, do realismo e das mimeses, muitos reestruturaram a noção de vanguarda, diferenciando-a da de Modernismo. Com o surgimento de novas expressões variantes – e a passagem do tempo cronológico – surge uma nova nomenclatura para diferenciar as obras e os artistas, já distantes no tempo – a arte contemporânea.

Em muitos casos as artes de Vanguarda, do Modernismo e contemporâneas se mesclam em confusos parâmetros interdependentes que nos levam a insegurança na identificação de seus autores. Expressões como pós-moderno e neovanguarda, acabam por complicar ainda mais o cenário definidor destas expressões. Desta forma, continua um grande questionamento sobre o que é vanguarda na arte. A seguir, apresentamos algumas destas discussões.

A primeira teorização sobre a vanguarda foi produzida pelo Renato Poggioli em 1962, diferenciando as obras por popularidade e impopularidade e seus vínculos com o conhecimento das obras. A estranheza, a excentricidade e o glamour personalizado nos autores, na opinião de Poggioli foram os grandes agentes que aproximaram o público das obras vanguardistas e não o conhecimento técnico necessário para sua apreciação. Ainda assim, ele defende a originalidade dos vanguardistas através do que chama de “impopularidade substancial”: ao ser rejeitado pelo público, engatilhavam o mecanismo de ruptura com a tradição assentada. Ser rejeitado definiria o ambiente de aceitação de seu vínculo com a vanguarda (ação explicitada nos termos do manifesto futurista). Em seus estudos havia confluência de sentidos entre aquilo que era moderno e de vanguarda e as diferenciações eram mais focadas entre o que seria moderno e pós-moderno, considerando-as como um processo histórico contínuo de renovações estilísticas que vieram se desenvolvendo ao longo do tempo (Rocha, J. C. de C., 2005).

Às vezes, o debate sobre a vanguarda estava concentrado na problemática da crise de representação. Críticos e pensadores como Lukács e Brecht se posicionavam em locais bem distintos. O primeiro criticava fortemente as vanguardas pelo seu afastamento do realismo, considerando-a um agente da alienação, e o segundo, defendia as inovações estéticas e a ampliação da noção de realismo, defendendo seu criticismo e posicionamento político e desejoso de mudanças. (Hautamaki, I., 2003; Rocha, 2005).

Este debate segue até o final do séc. 20, com grande destaque para Habermas, que em artigo publicado em 1980, apresenta a vanguarda como grande expressão da modernidade que começa em Baudelaire e segue até o Surrealismo, acrescentando ao debate a perspectiva de que se tratava de um projeto incompleto de modernidade (e parte integrante dela). Isso decorre da influência do trabalho de outro pensador: Peter Bürger (Hautamaki, I. 2003; Scheunemann, D., 2005).

Bürger (2008) ao discutir o conceito de arte enquanto instituição apresenta um grande debate problematizador acerca da teorização sobre as vanguardas. Estas são assim denominadas, por iniciarem um projeto de contestação da instituição, pois procuram realizar um ataque "no estatuto de autonomia da arte na sociedade burguesa" e uma tentativa de "reintegrar a arte na práxis da vida".

Os movimentos que se iniciaram pós 1950, são desacreditados por Bürger como de vanguardas, não passando, em sua análise, de movimentos de imitação e superficiais em relação aos dos primeiras décadas do século 20. Pois, em seus termos, quaisquer tentativas de rompimento oriundos destes outros movimentos de vanguarda, foram imitativos e inautênticos. Apesar de não negar que os movimentos de neo-vanguarda tinha intenção revolucionária, afirma fracassar em seus resultados. (Scheunemann, 2005). Nesta acepção, surge outro elemento importante, dentro da acepção de vanguarda, que é a questão do "novo". A vanguarda envolve-se com a inovação. E "novo", para Bürger, não corresponde à renovação ou reinvenção, todos relacionados à continuidade. E suas conclusões são apocalípticas: as rupturas das vanguardas históricas só ocasionaram a destituição das normas estéticas aprioristicamente definidas (Bürger, 2008; Murphy, 1999; Rocha, 2005).

Surgem assim dois momentos distintos, em relação à vanguarda: as vanguardas históricas, vinculadas aos movimentos modernistas (entre 1910 e 1930) e os movimentos de neovanguarda (1950 a 1970). Um antes da 2ª guerra mundial e o outro, depois dela. Além disso, temos a vanguarda enquanto procedimento, situação, ambiente propício a inovação, experimentação e novidade.

Considerações Finais: entre o discurso e as obras, existe uma Vanguarda?

Do ponto de vista das obras mostradas e exibidas pela Galeria em seu projeto emancipatório e vanguardistas, podemos realmente perceber obras de vanguarda em Recife?

O que pode daí decorrer é que a necessidade de pertencer a uma vanguarda, aliada ao esforço de produção de objetos que sejam assim definidos, cristalizou uma série de procedimentos estéticos (como a mudança inusual de suporte e os princípios *do Ready Made*) como ambientes limítrofes de sua identificação. Isto é, nos deparamos com uma racionalização da vanguarda enquanto elemento identitários e seu esvaziamento sógnico (e portanto, revolucionário e contestador).

É por isso que Eduardo Subirats (1993: 101) denuncia a existência de Stylings e Bildungs têm provocado uma “dessemantização das formas e símbolos artísticos [...] resultantes da redução e empobrecimento da experiência artística.”

Essencialmente a noção de vanguarda faz referência a uma contínua ruptura com a tradição, com o objetivo de buscar uma estética própria, particular e diferencial. Não se trata mais de atacar a instituição arte, mas se sobressair esteticamente e diferenciar-se do usual e comum (ou aceito) para buscar um espaço próprio (original) (Scheunemann, 2005).

Estas exposições não visam mais a morte da arte, mas sua continuidade estética. Quando, no catálogo, lê-se que a exposição se compõe de “[...] trabalhos cujo princípio maior é conquistar, não a exaustão, mas pela paixão, e em alguns casos, pelo amor à primeira vista” (Câmara, 2002: 03), isso revela que seu objetivo não era chocar e subverter. O objetivo é agradar. Por isso que esta estética, disfarçada de perturbadora, não cumpre com o prometido, pois envolve o público, tanto quanto as naturezas mortas e o retratismo figurativista do século 19, como revela Octávio Paz (1974, *apud* Ferry, 2003: 219): “A arte moderna começa a perder os seus poderes de negação. Há anos já que as suas negações são repetições rituais: a rebelião transformou-se em processo, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora”.

Não é a toa que Clement Greenberg surge discutindo as relações do kitsch com a vanguarda, apesar de defender a vanguarda e mostrar as oposições de um com o outro, Greenberg nos aponta situações que, na análise do contexto atual, implicariam em sua aproximação: “O kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas”; “todo kitsch é acadêmico”; e se constatando que “se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, vemos agora, imita seus efeitos” (Greenberg, 1997: 32). Sendo assim, esta arte apresentada procura imitar a vanguarda em seus efeitos, tratando-se de um jogo de representação. Uma subversão ordenada e programada e, ao aliar-se com a proposta comercial da Galeria, enfatizar ainda mais seus aspectos de mercantilização, característicos do kitsch.

Alguns autores, inclusive, colocam a vanguarda como um elemento de distinção entre uma arte nacional e cosmopolita:

[...] vanguardista é toda obra que não se vincule à 'realidade brasileira' e que não contenha uma linguagem destinada ao 'povo' brasileiro. Um trabalho vanguardista, segundo esta ótica, possui uma linguagem hermética, o que denotaria seu caráter elitista, além de ser comprometido por uma visão cosmopolita. (Carlos Zilio, 1983: 47)

Desta forma, o discurso de arte pernambucana estaria também comprometido? Como conciliar os dois aspectos? Vincular-se à cultura pernambucana e representá-la, como é o caso da defesa apresentada nos trabalhos de Cristina Machado e José Paulo e mesmo assim, mantendo-se experimental e inovador. Seria possível e viável?

As exposições da Galeria foram uma vitrine de exibição da arte contemporânea, coetânea, de Pernambuco. Exerceu ela uma função de agente de socialização sobre os artistas iniciantes e/ou já atuantes, cuja produção não se enquadrava no esquema "inovador" divulgado pela Galeria. A qualidade e seqüência formal das exposições pode também atuar como um agente integrador e condutor das linguagens e perfis da produção visual na cidade.

Não há nada de mais conservador de que exibição em Galeria de Arte, com coquetel de lançamento e catálogo impresso. Algo que se estendeu pelas décadas e continua como objeto de consumo burguês dos jovens e consolidados artistas plásticos: "o espírito de inovação e ruptura perdeu-se por inteiro precisamente nas mãos de uma burocracia acadêmica, com ridículas aspirações de elite, que perverteu seu sentido profundo nos gestos mais banais da reprodução do sempre-igual sob o último grito da moda." (Subirats, 1993: 12). Subirats (1993: 01) já advertia com o prognóstico: "as vanguardas se converteram, a partir da Segunda Guerra Mundial, num ritual tedioso e perfeitamente conservador, não só do ponto de vista do gosto dominante, mas inclusive das mais grosseiras estratégias comerciais"

Ser reconhecido como "de vanguarda" é um reconhecimento valorada e utilizado para inserção nos meios comerciais no mundo da arte. Ocorrendo ainda uma situação inversa. A noção de vanguarda envolve uma série de concepções de ordem ideológica e metodológica que interferem completamente no fazer artístico e na estética das obras e na direção que os artistas decidem tomar na constituição de seus trabalhos.

As novas experiências artísticas produzida por uma vanguarda advêm, não apenas das obras inovadoras, mas de um discurso ideológico e manifesto por aqueles que defendem a perspectiva de vanguarda.

Alguns aspectos que pesam negativamente no Programa da Galeria. Primeiro, de sua estrutura: (1) O espaço da Galeria é extremamente conservador e usual; (2) há uma aliança visível entre produção artística e comercialização. Declara-se abertamente a proposta de tentativa de comercializar a arte produzida nestes novos quadros, inclusive, na exposição de José Paulo, os seixos são vendidos separadamente e não enquanto conjunto; (3) o quantitativo de material exibido é reduzido e limitado pelo espaço da Galeria.

Sempre estão presentes o mesmo número de obras e esquemas de apresentação. Isto é, a curadoria de exibição é circunscrita às necessidades do espaço e não do artista ou de sua arte\proposta.

Segundo: sua indefinição em relação à proposta artística: (1) A Arte Contemporânea se comunica com o público estabelecendo uma ponte entre signos facilmente identificáveis e a plasticidade de uso dos artistas – seus temas ou materiais são conhecidos previamente pelo público. Indo de encontro ao hermetismo do período moderno de produção. E, salvo a exposição do Maurício Castro, não se adequam a este sentido; (2) a proposta da Arte Contemporânea de quebrar as fronteiras entre pintura e escultura é turvada pelo que é exibido, havendo algumas insinuações, mas ainda um forte apelo explícito às definições: “Pintura”, “Escultura”, “Objeto”. Podemos identificar pouquíssimas incursões (imagen 20) e nenhum posicionamento da curadoria ou dos críticos que apresentaram os artistas. Revelando seu desconhecimento e a não ênfase nestes aspectos. (3) É notório o percurso que o suporte tomará na arte contemporânea: o corpo do artista em expressões como Body Art, Happenings e Performances. Em dois anos de exposições não houve nenhuma proposta neste sentido. Ao contrário, seus suportes, na maioria, foram bem usuais e tradicionais. (4) A questão da técnica e das tecnologias é constantemente permeada entre os processos que se aproximam de uma vanguarda artística entre o fim da década de 90 até os dias atuais, daí os vários estudos que se envolvem estes elementos (Huyssen, 1996, Vidal, 2002). Entretanto, não há referências às tecnologias nas exposições da Galeria no período apresentado. A primeira exposição menciona o tema, mas não se explicita visualmente ou tecnicamente. (5) o último elemento, característico da arte contemporânea, é a expressão conceitual, a Arte Conceitual, que se apresenta em algumas propostas (imagens 1 a 4, 13 a 16 e 20) e parece permear e configurar boa parte desta produção. Mesmo assim, a Arte Conceitual, tende a usar novos meios de expressão –incluídos as tecnologias eletroeletrônicas– diferentes dos meios conhecidos ou usuais, o que se afasta dos trabalhos apresentados.

Esse espaço aqui é exíguo para nos permitir uma análise em profundidade dessas obras e autores, com vistas a elucidar sua dimensão de arte contemporânea, vanguarda ou modernismo. Sua menção e exibição nestas páginas serve para o leitor ter condições de antever, inicialmente, a situação descrita. Lembrando que o objetivo foi analisar, comparativamente, o discurso da Galeria de Arte sobre suas amostras anuais e os trabalhos apresentados, em vista de entender as construções sobre o entendimento da arte sua expressividade. Situação recorrente que afeta a arte-educação e a população por meio das matérias de jornal na mídia espontânea.

Levando em consideração estes pressupostos, citados no parágrafo antecedente, é possível perceber que as exposições apresentadas pela Galeria Amparo 60, em seu Projeto de Profissionalização e Inovação na divulgação da Arte Pernambucana, nos levam a perceber certa falta de inovação na produção com pouca

aderência à Arte Contemporânea² e, menos ainda, a uma produção de Vanguarda. Tratando-se sobre vários aspectos a uma significativa produção de um modernismo que, na percepção de alguns autores, poderia ser considerado “tardio”.

Com “tardio” aqui, refiro-me a temporalmente distante de sua ocasião de origem. Historiadores da Arte como Robert Genter (2010), desenvolvem o conceito de “Modernismo Tardio” associado à Arte Contemporânea ou as expressões desenvolvidas entre 1950 e 1960, também chamadas de pós-modernas. O uso aqui é mais vinculado ao seu status adjetivo: que ocorre depois do tempo devido ou quando já não se esperava. Lento, moroso. Enfim: distante no tempo.

É importante destacar que o atraso aqui não deve ser visto como uma esfera negativa, hierarquicamente inferior às demais expressões ou manifestações em outras localidades. Apenas uma dimensão de comparação entre o aqui (local) e o antes (o não-lugar). Seguindo a noção supracitada de Genter (2010), percebemos que há uma discrepância entre a percepção estética e política dos movimentos (como a Vanguarda ou Pós-modernismo) com aquilo que os artistas fazem e exibem em suas mostras. A análise feita sobre o período de exposições da Amparo 60, nos permite identificar esses deslocamentos que começam na gramática –alargando a definição dos termos– e segue pela estética. E, talvez, ocasione mudanças na percepção da população que consome o material (e apenas estudos de recepção poderiam nos trazer dados mais seguros sobre esse assunto)

Apesar de todos os grandes pesquisadores afirmarem que a vanguarda não é escola, nem movimento, nem tendência, nos deparamos com uma dada situação e contexto onde os valores formais e princípios estéticos desenvolvidos entre os movimentos vanguardistas, se cristalizou de tal forma, que é possível falar em um conjunto estético de procedimentos de produção artística que permeia nossa produção contemporânea e que, seja devido a sua auto nomenclatura, seja devido às suas reapropriações, poderia vir a ser chamada de vanguarda (não do seu constructo teórico), mas de escola estética. Pois é inegável que, em determinado período da nossa Arte Contemporânea, tenhamos uma produção artística que retoma os valores modernistas (outrora de vanguarda) e os usa como elemento condutor. Assim, poderíamos pensar num “Vanguardismo” desta arte coetânea.

Bibliografía

Câmara, A. (2002). Apresentação. In *Em Sete Tempos*. Programa de Exposição Amparo 60. Galeria Amparo 60. Recife, Maio de 2002. [catálogo de exposição]

2 É importante deixar claro que tal afirmativa se refere ao Projeto da Galeria Amparo 60 em um determinado período de tempo (2001 e 2002) e também a referência aos artistas fica restrita aos trabalhos apresentados nestes momentos e não sua trajetória. Não foram levadas em considerações outras exposições ou atuações.

Castro, Maurício (2001). “Catálogo De Inutilidades” en *Programa de Exposição Amparo 60*. Galeria Amparo 60. Recife, Setembro de 2001. [catálogo de exposição]

Em Sete Tempos (2002). *Programa de Exposição Amparo 60*. Galeria Amparo 60. Recife, Abril\Maio de 2002. [catálogo de exposição]

Silveira, Marcelo (2001). “Entre a surpresa e o que se espera” em *Programa de Exposição Amparo 60*. Galeria Amparo 60. Recife, Junho de 2001. [catálogo de exposição]

Ferry, L (2003). “O Declínio das Vanguardas: A Pós-modernidade” em *Homo Aestheticus*. A Invenção do Gosto na Era Democrática. Coimbra: Almedina.

Genter, R. (2010). *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*. University of Pennsylvania Press.

Greenberg, C. (1997) “Vanguarda e Kitsch” em Ferreira, G.; Cotrim, C. Clement (1997). *Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Pp. 27-43..

Gullar, F. (2001). “Apresentação” em *Pedra, Homem e Pensamento – Rinaldo*. Programa de Exposição Amparo 60. Galeria Amparo 60. Recife, Maio de 2001. [catálogo de exposição]

Hautamaki, I. (2003). “The Origin of Avant-garde – Introduction” em *Origin of Avant-garde, Modern Aesthetics from Baudelaire to Warhol*. Recuperado de <http://mustekala.kaapeli.fi/artikkelit/1070380027/index.html>.

Huyssen, A. (1997). “A Dialética Oculta: Vanguarda, Tecnologia, Cultura de Massa” em *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Pp. 22-40.

Murphy, R. (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Pp. 01-48. Inglaterra: Cambridge University Press. Recuperado de <http://assets.cambridge.org/9780521632911/sample/9780521632911web.pdf>.

Pedra, Homem E Pensamento – Rinaldo. (2001). *Programa de Exposição Amparo 60*. Galeria Amparo 60. Recife, Maio de 2001. [catálogo de exposição]

Paulo, José (2002). “Repetir, Repetir, Repetir” em *Programa de Exposição Amparo 60*. Galeria Amparo 60. Recife, Março de 2002. [catálogo de exposição]

Rocha, J. C. de C. (1998). “Notas de pesquisa sobre o estudo das vanguardas no Brasil” em *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. N.1, v.1, ago\dez 1998. Pp. 87-110. Rio de Janeiro: UERJ. Recuperado de <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos1/joao.pdf>.

Scheunemann, D. (2005). “From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde” em Scheunemann, Dietrich. (org.) *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*., Pp.15-48. Amsterdam\New York: Editions Rodopi B.V.

Subirats, E. (1986). *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. São Paulo: Nobel.

Vidal, C. (2002). *A representação da Vanguarda: contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: Celta Editora.