

Projeto Escola Brasil: reflexão sobre o contexto das artes nos anos 70

Claudia Valladão de Mattos

Excerto do Projeto para a constituição de um “Centro de Pesquisas sobre a Escola Brasil: e a arte contemporânea paulista” A íntegra do texto está disponível para consulta na sede da Fundação Stickel.

Desenvolver um projeto sobre a Escola Brasil: significa abordar uma das instituições mais relevantes para o desenvolvimento das artes nos anos 70 em São Paulo e tratar de um dos espaços geradores do cenário das artes que surgiram nos anos seguintes nesta cidade. Muitos dos artistas que hoje são figuras de grande destaque no contexto da produção artística em São Paulo participaram da Escola, como professores, como alunos, ou como visitantes interessados na efervescência de idéias e nas novas práticas lá em curso.

No entanto, não é tarefa simples traçar a história da Escola Brasil: e de seu significado para a construção de um novo contexto artístico em São Paulo. Duas razões principais podem ser apontadas como fontes dessa dificuldade: primeiramente, a proximidade temporal dos anos 70, que impede o distanciamento histórico necessário para a aquisição de uma visão de conjunto e a ponderação a respeito dos aspectos mais significativos de cada um dos eventos que contribuíram para a composição do período, e em segundo lugar, a tendência da recente historiografia da arte a valorizar o Rio de Janeiro como centro propulsor das transformações significativas observadas ao longo da década de 1960 e 1970, empurrando as experiências paulistas para uma posição de segundo plano no desenrolar dos acontecimentos fundamentais dessas duas décadas.

Nos últimos anos iniciou-se um movimento importante de reflexão sobre a década de 70 no Brasil, após um longo período em que as mudanças significativas processadas nesses anos passaram despercebidas sob a sombra dos “gloriosos anos 60”, marcados pelos movimentos estudantis e pela resistência política à ditadura militar. Durante muito tempo os anos 70 foram vistos como um período de “vazio cultural”, de entrega à cultura de massa e de repressão – como o “avesso” dos anos 60, e só muito recentemente ele começa a ser avaliado de forma mais positiva. Como afirma Carlos Alberto Messeder Pereira, a década de 1970 foi, de fato, marcada por muitas ambigüidades, porém pelo desenvolvimento de projetos alternativos que hoje nos parecem de grande interesse. Diz o autor:

O abandono das utopias revolucionárias dos anos 60 não foi fácil e, num certo sentido, a década de 1970 é o período em que esse abandono foi digerido e novos projetos começaram a ser sistematizados, num diálogo evidentemente difícil, tenso, com o autoritarismo imposto pela mais terrível ditadura militar que jamais experimentamos. Desbunde, guerrilha, política do cotidiano, radicalidade do comportamento, esses foram alguns dos temas que tomaram a cena.”¹

Os anos 70 foram os anos de ditadura, mas também do “milagre econômico” e da introdução da cultura de massas no país. Novos circuitos culturais foram formados e assistimos ao nascimento de um mercado de arte, antes praticamente inexistente:

Esse processo de modernização autoritária e sob certos aspectos profundamente conservadora promoveu enorme expansão da indústria da cultura e das telecomunicações, preparando uma verdadeira revolução do ponto de vista da cultura da comunicação no Brasil.”²

Todas essas mudanças exigiram dos artistas novas reflexões e novas práticas. Desenvolveu-se aos poucos uma “cena alternativa” para as atividades culturais com características próprias que apenas muito recentemente começaram a ser descritas e analisadas pela História da Arte. Como comenta Cristina Freire, do ponto de vista das artes plásticas, os anos 70 passam agora a ser vistos como de fato “revolucionários”. Poderíamos afirmar que foi o período de construção de um novo conceito de arte, introduzido na década de 60, mas explicitado por artistas dessa nova geração:

Paradigmas antes aceitos (autenticidade, unicidade, originalidade etc.) são profundamente questionados já desde o fim da década de 1950 (ou desde dada e Duchamp, para irmos mais longe), mas é na década de 1970 que se tornam inaceitáveis. O que se faz relevante então é a

¹ Calos Alberto Messeder Pereira, “A Hora e a Vez dos Anos 70. Literatura e Cultura no Brasil”, in: *Anos 70: Trajetórias*, São Paulo: Iluminuras e Itaú cultural, 2005, p.89.

² Idem, p.90.

predominância da idéia sobre o objeto, pois tal operação sublinha a dimensão conceitual da obra de arte.”³

No entanto, o caráter pulverizado, ou “minimalistas” das ações do período, da expansão dos meios de criação artísticos, da incorporação de novos materiais, assim como das mudanças aceleradas do contexto em que a arte passou a ser produzida, faz do processo de escritura dessa história uma tarefa bastante desafiadora.

Enquanto disciplina histórica, a História da Arte tende a buscar explicações para fenômenos históricos em eventos precedentes. Assim, estudiosos dos anos 70 debruçaram-se sobre os anos 60 (e décadas anteriores) na busca pela origem de muitos dos fenômenos culturais que marcaram o período. Nesse contexto, parece relevante, também do ponto de vista da história da arte mundial, a grande revisão que a literatura artística tem realizado no que diz respeito ao status da arte Pop. Autores como Hal Foster⁴ tem demonstrado que a produção Pop, à diferença do que se pensava, não se configurou como uma arte “superficial” de entrega ao mercado de consumo, mas articulou uma primeira forma de crítica e resistência à novas estruturas sócio-econômico-culturais que se desenvolveram ao longo do período do pós-Segunda Guerra Mundial, devendo, nesse sentido, não só ser considerada como o marco inicial da arte contemporânea, mas também como a origem de muitas das problemáticas que foram postas no horizonte da arte a partir de então. Compartilhando, em seu livro sobre os anos 60 e 70, desse novo ponto de vista, Ligia Canongia traça a origem da arte contemporânea à cultura Pop que, de acordo com ela, nasceu como reação ao Expressionismo Abstrato americano, última manifestação das modernas vanguardas. Segundo a autora, características próprias àquilo que hoje consideramos “arte contemporânea”, foram primeiro anunciadas pela cultura Pop americana, que provocou uma grande reestruturação semântica das artes:

Sabemos que a arte contemporânea utilizou-se de meios que não se restringiam ao campo visual, avançando para experiências de natureza sensorial e mesclando áreas distintas de cultura. Assim, à noção moderna de ordem, substituía-se a noção de conexões e justaposições de

³ Cristina Freire, “O Presente-Ausente da Arte dos Anos 70”, in: *Anos 70: Trajetórias*, op.cit., p. 148.

⁴ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996. O livro traça, por exemplo, um parentesco entre a produção Pop de Andy Warhol e a obsessão da arte contemporânea pelo corpo e pelo objeto.

discursos, que podiam se estender do artístico ao científico, do político ao religioso. O caminho da produção contemporânea, a partir do legado dada, e da ênfase da Pop Art, foi buscar, em última instância, a adesão da prática artística ao mundo real, contagiando sua antiga 'pureza' com elementos do cotidiano. Ademais, fez-se das atividades interdisciplinares, como aquelas que uniam à arte outros domínios expressivos – fotografia, vídeo, cinema, música, poesia --, uma prática de caráter regular.”⁵

Essa valorização da Pop Art como berço da contemporaneidade poderia ter levado, na historiografia da arte brasileira, a uma revalorização de um artista como Wesley Duke Lee, um dos introdutores do pensamento Pop no contexto brasileiro. Porém, o nome de Wesley não é nem mesmo mencionado no livro de Canongia, por exemplo, e continua sendo citado à margem na maior parte da literatura sobre o assunto. No centro da história da arte contemporânea brasileira, encontramos sempre as figuras, sem dúvida de grande importância nesse processo, mas certamente não as únicas a pensarem novos parâmetros para a arte: Helio Oiticica e Lygia Clark, que ao serem supervalorizados pela literatura crítica, lançaram as atividades de artistas como Wesley ou Nelson Leirner – talvez ainda mais importantes para a compreensão do surgimento de uma cena contemporânea paulista – no limbo.

Ainda que muito recente, a história da arte tal como ela tem sido escrita, tende a centrar todos os seus esforços na compreensão do desenvolvimento do cenário artístico carioca que se desenvolveu principalmente em torno da figura de Helio Oiticica, nos anos 60 e 70, uma situação que, a nosso ver, precisa ser revista se quisermos realmente entender o surgimento de uma cena contemporânea em São Paulo.

Ao contrário do que acredita Canongia, que considera Oiticica “basicamente o pioneiro do experimentalismo na arte brasileira”⁶, São Paulo experimentava no mesmo período uma viva atividade alternativa de vanguarda, liderada por artistas como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros e uma geração mais jovem, incluindo os artistas da *Escola Brasil*: Zé Resende e Frederico Nasser, desde meados dos anos 60, concretizada em grande parte nas atividades do Grupo Rex. Devemos mencionar ainda que tais artistas contaram também com o apoio de figuras importantes do cenário das

⁵ Ligia Canongia, *O Legado dos anos 60 e 70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 18.

⁶ Idem, p. 77.

artes em São Paulo, como do diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi e do diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Walter Zanini.

Importante mencionar que o próprio Hélio Oiticica reconhecia e valorizava essas atividades de vanguarda, mantendo-se bastante informado sobre a cena paulista e procurando integrar os dois movimentos. Ao falar da “Nova Objetividade” que ele lança em 1966 como posicionamento específico da vanguarda brasileira, em oposição a movimentos internacionais, como a *pop art*, a *op art* e o *nouveau réalisme*, Hélio aponta como marcos fundamentais de sua história os trabalhos pioneiros dos seguintes artistas e grupos: “Lygia Clark, Realismo Carioca, Popcreto, **Realismo Mágico**, Parangolé.”⁷ Citando as palavras do próprio Hélio, Favaretto afirmaria ainda a importância do Realismo Mágico e Wesley Duke Lee para a gênese da Nova Objetividade. Diz o autor:

*Oiticica ainda anota como ‘desenvolvimento independente, mas fundamental’, o ‘Realismo Mágico’ de Wesley Duke Lee, cujas ‘premissas teóricas’ considera ‘uma das constituintes principais nesse processo que levou à formação da Nova Objetividade.’*⁸

Não há dúvidas que as propostas de Hélio Oiticica, principalmente os *Parangolés* e *Tropicália* tiveram um papel central na gênese da arte contemporânea brasileira, assim como os *Bichos* e os *Penetráveis* de Lygia Clark. Porém, como vimos, testemunhos de época exigem que a literatura sobre os anos 60 e 70, especialmente quando dirigidas à investigação do surgimento de uma cena contemporânea paulista, seja revista em alguns aspectos fundamentais: primeiro, em relação ao monopólio tácito atribuído às vanguardas do Rio. Investigações aprofundadas devem ser levadas adiante de forma a descrever com maior precisão o lugar e a atuação específica de diferentes grupos de vanguarda no período. Se considerarmos como verdadeira a afirmação de Messeder Pereira de que a cultura dos anos 70 foi marcada por uma diversidade enorme de produções e por uma espécie de “minimalismo” cultural, não parece plausível que toda a reflexão e inovação nas artes do período possam ser atribuídas aos gestos de um ou dois protagonistas. Em segundo lugar, devemos considerar a importância da experiência concreta dos artistas vivendo nos diferentes centros urbanos do país. Mesmo levando em conta a existência de uma intensa comunicação e colaboração entre

⁷ Celso Favaretto, *A Invenção de Helio Oiticica*, São Paulo: Edusp, 1992, p. 157 (grifo meu)..

⁸ Idem, p. 167.

Rio-São Paulo, devemos considerar que o ambiente imediato, no qual se desenvolveram as atividades cotidianas dos artistas, tiveram importância decisiva em sua formação. Um exemplo significativo dessa integração entre contexto e produção artística pode ser a proximidade ou a presença das Bienais na cidade de São Paulo. Particularmente as bienais de 1967 (trazendo uma grande mostra de Pop art americana) e a de 1969 (voltada à arte conceitual) são sempre mencionadas por artistas ligadas ao círculo da Escola Brasil como momentos fundamentais em suas trajetórias. Igualmente, as discussões cotidianas desenvolvidas no ateliê de Wesley e as atividades do Grupo Rex, devem ser considerados como experiências de grande relevância, e provavelmente mais significativas para a formação dos jovens artistas paulistas que começavam a se profissionalizar nos anos 70, do que as notícias da cena carioca.

A importância do Grupo Rex para os artistas fundadores da *Escola Brasil*: tem sido reconhecida⁹, mas ainda falta investigar sua relevância para a formação de um grupo significativo de artistas da mesma geração de José Resende, Fajardo, Nasser e Baravelli, que certamente freqüentaram, ou tomaram contato com as atividades desenvolvidas na Rex Gallery. Ao traçar uma breve história do grupo Rex em seu recente livro sobre Wesley Duke Lee, Cacilda Teixeira da Costa menciona, por exemplo, uma exposição que ocorreu na galeria Rex em 1967, incluindo os [...] *artistas emergentes: Carmela Gross, Maria Diva Tadei, Isa Cristiana Ribeiro, Mario Ishikawa, Marcelo Nitsche e Yoshihiro Hashimoto, designados como os sex artistas, na época alunos da FAAP.*¹⁰ As ligações entre a FAAP e as atividades do grupo Rex também deveriam ser investigadas mais de perto. Sabemos, por exemplo, que além da exposição, Sergio Ferro, professor da FAAP, muito admirado por essa nova geração, escreveu ainda um longo artigo intitulado “Os Limites da Denúncia”, para o n. 4 da *Revista Rex*, no qual, segundo Teixeira da Costa, *ele [...] descorre(ria) sobre arte e política de um ponto de vista de esquerda, num discurso panfletário muito de época.*¹¹ Outras experiências paulistas, como a exposição *Proposta 65*, na FAAP, também hoje pouquíssimo estudada, ligavam-se diretamente às atividades dos artistas pertencentes ao círculo de Wesley Duke Lee.

⁹ Cf, Cacilda Teixeira da Costa, *Wesley Duke Lee*, São Paulo: Edusp, 2005 e Claudia Valladão de Mattos e Yanet Aguilera, *Entre Quadros e Esculturas. Wesley e os Fundadores da Escola Brasil.*, São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

¹⁰ Teixeira da Costa, op.cit., p. 127.

¹¹ Idem, ibidem.

O pequeno grupo de vanguarda reunido ao redor da Rex pode ser visto como o núcleo gerador e, em parte, formador do ambiente artístico construído em São Paulo a partir dos anos 70. Nesse processo a *Escola Brasil*: ocupou um lugar de destaque também por seu estreito vínculo com as atividades desenvolvidas por Wesley e seu círculo na década anterior. Ao tratar da *Escola Brasil*: é importante considerá-la não apenas como uma instituição formal de ensino de artes plásticas, mas principalmente como um centro de reflexão sobre arte, sobre o circuito artístico, sobre o mercado, sobre a posição social do artista, etc., que estabeleceu pontes importantes com outras iniciativas que marcaram e estruturaram a cena artística paulista da época. Exemplos importantes dessas atividades (nas quais sempre um ou outro professor da escola encontrava-se engajado) são a “Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo”, a fundação das revistas *Malasartes*, *A Parte do Fogo* e *Arte em São Paulo*, assim como iniciativas de exposições diversas como as mostras individuais dos professores da Escola Brasil: e as coletivas *Desenho como instrumento* (Pinacoteca do Estado) e *Volta à figura Anos 60* (Museu Lasar Segall), ambas de 1979.

Organizar um centro de pesquisas sobre arte contemporânea paulista, tendo como núcleo central o surgimento da Escola Brasil: e a atuação de seus professores na Escola e no cotidiano da vida artística da cidade, apresenta-se como um caminho coerente para promover uma reescritura do processo de surgimento de uma cena contemporânea em São Paulo, que deverá colaborar para uma revisão profunda da História da Arte contemporânea brasileira que vem sendo elaborada nos últimos anos e que, como vimos, centra-se de forma unilateral na figura de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Como vimos, falar da *Escola Brasil*:, implica também traçar as suas origens às atividades da década anterior, que, em larga medida, centrou-se na figura de Wesley Duke Lee. Assim, será tarefa fundamental do presente projeto realizar um levantamento e registro completo das obras, documentos, depoimentos, críticas e outros materiais referentes à atividade profissional de Wesley Duke Lee. Devido à relevância de tal empreendimento, está sendo elaborado um sub-projeto, voltado para pesquisa do arquivo pessoal do artista, que guiará a realização plena de tal tarefa.

Os levantamentos parciais que já foram realizados pela equipe de pesquisa permitem afirmar que a vinculação da *Escola Brasil*: às atividades da década anterior organizadas ao redor de Wesley Duke Lee deram-se fundamentalmente através de dois pontos: através da valorização, pelos artistas fundadores da Escola, da compreensão

ampliada de arte defendida por Wesley. Essa valorização abriu caminho, juntamente com a proximidade das Bienais, para o estabelecimento de diálogos importantes com a produção conceitual e minimalista dos anos 60 e 70 na obra de artistas como José Resende e Fajardo, por exemplo, assim como nas propostas editoriais das revistas *Malasartes* (que no número 1, de 1975, apresenta o artigo *Arte depois da filosofia* de Joseph Kosuth)¹² e *A Parte do Fogo*¹³. Vemos aqui um conceito ampliado de obra impor-se, incorporando discussões sobre arte conceitual, minimalismo, performance, etc. Além das atividades editoriais, uma ampliação do conceito de arte foi praticada nas próprias obras dos artistas da Escola, que dialogam de perto com as novas tendências artísticas mundiais.

Com relação à questão do novo conceito de desenho herdado pela Escola Brasil: dos contatos de seus professores com Wesley Duke Lee, podemos afirmar que ele teve importância central, não só na obra de Baravelli, mas para a proposta pedagógica da Escola. Nesse contexto, o desenho deixou de ser compreendido simplesmente como traços sobre uma superfície plana, para ser considerado a base da atividade intelectual do artista. Desta forma o conceito de desenho foi ampliado para o espaço tridimensional, ou desenvolvido como atividade mnemônica, capaz de organizar materiais diversos que se tornavam agora disponíveis ao artista.

Assim como um grupo de jovens artistas orbitaram em torno de Wesley e da Rex nos anos 60, nos anos 70, a *Escola Brasil*: tornou-se também ela um espaço de referência, formando um grupo importante de artistas hoje atuantes em São Paulo, como Dudi Maia Rosa, Boi, Ivo Mesquita, Fábio Moreira Leite, Sara Goldman, Fernando Stickel e algumas outras figuras que tiveram papel fundamental na estruturação do cenário da arte contemporânea em São Paulo, exemplos eminentes são as galeristas Regina Boni e Luisa Strina, o assessor cultura da Fundação Bienal de São Paulo, Ivo Mesquita, entre outros.

O fato de a Escola Brasil: ocupar um lugar de destaque dentro do processo de construção da cena artística contemporânea em São Paulo faz dela um ponto de partida

¹² KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. *Malasartes*, São Paulo, n.1, set./out./nov., 1975. p.10-14.

¹³Comentando esse aspecto, Glória Ferreira e Paula Terra afirmam: “Paralela à defesa de um espaço para a arte contemporânea, surge uma nova geração de críticos, como exigências de parâmetros mais rigorosos para seu exercício, dentre estes, Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Fernando Cocchiarale. Alia-se a este fato a inscrição da palavra do artista no terreno da crítica e da crítica no interior da produção. As revistas *Malasartes*, *A Parte do Fogo*, *Corpo Estranho*, dentre outras, são registros desse fato.” TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. Situações. *In: Situações: arte brasileira - anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 2000. p. 11.

privilegiado para a construção de nosso banco de dados, que será então paulatinamente ampliado para abarcar artistas e produções cada vez mais contemporâneas.