

CONVITE AO POLÍTICO: FOTOGRAFIA COMO RESISTÊNCIA

Sheila Cabo/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Convite ao político: fotografia como resistênciaⁱ

Sheila Cabo Geraldoⁱⁱ

Pode-se dizer que nos últimos anos uma das principais referências da produção artística, assim como da produção crítica e histórica referente à arte, tem recaído na discussão da centralidade hegemônica, que implica em uma conseqüente discussãoⁱⁱⁱ sobre o conceito e a definição de arte, razão pela qual Hal Foster^{iv} denominou a produção contemporânea como etnográfica. Para se pensar em arte hoje, portanto, há quase que uma imposição das questões da diversidade na arte e na cultura, uma decorrência do debate que começou com a antropologia moderna e a discussão sobre o "outro". Entretanto, há que se reconhecer que o processo paralelo e massivo de "globalização" do mundo da arte fez com que esse debate viesse, desde os últimos 10 anos, associado às discussões sobre a ética e a política, implicadas na realidade do sistema artístico, que se mostra agora na forma de um crescente número de museus de arte contemporânea, assim como de feiras, mostras e bienais internacionais.

Em julho de 2004 o curador da Documenta XI, de Kassel, (2002), o nigeriano Okwui Enwezor esteve no Brasil para participar do Forum Mundial Cultural. Nesta ocasião, ele declarou aos jornais^v:

"A política, em todos os sentidos, influenciou a arte. Então, a arte deve tratar de política também, essa dimensão deve estar presente, mas não deve limitar a produção artística."

Enwezor, o primeiro não europeu a fazer a curadoria de uma mostra internacional de relevância, que é uma das mais importantes no circuito de arte, havia dito também que sua curadoria em Kassel seguiria a necessidade da arte de "pensar sobre as questões do debate cultural contemporâneo", incluindo aí o debate sobre o "pós-colonialismo, a indústria cultural, a ética e a estética". O curador, que vive em Nova York, fez, nesse sentido, referência às atividades artísticas do grupo Amos^{vi}, do Congo, que atua em propostas de atividades não violentas, que se dão na expansão dos limites do museu, ou seja, o grupo atua organizando programas de rádio, workshops e vídeos, o que é, em sua cultura, uma afirmação de gesto político e artístico.

No Brasil, a atitude de organização coletiva de cunho artístico, nesse registro do debate que liga a arte ao político, ou ainda, o estético ao ético tem, desde o final dos anos 90, crescido no ritmo que toda produção e discussão artística alcança com a disponibilidade das tecnologias em rede.^{vii} A postura antiinstitucional de alguns desses grupos chegou a levantar na imprensa^{viii} um certo debate sobre a legitimidade do ressurgimento da arte política e das articulações à margem do sistema das artes, a exemplo do que acontecera nas décadas de 60 e 70, do último século. Esses grupos, que têm a diluição da autoria da obra de arte como um de seus projetos, problematizam a realidade social e cultural enquanto coletivos de inventores, agências múltiplas e periféricas.

A despeito dos debates e das reações que as atividades dos grupos despertaram, não se pode deixar de pensar em suas atuações enquanto atualizações de projetos políticos-utópicos, de memória vanguardista, a despeito das condições específicas de sua época. Dessa maneira é que parece crucial resgatar a referência histórica deixada pelos artistas da segunda metade dos anos 60, início da chamada "fase radical da contracultura", que, constituindo uma nova vanguarda no Brasil, usaram o que podemos chamar de "tática de guerrilha", sendo os artistas, muitas vezes, considerados "violentos" e "subversivos".

Como escreveu Francisco Bittencourt, que era jornalista e crítico de arte:

"Por acaso eu estava em Paris, no primeiro semestre de 1968 e vi a revolta dos estudantes franceses; vi também, nesse mesmo ano a Bienal de Veneza sendo violentamente contestada pelos artistas. Quando voltei ao Brasil, em 1968, constatei que aqui a inquietação dos jovens tinha exatamente as mesmas raízes da dos outros países por onde estivera..."^{ix}

Especialmente depois de 1968, um grupo de artistas composto por Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Raimundo Collares, Umberto da Costa Barros, Luiz Alphonso, Guilherme Magalhães Vaz e Teresa Simões, entre outros, leva adiante a herança da contestação dos anos 60, que havia se anunciado nas exposições Opinião 65 e 66, assim como na mostra Nova Objetividade, de 1967, no MAM do Rio de Janeiro, e no evento Apocalipopótese, de 1968, no Aterro do Flamengo. O que marcou essa geração foi uma radicalização dos pressupostos da vanguarda artística, enquanto arte pública, tomando para si a recusa do estatuto da arte e fazendo-a coincidir com a adoção de uma tarefa político-social. Naquele momento isso significou fazer na arte e pela arte um manifesto contra o regime autoritário que se instaurara especialmente em 1968, quando foi editado o ato institucional nº 5.

Como disse Barrio:

Pelo rádio ouvi que o governo decretara o Ato Institucional nº 5. A partir daí foi aquela paranóia: ninguém se sentia mais seguro. A nossa reação foi radicalizar mais ainda o trabalho, não se deixar subjugar. Saímos para a rua com nossos trabalhos, passamos a atuar como se estivéssemos numa guerrilha artística. Até porque as instituições artísticas não ofereciam mais segurança. A solução, então, era radicalizar o trabalho e apresentá-lo o mais rapidamente possível, enquanto ainda era possível falar, fazer."^x

A reação a essa postura dos artistas não tardou. Em 1969, o Salão da Bússola, no MAM do Rio de Janeiro, chegou a ser alvo de uma bomba durante um debate em que estavam presentes artistas e críticos de arte. A repressão também fechou a mostra de artistas que representariam o Brasil na VI Bienal dos Jovens de Paris, em 1969. O MAM foi invadido pelas tropas do exército e a exposição foi censurada e desmontada. Como relatou o diretor-executivo do MAM naquela época, Maurício Roberto^{xi}, o museu passou a ser um lugar "suspeito" desde então. Sobre esse evento Mário Pedrosa, que era presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, e que havia participado do grupo que selecionara os trabalhos a serem enviados a Paris, escreveu - sob o pseudônimo de Luis Rondolpho -, um texto-manifesto, publicado no jornal Correio da Manhã, em 10 de julho de 1969, onde declarou sua perplexidade ao constatar que a censura havia sido

determinada pelo ministro das Relações Exteriores, Sr. Magalhães Pinto, que declarara aos jornais que "...houve um abuso de confiança, pois ao receber a incumbência de escolher as obras de arte, o MAM foi instruído para afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes"^{xii}.

O fechamento da exposição desencadeou um boicote nacional e internacional dos artistas à Bienal de São Paulo, acirrando mais os ânimos. A repressão era muito forte, mas os artistas e críticos continuavam ativos.

Antônio Manuel, que vinha desenvolvendo vários trabalhos sobre folhas de jornal^{xiii}, em 1968 realizou "Repressão outra vez: eis o saldo" para enviar para a Bienal de Paris. Da mostra censurada também participaria Evandro Teixeira, com a fotografia "Motociclista da FAB". A foto de Evandro, hoje lendária, havia sido tirada em 1965 e é um exemplo magnífico de apreensão do instante, que só a técnica fotográfica permite, mas é também uma foto que levanta um problema histórico, não só para a fotografia, como para a arte e para a política. Foi tirada em uma casualidade, quando um "batedor" caiu e sua moto continuou andando absolutamente firme. Por um desses acasos, Evandro clicou e transformou o instante em imagem. Mas "Motociclista da FAB", ao ser selecionada para a Bienal, nos remete ainda e principalmente ao texto Pequena História da Fotografia, de Walter Benjamin, em que^{xiv} o teórico alemão desencadeia o conceito de "arte como fotografia" e, a partir da aproximação da produção literária e fotográfica dos anos 30, de matriz surrealista, o sentido da fotografia enquanto ação do "inconsciente ótico",^{xv} "quando a máquina abre ao olhar um espaço que o fotógrafo percorre inconscientemente"^{xvi}. Na "arte como fotografia", a imagem é percebida como arte não por suas características formais, nem por inserir-se em uma tradição imagética, e sim por trazer em si uma configuração, que de alguma maneira se apresenta ainda hoje como problema: esvaziamento da aura, reprodutibilidade e perda do conteúdo de culto, que as imagens tinham desde tempos imemoriais. Além disso, a arte como fotografia assimila da técnica a possibilidade da montagem, do recorte e da aproximação. Mas Benjamin se refere, antes de tudo, a um algo mais que a fotografia é capaz de fazer surgir, que não se reduz ao "gênio" artístico e, referindo-se às fotos de acasos, fala de uma necessidade de se saber o nome de quem aparece ali, de algo que não se esvai, como se esvaem os nomes dos personagens, ou dos lugares de uma pintura de paisagem. Na fotografia, diz Benjamin, "fica algo que é real e que não quer extinguir-se na arte"^{xvii}. É o que descreve Rosalind Krauss^{xviii} como iconicidade da fotografia.



Interessante é ainda escutar o próprio Evandro^{xix} relatar que na época em que foi publicada (1965), a fotografia não causou tanto impacto quanto quando foi selecionada para a mostra de arte, ganhando assim o que poderíamos chamar de uma "aura" artística institucional^{xx}. Como parte desse re-investimento aurático está, sem dúvida, o contexto político em que ela foi retomada, ou seja, a época de repressão e censura. No contexto de 1969 fica a pergunta sobre aquele homem fardado, que representava tudo que uma grande parcela da sociedade gostaria ver caindo de fato. A imagem ganhou o conteúdo do desejo inconsciente de um fotógrafo, que se generalizou.

A presença de Antônio Manuel na mostra censurada de 1969 nos parece ainda uma grande e melhor oportunidade para pensar a presença da fotografia no contexto da história da arte, assim como da história política contemporânea no Brasil, quando o esvaziamento de significado da imagem é concomitante à ruína do sentido de obra de arte, concorrendo a fotografia para uma re-significação da arte. No projeto de Antônio Manuel, "Repressão outra vez – eis o saldo", a fotografia aparece enquanto apropriação de manchetes de jornal e de reportagens fotográficas, como ampliação e montagem de páginas referentes aos enfrentamentos entre estudantes e as forças armadas, que desencadeiam a morte do estudante Edson Luiz, em 1968.^{xxi} Imprimindo a montagem em serigrafia negra sobre fundo vermelho, o artista cobre as impressões com panos pretos, o que fez, em uma análise muito perspicaz, Paulo Sérgio Duarte^{xxii} considerá-las imagens-memória, que só se dão ao observador quando este, deliberadamente, se propõe a descobri-las.



Sobre esse trabalho Antônio Manuel declarou:

“Eu havia sido selecionado para participar da representação brasileira na Bienal de Paris, de 1969, para a qual fizera o trabalho *Repressão* outra vez – eis o saldo (1968). No entanto, antes da abertura da mostra do MAM das obras de todos os artistas brasileiros selecionados, um general e alguns militares armados de metralhadoras fecharam as portas do museu. Dias depois, Niomar Muniz Sodré, a quem não conhecia pessoalmente, telefonou-me pedindo que fosse encontrá-la. Contou que, ao saber do fechamento da exposição, pediu aos funcionários do MAM que escondessem a maior quantidade de trabalhos possível. Eu estava sentado no sofá quando ela me disse: “Olhe, seus trabalhos estão atrás de você”. Uma obra que estava sendo procurada com mandato de busca e ela a tinha escondida em sua sala de trabalho....Ela acabou por adquirir o trabalho *Repressão* outra vez – eis o saldo, que consiste numa série de cinco painéis distintos, pintados de vermelho, cada qual com uma imagem impressa em *silk-screen*. Foram feitos na escola de Desenho Industrial (ESDI, Rio de Janeiro), num momento político efervescente. Júlio Plaza, que acabara e chegar da Espanha e trabalhava na oficina da escola, me ajudou a imprimi-los. Tive de esconder boa parte dessa série por causa da censura e, nessa trajetória, acabei perdendo alguns. Os da Niomar foram queimados no incêndio que destruiu seu apartamento.”^{xxxiii}

Se o final dos anos sessenta é marcado no Brasil pela discussão artístico-político-conceitual, desencadeada pelas citadas mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, sem dúvida é a mostra *Nova Objetividade*, de 1967, que aponta para uma declarada tomada de posição em relação aos problemas políticos. Hélio Oiticica, que escreveu um verdadeiro manifesto na apresentação da

mostra se refere a um "estado típico da arte brasileira de vanguarda atual", enumerando os itens do que poderíamos chamar de "programa" dos artistas:

1 - vontade construtiva geral; 2 - tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 - participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 - tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte".^{xxiv}

Pensar, portanto, a inserção de "Repressão outra vez: eis o saldo" na história da arte contemporânea brasileira tem que ser pensá-lo neste contexto anunciado por Hélio, mas também enquanto "arte como fotografia" no Brasil contemporâneo, marcado pela repressão política, que, como escreve Hélio, estaria ligada ao sentido de antiarte, anunciado por Marcel Duchamp e recuperado pelos artistas conceituais do anos 60/70. A despeito da fotografia, enquanto agente desse processo, não ser um dos pontos do "programa" da Nova Objetividade^{xxv}, a prática artística nesse registro é o que faz um artista como Luiz Alphonsus, quando apresenta no Salão da Bússola, de 1969, uma proposta de experiência que, remontando ao "Caminhando" de Lygia Clark,^{xxvi} consistia de uma expedição ao Túnel Novo, em Copacabana, devidamente registrada sonora (ruídos e vozes) e fotograficamente. O que foi apresentado no Salão era a documentação que restou da experiência. A fotografia nesse projeto seria uma espécie de índice, o que resta como memória da ação experimental, como chamou Philippe Dubois^{xxvii}. É também como registro-memória que as ações de Cildo Meireles (Tiradentes: totem-monumento) e do próprio Luiz Alphonsus (Napalm) no evento Do Corpo à Terra, no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, entram para o circuito artístico e para a história da arte, da mesma maneira como o salto de Yves Klein, os happenings de Jim Dine e de Allan Kaprow^{xxviii}, assim como das propostas processuais, que desprezam a estrutura, a permanência e as fronteiras, como os "Objetos-dejetos" distribuídos por Barrio na cidade do Rio de Janeiro^{xxix}.

Se na sociedade moderna a fotografia apresentou-se enquanto fundamental mediação da realidade, ampliando e recortando imagens - como é a fotografia de Cartier Bresson -, na contemporaneidade impõe-se como parte do pensamento que engendra a arte e mesmo, como escreveu Hubert Damish^{xxx}, a própria história da arte. Passando por históricas experiências, que remontam ao associacionismo dadaísta, quando a foto é, sobretudo, um dado icônico bruto, aparece, posteriormente, na *combine painting*, de Rauschenberg, como imagem de segundo grau, apropriada de jornais, multiplicada e banalizada, criando um sentido metafórico para a montagem e proporcionando, de maneira fragmentada, uma reconstrução do imaginário social. Ultrapassa, assim, não só a condição indiciária, como a de mero material icônico de composição. Por sua capacidade de multiplicar-se em cópias sem original, constrói um verdadeiro material de simbolização, como o que se identifica também nas serigrafias de Andy Warhol, sobretudo nas da série "Morte e desastre", elaborada a partir de fotos de reportagens, ordenadas de maneira sucessiva e repetida, que levaram Philippe Dubois^{xxxi} dizer que essas imagens são ontológicas, pois fundam a própria Pop, além de fundarem o conceito de imagem na sociedade contemporânea^{xxxii}.

Em "Repressão outra vez: eis o saldo", as fotografias instantâneas dos confrontos entre os estudantes e as forças militares que o artista usou como base para a serigrafia impressa nos painéis, eram imagens já publicadas, que sofreram um processo de apropriação na forma de flans, que os jornais acabavam dispensando depois que essas matrizes davam origem às imagens na rotativa. Trabalhando no parque gráfico de alguns jornais, especialmente no de O Dia, Antônio Manuel^{xxxiii} resgata essas imagens, que, na montagem, perdem sua referência direta de documentação, - o que nos impossibilita saber quem são as pessoas, que situação específica estavam e quem fez as fotos -, mas, por outro lado, nos reporta àquele momento de

enfrentamento direto do final dos anos 60, como indicador de uma certa poética militante, que não dissociava ação artística e ação política, intensificando em sua presença plástica o valor simbólico no jogo de imagens negras em alto contraste, com fundo chapado vermelho, além da fundamental justaposição de imagens e textos jornalísticos. Acima de tudo, o que entra nessa nova condição simbólica, que aponta para a condição humana numa determinada época, perpassada pela violência e pela repressão, está no pano preto que cobre as imagens. Como percebeu Paulo Sérgio Duarte^{xxxiv}, esse pano é de luto, mas é também um convite à participação do observador de arte, que é convidado a entrar nesse mundo de rebeldia e resistência.

ⁱ Esse texto foi apresentado, com algumas modificações, no o XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Goiania, outubro de 2005.

ⁱⁱ Sheila Cabo Geraldo é professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj, Rio de Janeiro. Procientista - Uerj, desenvolvendo pós-doutorado em Arte e Política na UCM. É também editora de Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj.

ⁱⁱⁱ Cf. Andrade, Luis. "Rio 40º Fahrenheit" In: Concinnitas 5, Rio de Janeiro, UERJ, ART, 2003

^{iv} Foster, Hal. The "Artist as Ethnographer". In. The Return of the Real. MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996.

^v Folha de São Paulo. São Paulo: 2 de julho de 2004, Folha Ilustrada, p. E 7

^{vi} Ver <http://www.grip.org/rafal/membres/amos-an.html>

^{vii} Cf. Andrade, Luis. "Rio 40º Fahrenheit" In: Concinnitas 5, Rio de Janeiro, UERJ, ART, 2003

^{viii} Monachesi, Juliana. "A explosão do a (r) tivismo". Folha de São Paulo, Caderno Mais, 06/04/03.

^{ix} Bittencourt, Francisco. Dez anos de experimentação. Depoimento de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, junho de 1986.

^x Barrio, Artur. In: Depoimento de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, junho de 1986.

^{xi} Roberto, Maurício. Depoimento de uma geração :1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, junho de 1986.

^{xii} Pedrosa, Mário. Os Deveres do Crítico de Arte na Sociedade" In: Política das Artes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995, (org. Otília Arantes).

^{xiii} Antônio Manuel declarou : "Em 1968, na Bienal Nacional da Bahia expus um painel de 4 m, uma impressão em silk-screen sobre fundo vermelho, que tratava da violência de rua entre policiais e estudantes. A Bienal foi igualmente fechada pelo exército, e o painel desapareceu. Soube mais tarde, por Pierre Restany, que ele havia sido queimado. Nunca pude verificar a veracidade dessa informação, mas até hoje não foi devolvido. Aliás, não me lembro de outra ocasião em que tenha sentido medo como naquela Bienal....." In: Antonio Manuel. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, p. 17.

^{xiv} Benjamin, Walter. Pequena História da Fotografia. In: Walter Benjamin. Obras Escolhidas, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

^{xv} Esse vai ser o nome dado por Rosakind Krauss ao livro que publica no início dos anos 90. Cf. Krauss, R. The Optical Unconscious. Massachusetts /London: The MIT Press, 1994

^{xvi} Benjamin, Walter. Op. Cit

^{xvii} Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 93

^{xviii} Krauss, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gilli, 2002.

^{xix} Evandro Teixeira: Instantâneos da Realidade. Documentário de Paulo Fontenelle, 2004.

^{xx} Interessa saber como foi a seleção de artistas para o VI Salão de Jovens de Paris, como relata Maurício Roberto, então diretor-executivo do MAM do Rio: "Tivemos o cuidado de escolher um júri altamente competente para indicar os artistas. Mário Pedrosa e Niomar Muniz Sodré representavam o Museu". Depoimento de uma geração. 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria do Banerj, julho de 1986. Catálogo.

^{xxi} As serigrafias são montagens de fotos que exploram a repetição alternada em positivo e negativo das mesmas imagens. Foram impressas em alto contraste sobre um fundo de eucatex laqueado de vermelho. Antonio Manuel. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, p. 15.

^{xxii} Duarte, Paulo Sérgio. Anos 60: Transformações da Arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p.70.

^{xxiii} Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Op.Cit.

^{xxiv} Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 6 a 30 de abril de 1967, catálogo.

^{xxv} Caberia aqui uma referência ao trabalho de Martha Rossler e James Coleman, que, nesse período, estão desenvolvendo uma fotografia que ao mesmo tempo é conceitual e documental, com acento político.

^{xxvi} O Caminhando, de Lygia Clark, é uma proposta de vivência, não uma expressão do subjetivo, nem uma experiência de transcendência. Seria melhor pensá-lo, como Mário Pedrosa escreveu sobre a performance O Corpo é a Obra, de Antônio Manuel, no MAM, em 1970, enquanto um exercício experimental de liberdade. Cf. Antônio Manuel. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p.16.

^{xxvii} . Dubois, Philippe O Ato fotográfico, Campinas, Papirus, 1993.

^{xxix} Geraldo, Sheila Cabo. Barrio: a morte da arte como totalidade. In. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: ContraCapa/Rios Ambiciosos, 2001. (Org. Ricardo Basbaum).

^{xxx} Damish, Hubert. Prefácio. O fotográfico. Barcelona, Editorial Gilli, 2002

^{xxxi} Dubois, Philippe. Op. cit

^{xxxii} Torres, Fernanda. Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006

^{xxxiii} Manuel, Antônio. Sucessão de fatos: entrevista a Sheila Cabo e ao coletivo RRadial (Alexandre Vogler, Luis Andrade e Ronald Duarte). In Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj. Nº 5. Rio de Janeiro, Dez. 2003.

^{xxxiv} Duarte, Paulo Sérgio. Op. cit.