

Sobre Cavalos de Troia

Fernando Cocchiarale e Pedro França

Há um traço comum aos trabalhos aqui mostrados. Eles discutem o significado da obra de arte, sua recepção, sua circulação no mercado (ou em outras bordas), as relações entre o artista e os espaços institucionais e deste com os outros agentes do sistema de arte. Podem ser remetidos, portanto, a uma genealogia internacional da produção contemporânea, de natureza mais crítica do que mercadológica, já anunciada por Marcel Duchamp e pelo Dada, mas que só se expandiu como tendência na virada contemporânea da passagem dos anos cinquenta para os sessenta.

O grupo Fluxus e posteriormente a desmaterialização promovida pela arte conceitual e suas derivações (art & language, body art, land art, etc.), marcos dessa nova genealogia, só poderiam levar adiante suas ideias críticas e projetos se expandissem, também, seus meios e suportes para além do âmbito artesanal da pintura e das demais mídias convencionais. Entretanto, é necessário ressaltar que não estamos mais diante de um fenômeno semelhante ao da autodefinição das vanguardas históricas, ou de parentescos plástico-formais entre Ismos, estabelecidos anteriormente pelo discurso teórico-crítico modernista.

Trata-se de uma rede formada por um conjunto de táticas poéticas, em permanente mutação, conectadas por uma estratégia convergente que, à maneira do legendário cavalo de Troia, introduz nas muralhas da cidadela da arte, fundada a partir do século XVIII, problemas que questionam, ainda que em graus e pontos de vista bastante diversos, os fundamentos do sistema de arte, sua ideologia e a fé exclusiva no objeto artístico como único resultado aceitável do trabalho do artista.

Inicialmente restritas, essas tendências foram se fortalecendo à medida que conquistavam um número crescente de adesões entre os jovens artistas. Sua genealogia, no entanto, não é linear, nem teve uma única gênese, mas diversas origens independentes, tanto no Brasil quanto no exterior.

Cavalos de Troia não pretende reduzir essas experiências individuais ou as dos grupos iniciais e aquelas dos coletivos atuais a uma categoria fixa que neutralizaria diferenças e até divergências processuais certamente existentes entre essas experiências. Mas, a despeito da falta de rigor do título escolhido, mais poético que teórico, o recorte genealógico por ele designado, inversamente,

nada tem de arbitrário. Foi feito a partir de questões formuladas pelos próprios artistas nos projetos e trabalhos por eles produzidos ao longo das últimas décadas.

Só foi possível, portanto, produzir o mencionado recorte retrospectivamente. Os desdobramentos de suas questões táticas e a persistência de seu sentido estratégico, ao longo dos últimos cinquenta anos, tornaram-se os principais indicadores dessa tendência sem nome, mas fundamental para a produção contemporânea.

É importante, contudo, distinguir que a estratégia de Cavalos de Troia sofreu uma inflexão. Se, nos primórdios da década de 1960, ela foi marcada pelo transbordamento da produção artística para espaços, suportes e meios anteriormente estranhos à intervenção do artista, mais recentemente, nos últimos trinta e cinco anos, a esse transbordamento somou-se uma outra questão decorrente da anterior: o posicionamento ativo no debate crítico passa a ser considerado inseparável das atribuições e mesmo das poéticas de muitos desses artistas. Em consequência, no lugar da obra, deixam um rastro de registros textuais e icônicos, publicações etc. que forçam o debate institucional, enfatizam processos de produção coletivos e propõem uma outra noção de autoria.

No Brasil, essa tendência também não resultou das propostas de um único núcleo de artistas, mas da convergência de propósitos – tanto midiáticos (super 8, vídeo, fotografia, xerox, postais etc.) quanto micropolíticos (a crítica ao sistema de arte) – de diversos grupos independentes que não se alinhavam com o legado experimental neoconcreto, nem com as vertentes experimentais tropicalistas ou com aquelas voltadas para o processamento poético de questões colocadas pela situação macropolítica brasileira, agravada pela ditadura civil-militar.

Dentre esses grupos consideramos como fundamentais: o Grupo Rex, fundado por Geraldo de Barros (1923-1998), Nelson Leirner (1932), Wesley Duke Lee (1931-2010), ao qual se incorporaram Carlos Fajardo (1941), Frederico Nasser e José Resende (1945), alunos de Wesley (São Paulo, 1966-1967); a dupla formada por Daniel Santiago & Paulo Bruscky (Recife, ca. 1970); o grupo (sem nome) integrado por Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Leticia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade (Rio de Janeiro, 1973-1975); e o Grupo Nervo Óptico, que tinha como participantes Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Elton Manganelli, Mara Álvares, Carlos Asp, Carlos Athanazio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1976-1978), razão pela qual incluímos nessa curadoria uma documentação a respeito desses grupos e dos trabalhos de alguns de seus artistas

(Anna Bella Geiger, Daniel Santiago, Letícia Parente, Nelson Leirner e Paulo Bruscky).

Dentre os muitos artistas brasileiros que hoje trabalham com objetivos situados no âmbito estratégico desta mostra, foram escolhidos pela curadoria Alice Miceli, Alumbramento, André Severo e Maria Helena Bernardes, Cadu, Felipe Kaizer e Eduardo Berliner, Ducha, Fabiano Gonper, Franz Manata e Saulo Laudares, Graziela Kunsch, Matheus Leston e Michel Groisman.

Sem qualquer pretensão de fazer um mapeamento abrangente dos artistas e coletivos que hoje atuam nesse sentido nas diversas regiões brasileiras, Cavalos de Troia foi concebida como um contraponto à espetacularização crescente de segmentos da produção e das instâncias de exibição da arte.