

8ª. Seminário DOCOMOMO

**A intervenção de Meyer Shapiro no “Congresso Internacional
Extraordinário de Críticos de Arte”.**

Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

Master of Arts, Royal College of Art

Doutor, FAU-USP

Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

Escola de Engenharia de São Carlos.

Universidade de São Paulo.

Persio de Souza Santos,

Helena Lopes de Souza Santos

Rua Ferreira de Araújo 961, AP. 144

Pinheiros, São Paulo, S.P.

(011) 38132091

sotosantos@uol.com.br

A intervenção de Meyer Shapiro no “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”.

Em setembro de 1959, reuniram-se, participantes estrangeiros e brasileiros para o “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”, convocado por ocasião da construção de Brasília. Como afirmavam seus organizadores, o congresso estava aberto a todo tipo de críticas ao tema proposto, a síntese das artes. Como resultado, vozes dissonantes se fizeram ouvir: em sua apresentação (seção Artes Plásticas) Meyer Shapiro foi explícito ao indicar suas incertezas a respeito do “programa e propósito de criar uma integração e uma síntese das artes”, alertando que este “pode conter um programa para a arte em seu conjunto”. Sua inquietação abrangia duas dimensões: a primeira era conceitual, a segunda referia-se a seus desdobramentos na prática artística e social.

Shapiro vinculou o ideal da síntese das artes ao pensamento e aos traumas ocasionados pela passagem para a Modernidade, indicando como alguns historiadores do século XIX, tentando resolver problemas sociais nos quais se encontravam imersos, começaram a enxergar na arte do passado uma correlação entre a existência de um estilo artístico homogêneo e a de uma comunidade harmônica.

Denuncia esta correlação como ilusão histórica: a visão de uma arte grega ou da Idade Médias homogêneas “como modos de expressão e de vida comunal” era “fruto de uma nostalgia real e de uma construção ideológica” de “pensadores que queriam restaurar um dado tipo de sociedade”.

A seguir, remetendo esta discussão para o presente, alerta que “este modo de pensar analógico em termos de estreita relação entre as formas de existência social e as formas de arte (...) é algo que temos que encarar com espírito mais crítico”. Aponta a diversidade e complexidade da sociedade contemporânea em defesa da pluralidade das experimentações artísticas e a importância da pesquisa estética individual. Esta última, ao incorporar simultaneamente elementos subjetivos e coletivos, pode revelar um alcance social insuspeitado.

Prossegue posicionando-se contra uma arte programática que pregue que “a arte do passado acabou, a arte individual não pode mais existir, tais e tais modos de viver estão excluídos e precisamos trabalhar de tal e tal maneira”.

A desconfiança de Shapiro destoa da posição da maioria dos participantes no congresso: é apenas ao final de sua fala que procura uma formulação positiva para a síntese das artes. Para tanto, se utiliza de um exemplo inusitado: contrasta duas práticas do caminhar urbano, o passeio a pé e a procissão. Em ambas encontra a presença da ordem formal e social, mas assumindo significados distintos. A liberdade de movimento no primeiro caso pressupõe um ambiente urbano organizado, mas que não é determinada por esta ordem.

Esta apresentação se propõe a analisar a fala de Shapiro, procurando vincular suas críticas a questões que emergiriam com vigor nas discussões sobre arte e cidade a

partir dos anos 1960 no contexto americano, tais como a historiografia da arte ou da arquitetura modernas, a relação entre espaços públicos e privados ou o papel do elemento estético no campo de conflito que é o espaço urbano.

A intervenção de Meyer Shapiro no “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”.

Em setembro de 1959, reuniram-se, participantes estrangeiros e brasileiros para o “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”, convocado por ocasião da construção de Brasília. Como afirmavam seus organizadores, o congresso estava aberto a todo tipo de críticas ao tema proposto, a integração e síntese das artes. Como resultado, vozes dissonantes se fizeram ouvir; em sua apresentação Meyer Shapiro foi explícito ao indicar suas incertezas a respeito do “programa e propósito de criar uma integração e uma síntese das artes”, alertando que este “pode conter um programa para a arte em seu conjunto”. Sua inquietação abrangia duas dimensões: a primeira era conceitual, a segunda referia-se a seus desdobramentos na prática artística e social. Podemos dividir sua intervenção ao meio: a parte inicial constrói uma crítica, a segunda avança uma proposição. Esta apresentação se propõe a analisar a fala de Shapiro, para, em seguida, vinculá-la a tendências emergentes na polêmica e produção de arte pública americana da década de 1960.

A fala de Shapiro na seção Artes Plásticas, foi sucinta e contundente, pautando-se pela elegância: deixou clara sua discordância com a maioria das apresentações no Congresso, sem em momento algum nomear os presentes, mencionar a produção em pauta ou se referir diretamente à realização festejada.

Shapiro começou refletindo sobre o alcance do conceito de integração e uma síntese das artes e suas implicações. Constatando “estarmos habituados a pensar em integração e síntese, não como meros conceitos intelectuais, mas fundamentalmente como proposições”, entende que constituem “ideologias no sentido comum da palavra”. Ou seja, a proposição de síntese e integração pretenderia, em última análise, “dar forma às nossas vidas e não apenas às nossas artes.”

Alerta que muitas vezes “conceitos puramente filosóficos passaram a ser (...) palavras de ordem de grandes movimentos,” convertendo-se em programa de ação. Por isso mesmo, a proposta de integração e síntese, baseada em “idéias sobre a vida do homem (...) nunca perfeitamente manifestas,” deve ser objeto de redobrada atenção crítica. “Proponho que na nossa discussão (...) darmos atenção particular a esses significados e a esses campos para a reflexão.” Sua origem extrapola o mundo da arte, “são projeções (...) de problemas que vem de fora do mundo cultural ou artístico” e “baseiam-se fundamentalmente em um julgamento do caráter de nossa sociedade.”

A integração e síntese das artes tenta solucionar duas conflitantes tendências da sociedade contemporânea, decorrentes do “desenvolvimento real da tecnologia, da economia, (que) exige a crescente organização da vida, a crescente submissão dos indivíduos e de todas as suas atividades a dois tipos de processo.”

O primeiro processo é a especialização “dentro de limites estreitos”, o segundo decorre da necessidade da “construção de enormes organizações”, crescentemente hierarquizadas e poderosas e que, na prática, ameaçam as “idéias de democracia, fraternidade e igualdade.” Conclui que a proposta em pauta “está ligada (...) à transformação constante da vida humana nestas duas direções (...) a especialização e o isolamento do indivíduo e o crescente grau de ordem e controle impostos de cima.”

Shapiro termina este tópico inicial advertindo sobre a possibilidade de que a integração e síntese das artes, um conceito, acabasse se convertendo em um modelo de ação social ou um programa para as artes que levassem a afirmações como “a arte do passado acabou, a arte individual não pode mais existir; tais e tais modos de viver estão excluídos, e precisamos pois trabalhar de tal ou tal maneira”. Alarmado com essa perspectiva, declara a crítica urgente.

A seguir, destaca a recorrente caracterização desde a Revolução Francesa da sociedade moderna como carente de unidade e ordem – a ponto de se converter em um tópico do pensamento político. Simultaneamente, observa no decorrer do século XIX (considerado pelos próprios contemporâneos uma época sem estilo) uma crescente obsessão pelo “estilo” artístico. Aponta também o fato que neste período se tornou cada vez mais comum a identificação entre a existência de um estilo e a de uma verdadeira civilização. Logo, os dois pressupostos passam a interagir; aparece a suposição de que a unidade e ordem sociais ausentes demandavam a criação de um estilo homogêneo, ou então que o estilo autêntico da sociedade moderna só seria alcançado quando ordem e unidade social imperassem. Nessa aspiração, Shapiro encontra a origem do ideal contemporâneo de síntese das artes, vinculado diretamente a traumas ocasionados pela passagem para a Modernidade.

Ironizando, lembra que não existe nenhum modelo atual da “integração ou a síntese ideal de nossos sonhos” e que “esses modelos vem geralmente da arte antiga: o templo grego, a catedral medieval ou as criações características de alguma cultura tribal primitiva.” O que este conjunto de exemplos guarda em comum é que neles “todos os modos de expressão e de vida comunal estão inscritos com um caráter ou uma necessidade comum.” Recorda também que “a descrição destes modelos já é em si uma ideologia”: “A imagem que o público e a maioria dos artistas tem da arte e grega ou medieval é o produto de uma nostalgia real e de uma construção ideológica feita no século XIX pelos eruditos e arqueólogos que eram, eles mesmos, possuídos de pontos de vista pessoais relativamente ao presente e ao passado.”

Diante desta constatação vê-se obrigado a atuar como historiador; ao voltar seus olhos ao passado, na verdade, sua ambição é maior, não quer apenas rever o grau de verdade presente nesses modelos - retorna ao passado para refletir sobre o atual significado do conceito de síntese das artes.

Para Shapiro a idéia da correlação entre a existência de um estilo artístico homogêneo e a de uma comunidade social harmônica é uma ilusão historiográfica, criada por “pensadores que queriam restaurar um dado tipo de sociedade.” e padeceria dos problemas de ter sido construída retrospectivamente através das lentes da ansiedade e temores contemporâneos.

Ela se iniciou quando alguns historiadores, frente à fragmentação social e caos estético imperantes, começaram a enxergar na arte do passado uma panacéia para a divisão social e o caos cultural que viam a sua volta. Data desta época a visão da arte grega ou da Idade Média como manifestações homogêneas, “modos de expressão e de vida comunal.” A integração das artes e a harmonia social exaltadas por essa historiografia seriam um mito ingenuamente defendido, ou no pior dos casos, uma mistificação.

Ao desenvolver sua crítica, sublinha o papel que cumpre nesta historiografia o hábito do “pensamento analógico”, que equaliza uniformidade visual e ordem social. Shapiro remete inesperadamente a discussão ao presente, advertindo a persistência deste pensamento. Alerta para o perigo de analisar as produções contemporâneas sob este prisma, perguntando retoricamente se seria o caso de se pensar a diversidade e complexidade da sociedade contemporânea nos “termos de estreita relação entre as formas de existência social e as formas de arte”? Aproximando a proposta de síntese e a integração das artes e “pensamento analógico”, começa a introduzir seu questionamento sobre a natureza problemática desta proposta e sua validade para solucionar problemas artísticos ou sociais.

Após estas considerações, examina os casos da arte medieval, da arte clássica grega, a política oficial para as artes do Estado-nação e, finalmente, os esforços de um artista para criar uma obra que se alçasse ao status de síntese das artes: as Portas do Inferno de Rodin. A série que maneja configura uma sucinta genealogia da idéia de síntese das artes.

As análises versam mais sobre a historiografia da arte medieval e grega do que sobre as produções. Como primeiro exemplo de ilusão promovida pela historiografia, Shapiro aponta a metáfora corrente que eleva a catedral gótica ao status de síntese enciclopédica de sua época. Em um ataque frontal, nomeia explicitamente dois historiadores, “os Srs. Diderot e Morelet”, apontando que só é possível encontrar esta pretendida unidade entre arte e cultura empregando um olhar altamente seletivo que se fixa em “uma determinada região, e no decurso de duas ou três gerações.” Critica igualmente seu uso anacrônico de textos, uma vez que interpretam “a arte do século XIII por meio de textos dos séculos V, VI e VII – São Agostinho, São Jerônimo, etc. - ou por meio de compilações feitas nos séculos XVII dos velhos textos do século XIII”, os quais que não fazem justiça às “dificuldades reais, as lutas, as transformações que deram ao século XII sua extraordinária fascinação, sua riqueza humana.” Este olhar precisa ignorar todo um conjunto de produções da época, já conhecidas, “outra espécie de arte, não menos válida ou magnífica para nós” e cujo estudo revelaria “um quadro que de muitos modos é mais semelhante ao quadro de nosso tempo. Um quadro das visões, das lutas, de oposições de dúvidas, de inovações.”

A segunda parada em sua argumentação é o “mundo grego do século V”. Após enfatizar que não é seu propósito denegrir a produção clássica, cuja qualidade é o primeiro a reconhecer, Shapiro reitera como é ilusório ler esta arte “nos termos de sua estreita relação” com a complexa sociedade grega dos séculos IV e V. A “persistência dentro da arte grega de um dado arranjo canônico e de um plano através dos séculos” não faz jus ao seu dinamismo: “não se pode interpretar a totalidade da vida grega através do Partenon, através das formas e esculturas deste.” O templo fora construído em um momento em que os “temas mitológicos já eram objeto de dúvida dos filósofos e mesmo dos mitógrafos, para os quais havia muitas alternativas.” A síntese alcançada pela arte e arquitetura gregas não refletia nem o dinamismo do pensamento grego, nem os conflitos materializados em outras produções culturais, como o teatro. Conclui reiterando que “o modo de ver analógico das relações da arte grega para com a sociedade grega e a cultura grega não é realmente suficiente para nos levar à compreensão do todo.”

Shapiro ainda extrai munição para sua argumentação analisando um par contrastante da produção das artes plásticas do século XIX. Trata primeiro da arte acadêmica, patrocinada e instrumentalizada pelo Estado-nação para difundir valores, visões e projetos históricos da “comunidade nacional”. Shapiro encontra perigosa a pretensão do Estado de se arvorar pura e simplesmente em “porta-voz de toda comunidade”, uma instituição que pretende falar em nome de todos, “ainda que a maioria dos homens não se sinta enfeixados por ela e muitos não tenham qualquer afinidade com ela”. Para destrinchar a questão, aponta a dificuldade representada pelo termo “comunidade nacional”, conceito que pressupõe um destino comum e uma sociedade harmônica, servindo mais para encobrir conflitos do que para esclarecer a natureza da sociedade moderna.

Shapiro realça a pobreza estética da arte oficial: “Os monumentos criados para os vários poderes estatais, para os governos, no decorrer do século XIX são, quase sem exceção, (...) sem interesse ou fracassados, especialmente depois de 1848, depois do meio do século XIX”. A menção a esta data específica é significativa, uma vez que se trata da primeira revolução social em escala europeia que explicita o conflito de classes entre a burguesia e o proletariado: a partir de 1848, falar em comunidade nacional pressupõe ocultar.

Shapiro conecta diretamente a constatação desse fracasso com a emergência do Modernismo: “Diga-se de passagem que foi esta experiência que despertou entre a maioria dos artistas suspeitas relativamente a encomendas do Estado.” Aproveita ainda para reiterar a questão da arte dirigida, mencionando a desconfiança dos artistas frente “à possibilidade de colaborar em um programa cujos termos tenham sido escritos de antemão.”

Para ilustrar como a ilusão da “visão analógica” não apenas monta armadilhas para os historiadores ou para o patrocínio estatal, mas também para os artistas, e inclusive aqueles localizados no campo modernista, Shapiro analisa o fracasso do ambicioso projeto de “síntese das artes” desenvolvido por Rodin, “As portas do Inferno.” Apresenta o escultor como uma figura trágica, já que era “um artista, que mais do que qualquer outro estava imbuído do amor pelas catedrais e pelo espírito da escultura medieval” e cujo sonho era criar um “monumento que fosse como catedral”, “uma escultura total que fosse, em nosso tempo, o que as catedrais eram nos delas’.

Após os elogios, Shapiro joga água fria sobre a realização de Rodin, ao perguntar, “Mas pode encontrar um edifício ou uma catedral em que pudesse colocar as portas? Não. Teve que fazer portas isoladas, que afinal foram postas em um museu criado para aquele monumento.”

O projeto apresentava ainda outro tipo de dificuldade, para definir um tema à altura de sua ambição, o escultor teve que voltar-se “para Dante e Baudelaire e imaginou poeticamente vários estados d’alma nua do homem em sua consciência das divisões, do pecado, dos sofrimentos e das paixões, e da realização, e foi todo o lado trágico, problemático, desta situação, mais dos que os elementos concretos da experiência em que essas coisas despontam no século XIX que ele tentou projetar nesta grande construção de portas que tem sido denunciadas por tantos arquitetos como uma monstruosidade e como uma amostra de fracasso no esforço de integração.” Shapiro

quer deixar claros dois pontos, o primeiro é a impossibilidade em uma sociedade laica, instrumental e fragmentada de uma obra de síntese artística, imbuída de alto conteúdo espiritual a ser compartilhado coletivamente,.

O segundo é que é o próprio “movimento moderno tendente a uma escultura livre e miraculosa” que dificulta a integração entre escultura e arquitetura. Esta idéia é central: o desenvolvimento moderno da arte acontece em direção à sua autonomia, seguindo uma tendência, se não oposta, pelo menos alheia à proposta de integração das artes.

Neste momento fica claro como a posição de Shapiro é destoante da maioria. Apenas após criticar o conceito de síntese, classificando-o como forma de ideologia (“uma fé em qualquer coisa de total e integrado, (...) é uma ideologia que surge quase espontaneamente das fricções dos conflitos da própria vida” ,ou como ideologia das formas (o “pensamento analógico”), como ilusão historiográfica e mesmo armadilha para a produção artística, Shapiro procura uma formulação positiva: declara querer recuperar “alguns aspectos da integração e da síntese, encarando-as como qualidades.”

Mas, para tanto, Shapiro saca um exemplo inusitado, aparentemente deslocado, pelo menos no contexto de um congresso cujo foco era o diálogo entre artes plásticas e a arquitetura e o urbanismo.

Começa afirmando que “Havia no século XIX duas espécies de ordens bem diversas, como também no nosso século, e darei como exemplo a simples experiência de caminhar” para dentro da diversidade desta prática urbana essencial, andar pela cidade, discriminar “dois pólos na experiência de caminhar”, a procissão e o passear moderno.

Apresenta a atividade hierárquica e ritualizada da procissão em contraste com o passear moderno, o descomprometido andar a esmo pela cidade, que promove toda sorte de encontros fortuitos. São formas de andar que empregam estratégias opostas. A procissão é altamente estruturada, ordenada hierarquicamente, mal deixando espaço para acontecimentos imprevistos ou ação individual: “As sociedades primitivas, os homens do campo não saem a passeio pelo simples prazer de caminhar, mas participam de procissões. Quando se caminha numa procissão, não se escolheu o tempo, o lugar ou o caminho: o lugar, o tempo, o caminho estão predeterminados e são inerentes à estrutura supra-individual, forma essa que se repete através da história, que tem base mítica, semi-ritual; que em si mesma pode ser muito bela, como todos nós já pudemos experimentar, mas também pode ser extremamente irritante, como todos nós já pudemos experimentar”.

Aponta, em seguida, a onipresença da atividade do passeio no romance europeu do século XIX, nele “as intrigas (...) surgem por causa de passeios, por causa dos flâneurs, por causa dos badauds, por causa das diferentes ocasiões em que se sai a esmo para caminhar ou para ver a cidade.” Estes encontros fortuitos ou casuais, paradoxalmente exigem como condição necessária a presença de uma estrutura urbana altamente desenvolvida e ordenada. Para “personagens de Flaubert, de Daudet, de Balzac e de Zola” se esbarrarem é necessário o perfeito funcionamento da cidade, “ruas policiadas, de controle de tráfego, de disposições regulamentares, de

horas certas e de medidas que assegurem a circulação, a iluminação noturna, o funcionamento de cafés e de lojas, e a expectativa de que toda comunidade participe dele.”

Shapiro deixa implícita a correlação entre a organização hierárquica da procissão e os termos pelos quais o conceito de síntese vinha sendo tratado no Congresso. Ao elogiar a centralidade da experiência do andar a esmo na arte moderna, Shapiro queria demonstrar que, para a integração entre as artes e a cidade, não há necessidade alguma de síntese formal explícita ou de um programa estético. Qualquer programa para as artes corre o sério risco de ser esteticamente redundante ou redutor do sentido da experiência da cidade.

Indo contra o sentido corrente nas falas do Congresso, e insistindo na necessidade da autonomia para a investigação estética, Shapiro enaltece o “espírito de espontaneidade, a concentração e o desenvolvimento da expressão pessoal das manifestações artísticas apontadas.” Apontando para a diversidade e complexidade da sociedade contemporânea, defende a liberdade e pluralidade das experimentações artísticas e a importância da pesquisa estética individual.

Posiciona-se contra qualquer arte programática, qualquer doutrina que pregue que “a arte do passado acabou, a arte individual não pode mais existir, tais e tais modos de viver estão excluídos e precisamos trabalhar de tal e tal maneira”. Desafiante, vai além e proclama que “Pode-se dizer que é precisamente na medida em que (as obras) são associadas (é) que preenchem os mais altos requisitos da sociedade moderna, tanto no sentido racional como sentimental.” A arte, ao incorporar elementos simultaneamente subjetivos e coletivos, pode revelar um alcance social insuspeitado. É exatamente por meio de sua natureza rebelde e inusitada, portanto moderna e renovadora, (não-oficial e não-acadêmica), que a arte revela aspectos e significados ocultos na vivência urbana. A mais séria ameaça é a síntese forçada, imposta, que não construiria a cidade como obra coletiva dos homens (para usar a expressão de Mário Pedrosa), mas apenas o cenário para a encenação de uma ilusão apaziguadora.

A verdadeira tarefa social da arte - que Shapiro qualifica explicitamente como “individual, subjetiva” - seria servir como um canal para a expressão das diferenças, conflitos, vivências, pontos de vista residuais, latentes ou emergentes, excluídos da vida pública e que talvez não tivessem outra forma de serem reconhecidos ou emergirem publicamente. Nesse sentido, é bem provável que, neste momento, Shapiro estivesse aludindo ao contraste entre a esterilidade da arte acadêmica oficial, redutora e redundante, e a riqueza e fertilidade – não apenas formal - da arte moderna, que deu voz e forma a uma série de eventos sociais, grupos emergentes.

Fica também mais clara a escolha dos exemplos tirados do passado – neles cintila seu horror à arte dirigida, oficial ou que se arvora em porta voz de “todos” ou da “comunidade”. Shapiro é consciente das armadilhas que espreitam quem fala em nome de “todos” ou da “comunidade”, especialmente quando esta palavra aparece justaposta à sociedade industrial. Esse conceito que alude não apenas a uma vida social em comum, mas a uma comunidade de destino, pode muito bem servir para encobrir diferenças de opinião ou conflitos de interesse, prestando um ótimo serviço

para escamoteá-los, resolvendo-os no reino das aparências, muitas vezes sob uma superfície esteticamente impecável.

Em resumo, os principais pontos de sua fala: 1. Advertiu que por detrás do conceito de síntese e integração das artes pulsava a vontade de resolver contradições profundas da vida moderna. 2. Evidenciou a fragilidade do conceito de síntese das artes, o qual denominou de “ilusão histórica”. 3. Alertou contra o perigo de um programa para as artes (e mesmo para a vida). E finalmente, avançou uma alternativa que preservava a autonomia da pesquisa estética e sua integração com a vida urbana

Qual a motivação de sua intervenção, tão incisiva. Começamos pelo conceito de síntese das artes. Como coloca Faccioli Gabriel, Shapiro desenvolvera uma reflexão sobre a questão:

Schapiro questionou de modo pioneiro e sistemático as teorias modernas da formação dos estilos, esmiuçando as idéias de coerência e unidade a elas associadas. Em *Estilo*, um longo ensaio de 1953, ele examina essa questão a partir da constatação de um paradoxo: de um lado, a arte moderna conquistou uma heterogeneidade e uma liberdade de estilo sem paralelos na história; de outro promoveu um ideal de coerência e unidade de estilo desconhecido em qualquer época de estilo mais unificado. Esse ideal, que está em jogo tanto na teoria e na história da arte como nos programas artísticos das vanguardas, responde a diversas determinações.

Se sua formação – escrevera sobre a arte medieval e da Antigüidade tardia, e ensaios sobre métodos em história da arte - permitia-lhe percorrer com soltura sem sacrificar o rigor sobre as questões levantadas pelo ângulo que escolhera para abordar o tema da síntese das artes, sua fala, de certo modo, também reflete sua trajetória profissional, na qual teve que se deparar e refletir sobre as vanguardas heróicas e propostas tão antagônicas como o realismo pregado pela esquerda e encampado pelo New Deal ou o formalismo capitaneados por Greenberg e o MoMA.

Esta experiência rebatia na sua afirmação que “a exigência ética de unidade de estilo e de correspondente coerência social freqüentemente se volta contra a própria liberdade de estilo moderna.” No Congresso, Shapiro escolheu “a liberdade”.

Quando mencionou que detrás do conceito de síntese pulsava a vontade de resolver contradições profundas da vida moderna, Shapiro carregava a vivência de uma cena artística de perfil e importância ímpares.

Nos Estados Unidos da época, observamos dois fenômenos distintos que se relacionam diretamente com as questões colocadas: a emergência de políticas oficiais para fomentar e direcionar a arte e a natureza da produção artística emergente.

Começamos pela última e com os rumos que estava tomando. A data, 1959, é significativa: marca a passagem entre duas décadas, ou mais exatamente, ela se situa no início do que ficou conhecido como os anos 1960 estendidos. Estes anos marcam a transição para outra forma de acumulação capitalista, mas também o esmaecimento da hegemonia do projeto cultural alto-moderno - como constataria Mário Pedrosa, a emergência duma “arte pós-moderna” em meados da década.

Quando Shapiro faz sua intervenção, já emergiram nos EUA importantes produções que contestavam frontalmente o cânone alto-modernista. Desde meados da década de 1950, se reuniam no Black Mountain College, figuras como Robert Rauschenberg, Merce Cunningham ou John Cage. Em 1959, a Pop Arte e o Minimalismo tomavam forma. Em 1962, Rauschenberg ganha o prêmio da Bienal de Veneza, consagrando-o e legitimando indiretamente toda uma vasta produção experimental emergente, visceralmente oposta ao modernismo defendido por C. Greenberg e o MoMA.

Uma ironia é que esta produção emergente, tão díspar da abstração geométrica, irá criar sua própria e inusitada síntese das artes: objetos, instalações, inter-mídias, happenings e um longo etc... O espaço tinha lugar privilegiado nestas pesquisas estéticas, mas, salvo exceções como G. Matta-Clark, não era o espaço definido pela disciplina arquitetônica; tampouco esta jogará o papel de mãe das artes.

Uma dimensão essencial desta atividade experimental é que, em seu repúdio à Abstração greenberguiana e mesmo à autonomia artística, ela logo extravasará o “cubo branco”, o espaço do museu, em direção ao espaço urbano e investigará novas formas de diálogo com a cultura urbana, gerando novas formas de relação entre arte e cidade. (Nesse sentido, e pensando nos happenings, o exemplo do caminhar empregado por Shapiro não resulta tão surpreendente).

A emergência do site-specific demonstra como foi fecunda esta experimentação. Mion Kwon traça um mapeamento que percorre três décadas das tendências principais da pesquisa do site-specific: fenomenológico, institucional e discursivo. Esta fértil produção marca o redirecionamento radical da pesquisa estética, na qual a cidade tem presença central – para isto basta lembrar a simbiose entre o grupo Fluxus e o distrito do So-Ho. Outra marca é sua imprevisibilidade, o caráter aberto de sua pesquisa.

Chegamos assim à dimensão cultural e social deste experimentalismo artístico. Este logo se aproximou das revoltas sociais da época, convertendo-se em um verdadeiro laboratório onde comportamentos foram inventados, possibilidades de identidade social testadas, bem longe dos ideais esposados pelo modernismo canônico. A política de identidades exerceu uma influência: nas artes plásticas, a estética alto-modernista foi duramente combatida enquanto encobrimento do poder Wasp.

Vale recordar a advertência de Shapiro, a proposição de síntese e integração pretenderia, em última análise, “dar forma às nossas vidas e não apenas às nossas artes.” Nesse sentido, deixou aberto o caminho para a emergência de manifestações culturais e políticas que contestassem o processo de modernização ou sua apologia (estetização) pela arte e arquiteturas modernas.

Chegamos assim a nosso terceiro e último ponto: a posição de Shapiro relaciona-se com sua experiência direta de políticas para as artes. Contrapõe ao tom utópico a advertência de quem viveu e vive a espinhosa questão das políticas públicas para a arte.

Vejamos, primeiramente, a dimensão da produção artística americana na época. Embora seja conhecida a centralidade internacional do circuito artístico nova-iorquino, menos conhecida é sua dimensão material e social. Ao redor dos anos 1960 despontam mudanças significativas internas e externas ao circuito da arte. Ocorre uma

inusitada expansão e reconfiguração, envolvendo a composição do público, a crescente profissionalização dos atores envolvidos e mudanças quantitativas que acabam por se revelar qualitativas. Os anos 1960 testemunharam a expansão do número de museus, galerias e do próprio público. Deixando para trás o anterior caráter elitista, o circuito da arte assumia então um nítido perfil de atividade de massa.

Este cenário de mudanças acompanhava o aumento da população urbana, de 150 milhões (1950) para quase 180 milhões (1960), ou o crescimento do poder aquisitivo, que levou a uma “expansão generalizada da cultura e das artes,”. Segundo Bueno, em 1960 a Associação Nacional de Comerciantes de materiais de arte registrava 40 milhões de consumidores. Entre 1950 e 1980 o número de graduados em Master of Fine Arts cresceu de 525 para 8.708 por ano. A isto se soma a consolidação do mercado de arte: se em 1950 existiam 150 galerias de arte na cidade de Nova Iorque e um número semelhante no resto do país, em 1960, havia 300 museus só nesta cidade e 620 museus em funcionamento em todo o país. A partir dos anos 1960, a difusão das artes plásticas nos grandes centros acontece crescentemente por meio de instituições de massa. Outro aspecto é a emergência de um novo público, jovem, que sua educação está ligada à recente expansão do sistema de ensino e que seu repertório cultural está permeado pela indústria cultural.

A simples dimensão quantitativa da produção artística deu origem a políticas específicas. A década de 1960 assiste à montagem de um sistema de políticas culturais apenas comparáveis às da década de 1930. Segundo Sharon Zukin, em 1955 o presidente Eisenhower havia proposto a criação de um Federal Advisory Council on the Arts. A guerra fria havia criado a consciência do potencial propagandístico das artes plásticas: a New York School mostrara-se uma “valiosa propriedade nacional” no plano exterior, na luta contra o realismo socialista. Logo a arte encontrava-se entre os itens prioritários da política interna.

Projetos estavam sendo gestados em 1959: assessores do governador Nelson Rockefeller, como Heckscher, o senador Jacobs Javits e o congressista, mais tarde prefeito de Nova Iorque, John Lindsay estabelecem um plano para as artes, mais tarde levado ao presidente Kennedy e aprovado.

Para Zukin, o plano se apoiava em um tripé: primeiro, servia para justificar um estado forte defensor da civilização e dos objetivos e aspirações humanas. Segundo, “mantinha o princípio do New Deal que o estado deve encorajar gastos e empregos. Terceiro, a expansão do emprego financiado pelo estado nas artes, assim como a crescente racionalização das carreiras na arte e na cultura permitiria ao estado aumentar o alcance de seu controle sobre a reprodução social de uma parte da força de trabalho não incorporada anteriormente – ou “autônoma” - os artistas criativos.”

Partindo da premissa da possibilidade de inquietações sociais, o programa propunha o incentivo para as artes como forma de mitigar antecipadamente seu acirramento. Ou seja, Shapiro vivia em um contexto onde havia tradição de programas oficiais para as artes e cujas consequências eram palpáveis.

É interessante refletir sobre a fala de Shapiro, pensando na significativa produção de esculturas modernistas em praças modernistas desde os 50, e na emergência logo em seguida, nos anos 1960, de um vigoroso movimento em torno da “arte pública

moderna”, deslanchado pelo financiamento estatal aberto. Tal política dará lugar não apenas a uma extensa produção, mas a uma grande discussão sobre sua natureza e objetivos da arte pública, que alcança os dias de hoje.

Na década de 1960 foram fundados diversos programas de apoio: Programa de Arte–na-Arquitetura do GSA (General Services Administration, 1963) ou o Programa de Arte–em-espços-públicos do NEA (National Endowment for the Arts, 1967). Segundo Miwon Kwon, “entre os meados da década de 1960 e da de 1970, a arte pública foi dominada pelo paradigma da arte-em-espços públicos”, a qual define como “esculturas públicas modernistas, em geral, réplicas aumentadas de trabalhos normalmente encontrados em museus e galerias” e produzidas por “artistas consagrados internacionalmente”.

As obras, segundo Kwon, “não tinham nenhuma qualidade distintiva que as qualificasse como públicas, exceto talvez seu tamanho e escala. O que as legitimava como arte “pública” era simplesmente sua colocação ao ar livre ou em lugares considerados públicos, especialmente por sua abertura e acesso físico irrestrito”.

Os artistas eram explícitos ao declararem sua indiferença pelo local. Contemplavam a “separação estrita entre arte e arquitetura (identificada com local) como dois campos de práticas autônomas, e que tanto promoviam contrastes visuais complementares como definiam relações (formais) entre si.”

Segundo Kwon, os programas “esperavam promover a educação estética edificante do público americano e o embelezamento do ambiente urbano. As obras de arte públicas eram concebidas para atuarem de forma acessória, mas crucial, no melhoramento daquilo que era percebido como os efeitos deletérios do estilo repetitivo, monótono, e funcionalista da arquitetura moderna”. Estas obras foram erguidas “na crença de que a influência humanizadora do artista poderia corrigir” ou pelo menos amenizar “a sensação de alienação engendrada pela paisagem urbana desumana.” Estes programas, que viam na “arte pública (...) um antídoto para o projeto urbano e arquitetônico modernista”, alcançam considerável extensão no começo da década de 1970.

Porém, em meados desta mesma década assistimos à crescente reprovação da arte fundamentada no paradigma da arte-em-espços públicos. Segundo Kwon, eles “começaram a ser criticados por terem muito pouco a oferecer no desenvolvimento da educação estética ou embelezamento urbano. Diversas críticas apontavam que este tipo de obras, que ostentavam a assinatura de algum artista famoso, acabava funcionando mais como uma extensão das galerias nos lugares públicos, promovendo os artistas e seus feitos (e por extensão o status de seus mecenas)e menos como gestos genuínos de engajamento público”. Esta classe de escultura modernista agregaria, “no melhor dos casos, um agradável efeito decorativo,” no pior, seria “um troféu vazio, comemorando o poder e a riqueza da classe dominante” Haveria ainda outra agravante, “o crescente patrocínio da arte pública pelas corporações foi associado à expansão dos interesses destas últimas no mercado imobiliário.”

Em meados desta mesma década um movimento passa a demandar um programa de arte pública que contemplasse estas críticas, refletindo o crescente interesse da população pelo destino das verbas públicas e pela construção coletiva da cidade e o

reconhecimento do caráter do espaço urbano de território em disputa, inclusive simbólica.

Em resposta, o NEA estipulou que as obras deveriam ser “apropriadas para seu entorno”, priorizando o financiamento de “criações de respostas estéticas únicas e irrepetíveis, criadas conforme as especificidades de locais dentro da cidade”. Segundo a autora, “tal medida era defendida como um importante passo para tornar a arte mais acessível e socialmente responsável, ou seja, mais pública”.

Esta nova concepção originou uma produção de arte pública cuja característica primordial era sua funcionalidade, dando origem a uma produção de arte “user’s friendly”.

Segundo Janet Kardon, “O acesso (a um trabalho) é facilitado quando o público percebe o trabalho como desempenhando alguma tarefa útil, seja aquela de providenciar sombra ou assento ou algo indiretamente associado á idéia de lazer. Ser conduzido pelo espaço de uma maneira gratificante é para o transeunte um valor de primeira grandeza.”

Mas, paradoxalmente esta produção, fruto da crítica ao caráter elitista anterior, idealizadas para facilitar a interação entre arte e público receberam uma forte inflexão em seu significado na medida em que sua implementação coincidiu com as estratégias de gentrificação emergentes na década de 1980. Novamente o caráter público da arte urbana ficou posto entre parêntesis, uma vez que as obras acabaram colocadas em áreas determinadas, se não restritas, da cidade.

Terminando nosso relato, apontaremos ainda duas vertentes que deram prosseguimento ao debate: a que solicita a voz da comunidade e aquela que defende a especificidade da arte.

Um caso célebre foi ocasionado pela escultura de Richard Serra, o Tilted Arc. Serra concebe suas gigantescas placas de metal em confronto com o espaço urbano pré-existente – o escultor quer promover uma colisão entre estes dois elementos que concebe como radicalmente distintos e não uma relação de integração ou síntese. Para Serra, a especificidade da escultura, mesmo daquela em locais públicos, deve ser preservada, não há por que submetê-la a qualquer lógica, heterônoma. Este ponto marca sua distância com o paradigma “modernista.”

Um processo judicial e polêmicas acarretaram a remoção da peça, nos quais políticos, a população local e o circuito de arte foram envolvidos. O ataque populista que ocasionou a remoção da peça remete à questão de como as críticas ao cânone alto-modernista logo se desdobraram em outras, denunciando seu suposto caráter universal, e exigindo uma arte compatível com as chamadas “minorias”.

Esta inflexão se desdobrou, nos debates sobre a arte pública, em pedidos pela da inclusão de membros da “comunidade” nos conselhos deliberativos. Esta demanda é acompanhada pela escolha de uma temática e de uma linguagem compatível com a especificidade cultural da comunidade. Estas demandas ainda se desdobram no projeto de transferir a criação artística para a própria comunidade.

Podemos constatar neste breve relato a crescente consciência da natureza inescapavelmente política das obras de arte pública. A advertência de Shapiro pregava a necessidade de aprofundar a análise sobre a síntese das artes, e de aceitar, senão promover, o leque de opções estéticas.

Shapiro concordava com o horizonte do projeto de construção coletiva da cidade defendido por Mário Pedrosa, mas advertia que ele deveria vir acompanhado do reconhecimento do dissenso, da legitimação do conflito e materializado nas inúmeras formas estéticas que a alteridade pode assumir.

Referencias

Marcos faccioli Gabriel, artigo em Novos Estudos Cebrap.

[1] Cf. Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica). Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, 1959, mimeo, transcrição por Mary Pedrosa

[2] Schapiro, Meyer. A arte moderna: séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996; Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac & Naify, 2001; A unidade da arte de Picasso. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; Impressionismo: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

[4] Schapiro, Meyer. Estilo. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962