

Uma utopia distante

Annateresa Fabris*

Abstract

It is possible to find nowadays remains of 1968's legacy? The dessacralization of the myths of the artist, of the work of art as a world apart, the idea of creation as a collective action are no more present in a cultural situation dominated by the loss of every utopistic expectation.

Keywords: utopy; art; 1968.

Resumo

É possível encontrar ainda hoje vestígios do legado de 1968? A dessacralização dos mitos do artista, da obra de arte como um mundo em si, a idéia da criação como ação coletiva não estão mais presentes numa situação cultural dominada pela perda de todo horizonte utópico.

Palavras-chave: utopia; arte; 1968.

Qual foi o legado de 68 no campo das artes plásticas? A resposta a esta pergunta não é fácil por vários motivos. Talvez o primeiro seja a falta de referências pontuais a esse campo nas várias lembranças a que se está assistindo. Se o Tropicalismo, os festivais, *Pra não dizer que não falei das flores* são imediatamente lembrados na música; se *Roda viva* é a grande referência teatral, não só pelo conflito que instaurava com o público, mas também pelos vários episódios de violência contra o elenco, qual a evocação despertada pelas artes plásticas? Daniel Aarão Reis Filho, que inclui as artes plásticas entre os "gestos de revolta, lutas apaixonadas" que caracterizaram o "ano mágico", não faz, contudo, qualquer referência a nomes e a episódios brasileiros. Limita-se a lembrar, no contexto internacional, o *happening* e a *pop art* como atividades que se opunham a expectati-

*Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

vas cristalizadas e integravam o cotidiano no universo cultural¹.

Se as artes plásticas são muito pouco lembradas - a não ser pela exposição "Trinta anos de 68", promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil -, é porque provavelmente não chegaram a incidir de fato no imaginário coletivo a ponto de criar símbolos qualificados. A razão dessa "ausência" deve ser buscada não tanto no exterior quanto no interior do circuito artístico, como apontava com lucidez Julio Le Parc pouco depois dos acontecimentos de maio de 1968.

Confrontado com a situação ambígua do artista contemporâneo - comprometido com o sistema cultural e, ao mesmo tempo, consciente dessa situação - Le Parc vislumbra duas saídas para solucionar o impasse: evidenciar as contradições do meio artístico, as reais relações entre arte e sociedade; tentar transformar os "dados essenciais" da arte, ou seja, o artista, a obra e a relação desta com o público.

Maior de 1968 não poderia mudar de chofre um sistema cristalizado. Criou, porém, "dúvidas mais profundas e fertilizou disponibilidades positivas que podem dar lugar a novas ações". Entre elas, Le Parc destaca uma das contribuições essenciais do movimento estudantil:

a "desvalorização real dos mitos. Dos mitos sobre os quais se apóia o poder para manter sua hegemonia. Voltamos a encontrar esses mitos na própria arte: o mito da coisa única, o mito daquele que faz coisas especiais, o mito do sucesso ou, pior ainda, o mito da possibilidade de ter sucesso".

A par disso, os acontecimentos de maio de 1968 haviam permitido que os artistas percebessem que a questão central a ser enfrentada por eles era a própria atitude perante o sistema. Luta "tácita" e quase declarada entre aqueles que aderiam ao *status quo* e tendiam a mantê-lo e prolongá-lo e aqueles que desejavam desestruturá-lo graças a aberturas e mudanças, a relação com o sistema só poderia ser modificada a partir do interior do meio artístico, transformando o artista num franco-atirador, capaz de revelar aos mais jovens as armadilhas das estruturas culturais.

A tarefa mais urgente proposta por Le Parc deriva diretamente do horizonte utópico que dominava aquele momento: implicava negar "o privilégio da criação individual" a fim de transformá-la numa atitude coletiva. Para tanto, o artista argentino vislumbra quatro atitudes fundamentais: 1 - evidenciar

as contradições do meio artístico, destruindo a idéia preconcebida de obra, de artista e dos mitos que derivam deles; 2 - utilizar a própria capacidade profissional para questionar as estruturas culturais. Transformar a execução da obra numa pesquisa de meios transitórios a fim de sublinhar a capacidade das pessoas para a ação; fazer do artista um ativista apto a despertar as pessoas da dependência e da passividade; 3 - privilegiar experiências coletivas detonadoras de novas situações, quer utilizando o circuito existente, quer viabilizando um circuito marginal; 4 - criar perturbações deliberadas no sistema artístico, nas manifestações inais representativas².

Algumas das ações propostas por Le Parc foram realizadas por artistas brasileiros ao longo de 1968, denotando a insatisfação com a situação vigente e a busca de um novo tipo de relacionamento com o público.

A preocupação com a criação de um novo circuito pode ser detectada em eventos como a exposição de bandeiras na rua, realizada em fevereiro no Rio de Janeiro, que será o ponto de referência para a análise da questão plástica em 1968. A idéia originara-se em São Paulo: Flávio Motta e Nelson Leirner - que havia participado do Grupo Rex, empenhado em questionar o circuito comercial e a relação tradicional do artista com o público - são impedidos de realizar a manifestação na cidade por motivos burocráticos. Ao transporem a proposta para o Rio de Janeiro, convidam Hélio Oiticica, Samuel Spiegel, Glauco Rodrigues, Pietrina Checcacci, Carlos Vergara, Carlos Scliar e Cláudio Tozzi entre outros, ampliando a proposta original centrada em motivos rurais e urbanos. A apresentação na praça General Osório, animada pela Banda de Ipanema e por um grupo de passistas da Mangueira, transforma-se num verdadeiro *happening*, no qual ganham destaque os trabalhos de Oiticica e Tozzi. O primeiro exalta a marginalidade de Cara de Cavalo; o segundo, um dos grandes mitos da esquerda falecido no ano anterior, Che Guevara.

O significado de Guevara, que já fora objeto de uma obra anterior do próprio Tozzi e de *Passos que prosseguem* (1967), de Carlos Zilio, pode ser resumido num depoimento de José Genoíno:

"A partir de fins de 1967, em todas as passeatas, ao lado das faixas Abaixo a Ditadura, levava-se sempre a fotografia do Che e também havia palavras de ordem que prestavam homenagem e caracterizavam toda a simbologia do Che. O Che não era apenas

² LE PARC, Julio, "[Declaração]", in LE PARC, Julio; MARI, Enzo. *Julio Le Parc*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969, s.p.

o guerrilheiro que morreu na Bolívia - um gesto grandioso - pela revolução; era também uma espécie de perfil de uma revolução humana e humanitária, libertadora. Acho que ele transmitia uma idéia de revolução libertária. (...) Nele também havia um despojamento, uma dedicação, ele era uma figura extremamente humana, um revolucionário que conseguia ao mesmo tempo ser um cara duro, que deu a vida pela Revolução, mas não era um negócio pesado, aquele sacrifício feio. Era uma coisa bonita. Foi um fenômeno raro na história, marcou muito a juventude"³.

Dois outros eventos marcam a busca de um novo circuito para a arte e de uma nova relação com o público: "Arte no Aterro - um mês de arte pública", organizado em julho, por Frederico Moraes, e a "I Feira de Arte do Rio de Janeiro", promovida em setembro pela seção brasileira da Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP). Evento multidisciplinar, "Arte no Aterro" é integrado por exposições de breve duração de artistas como Jackson Ribeiro, Dileny Campos, Ione Saldanha, Julio Plaza, Pedro Escosteguy, Roberto Moriconi, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Lygia Pape, cursos de arte e de história da arte e pelo *happening Apocalipopótese*, caracterizado, segundo Moraes, por um "clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência". Se o público era convidado a participar do *happening*, feito de propostas apresentadas simultaneamente e sem nenhuma conexão aparente, ele era também instado a comparecer ao Aterro do Flamengo graças a uma bem articulada campanha publicitária confiada a um instrumento ágil como o volante. Num deles, era bem explícita a vontade de buscar um novo papel para a atividade artística:

*"A arte, do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte. E conversar diretamente com os artistas, críticos e professores"*⁴.

Os objetivos pedagógicos perseguidos por "Arte no Aterro" ganham, de certo modo, reforço na "I Feira de Arte do Rio

³ Depoimento de José Genoíno, in REIS, *op. cit.*, p. 171.

⁴ Apud: MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 301-302.

de Janeiro", guiada pela idéia de vender obras a preços módicos e com financiamento bancário. Jaguar, Fortuna e Ziraldo encarregam-se da campanha publicitária da iniciativa, que alcança um grande sucesso e parece confirmar o objetivo principal da AIAP - possibilitar uma maior comunicação entre artistas e público.

Levar a arte para a rua, como propõem essas três iniciativas, implica realizar várias das ações vislumbradas por Le Parc: contestação do mito do artista como ser especial, questionamento das estruturas culturais vigentes graças à transformação do artista em ativista, criação de um circuito à margem daquele institucional através da ocupação de espaços públicos - praça General Osório, Aterro do Flamengo e parte externa do Museu de Arte Moderna.

Um outro tipo de relação mais aberta com o público é representado pela mostra "O artista brasileiro e a iconografia de massa", organizada por Frederico Moraes para a Escola Superior de Desenho Industrial. Dela participam alguns dos artistas mais representativos do momento - Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Maria do Carmo Secco, José Ronaldo Lima e Teresinha Soares, entre outros -, que lançam mão de uma temática diretamente derivada dos meios de comunicação de massa. Apropriar-se desse tipo de temática implicava, mais uma vez, recusar o mito do artista como um ser isolado da sociedade e profundamente pessoal, em favor de seu mergulho na realidade contemporânea. Antonio Manuel, por exemplo, trabalha com o flã do jornal, que utiliza na confecção de obras voluntariamente panfletárias, nas quais registra o clima de tensão e violência que estava tomando conta do Brasil naquele momento.

Se uma parte da sociedade brasileira vai para as ruas para manifestar seu descontentamento com a ditadura, o grande personagem de 68 é, porém, o movimento estudantil, que lutava por melhorias materiais, por reformas no ensino e na pesquisa, que reclamava participação na política educacional. 1968 é totalmente marcado pela rebelião estudantil: a passeata dos estudantes do Calabouço (janeiro); as manifestações dos excedentes no Rio de Janeiro e em São Paulo (fevereiro-março); a invasão do Calabouço e a morte de Edson Luís de Lima Souto, que provoca protestos em quase todo o país (março); o protesto contra o aniversário do golpe de 1964 e as missas de sétimo dia em memória de Edson Luís (abril); a luta contra as anuidades (maio); a sexta-feira sangrenta, a passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, a criação de comissões paritárias em faculdades paulistas (junho); a ocupação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de

São Paulo, a passeata dos Cinquenta Mil no Rio de Janeiro (julho); a invasão da Universidade de Brasília (agosto); o conflito da rua Maria Antonia em São Paulo, o XXX Congresso da UNE em Ibiúna, que termina com a prisão de setecentos participantes (outubro), são alguns dos episódios marcantes de um ano que se encerra com a promulgação do Ato Institucional nº 5⁵.

Edson Luís torna-se o símbolo de 1968, levando uma artista já madura como Lygia Clark a declarar:

"Se eu fosse mais jovem eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada.

Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver - propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade.

Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos que não conhecem fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata"⁶.

A visão crítica do fim de uma função, expressa com tanta sinceridade por Lygia Clark, encontra eco em algumas formulações de Mário Pedrosa. Em alguns artigos de 1968, Pedrosa não deixa de fazer referência ao "isolamento cultural e espiritual" do artista contemporâneo, à "ausência de ressonâncias culturais coletivas acima do apelo estético de sua obra. Esta não consegue vencer o isolamento, alcançar o coletivo e o mítico, através do campo solitário do gosto individual, cujo pólo contrário, mas ainda assim pertencente ao mesmo sistema, é o gosto da moda".

A ideologia participacionista, que se espraia na década de 60 e se aglutina simbolicamente em 1968, não entusiasma o crítico. Confrontando a inserção social do artista primitivo e do artista contemporâneo, resume-a numa oposição contundente:

⁵ Sobre o movimento estudantil, além de REIS, ver, entre outros: MARTINS, João Roberto Filho, *A Rebelião Estudantil. 1968: México, França, Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1996; MARTINS, João Roberto Filho, org. *1968 Faz 30 Anos*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP; São Carlos: Editora da Universidade de São Carlos, 1998.

⁶ CLARK, Lygia, "Somos Domésticos", in V. A. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 31.

"O artista primitivo cria um objeto 'que participa'. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que dêem participação ao seu objeto".

A apresentação do manifesto de Pierre Restany "Contra a Internacional da Mediocridade" traz igualmente uma nota de desalento em relação às reais possibilidades da arte numa sociedade alicerçada "numa ordem sócio-econômica de apropriação privada dos meios produtivos, de mercado e de consumismo pelo consumismo. (...) Nenhuma sociedade, que negue como esta nossa qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita, tem forças interiores capazes de alcançar algo que, nas sociedades culturais primitivas, foi decisivo para a sua conservação e florescimento: as manifestações do sagrado entre as quais a Arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa e integradora".

Pedrosa, no entanto, não deixava de colocar a arte num horizonte utópico, desde que ela tomasse consciência da nova função que lhe cabia desempenhar: "ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção". Não se trataria de uma mudança sem conseqüências profundas. A "pura percepção" enquadrar-se-ia numa "revolução da sensibilidade", que só viria quando a humanidade tivesse "novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para super-las".⁷

Uma revolução na sensibilidade era também postulada naquele período por Susan Sontag, como conseqüência do fim do divórcio entre a cultura literário-artística e a cultura científica. Tendo adquirido uma nova função - instrumento de modificação da consciência e de organização de novos modos de sensibilidade -, caberia à arte promover outras integrações, sobretudo com a "não-arte", ou seja, com a tecnologia industrial, com os processos e as imagens comerciais, com as fantasias e os sonhos mais privados e subjetivos, para pôr fim à diferença entre "alta" e "baixa" cultura, entre objeto único e objeto múltiplo. Aberta ao prazer da "forma" e do estilo, a nova sensibilidade desconhecia hierarquias: era capaz de apreciar ao mesmo tempo "a beleza de uma máquina ou da solução de um problema matemático, de um quadro de Jasper Johns, de um filme de Jean-Luc Godard, e das personalidades e da música dos Beatles"⁸.

⁷ PEDROSA, Mário, "Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje", "O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany", "Arte e Revolução", in *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 223, 225, 240, 247.

⁸ SONTAG, Susan, "One Culture and the New Sensibility", in *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing, 1969, p. 294-304.

É evidentemente tendo em mente estas referências que Daniel Aarão Reis Filho assim enfeixa o legado de 1968:

"Ampliar a percepção e encorajar a sensibilidade eram propostas que se situavam no contexto da crítica e do questionamento a uma sociedade rotinizada, coagulada, cujos dirigentes estavam apenas comprometidos com a reprodução de um mundo que não mais satisfazia.

Revolucionar tradições culturais exige amplos horizontes e tempo, trabalho de Penélope, renovação de energias e convicções, mudanças nas estruturas da sociedade.

1968 não poderia completar esta revolução. Mas foi um marco nesta luta"⁹.

Um dos mentores intelectuais daquela luta, Herbert Marcuse, não confirmaria essas idéias alguns anos depois. Num ensaio de 1971, o filósofo alemão cria um contraponto entre a utopia da abolição da arte, propugnada por Artaud em 1933, e a situação cultural contemporânea. O que restava da proposta de Artaud de transformar a arte em algo que dizia respeito à multidão, à rua, ao organismo, ao corpo, à natureza, a fim de permitir a liberação do homem? Uma coexistência pacífica com o genocídio e a tortura, uma "sonorização constante" propiciada pelos meios de comunicação de massa, pelos esportes, pelos lugares de diversão, signos da reprodução da familiaridade com a destruição.

Marcuse busca sinais de uma revolução não alcançada em alguns dos símbolos mais evidentes da contracultura: o *Living Theatre*, que tinha conseguido uma dessublimação organizada e encenada; e o *rock branco*, que mobilizava um inconsciente coletivo destituído de lastro social, propiciando apenas uma catarse, uma terapia de grupo temporária, mas não uma efetiva libertação.

As únicas exceções nesse panorama são situadas no âmbito das manifestações artísticas das minorias raciais: *nas Marcuse detecta "uma rebelião total que encontra expressão na forma estética", uma vez que remetiam à existência do indivíduo e de seu grupo como seres humanos¹⁰.*

Diante de posturas tão diferentes, onde buscar o legado de 68? Um autor como Gianni Vattimo, que percebe em 68 a culminância de um movimento cultural que vinha se configu-

⁹ REIS, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰ MARCUSE, Herbert, "Art & Revolution". *Partisan Review*, New Brunswick, XXXIX(2), spring 1972, p. 174-187.

rando desde o segundo pós-guerra, diria que a utopia estética da década de 60, marcada pela negação da arte como "momento especial", está se realizando "de maneira distorcida e transformada, debaixo de nossos olhos. Se, por um lado, a arte no sentido tradicional, a arte das obras de arte, volta à ordem do dia, por outro, a sede da experiência estética muda de lugar na sociedade: não é mais *design* generalizado e universal higiene social das formas, nem resgate estético-revolucionário da existência no sentido propugnado por Marcuse; mas desenvolvimento da capacidade do produto estético - não da obra de arte - de 'fazer mundo', criar comunidade".

Vattimo, no entanto, não é cético em relação ao fenômeno da estetização do cotidiano, fruto de uma sociedade transformada pela presença da cultura de massa, que evidenciou a multiplicidade dos "belos", ao dar voz a culturas diferentes e a "sub-sistemas" internos à própria cultura ocidental. É por isso que o autor fala em "realização distorcida e transformada" da utopia, em "*heterotopia*": o fenômeno da experiência estética como experiência comunitária e não mais como fruição de estruturas só pode ocorrer no âmbito da cultura de massa, do historicismo difuso, do fim dos sistemas unitários.

A experiência estética hodierna, conotada ao deslocamento, à oscilação, ao choque, partilha com os meios de comunicação de massa uma série de características que colocam em xeque aquela que era considerada a "essência da arte": criatividade, originalidade, fruição da forma, apaziguamento, etc. Os meios de comunicação de massa, ao conferirem "a todos os conteúdos que difundem um caráter peculiar de precariedade e superficialidade", chocam-se frontalmente "com os preconceitos de uma estética sempre inspirada, de maneira mais ou menos explícita, no ideal da obra de arte como *monumentum aere perennius*, e da experiência estética como experiência que envolve profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva e fruitiva são, sem dúvida, algo que não podemos mais esperar na experiência estética da modernidade tardia, dominada pela potência (e importância) dos mídias"¹¹.

Agnes Heller, por outro lado, faz de 68 o "pico" da geração da alienação, ou seja, daquela geração que fez sua experiência formativa no clima de prosperidade econômica e de alargamento das possibilidades sociais do pós-guerra, que viveu o crepúsculo da subjetividade e da liberdade e que, por isso mesmo, "rebelou-se contra a complacência do progresso

¹¹ VATTIMO, Gianni, *La Società Trasparente*. Milano: Garzanti, 1989, p. 79-80, 84, 90-94.



e afluência industriais, além de reclamar para si o sentido e o significado da vida. A liberdade continuou sendo o valor principal, porém, e ao contrário da geração existencialista, a da alienação permaneceu comprometida com o coletivismo. A busca da liberdade era uma meta comum".

Fruto de "um afloramento do desespero", tal geração desempenhou uma atitude afirmativa diante da realidade, que transformou profundamente: propôs a ampliação da experiência humana a áreas tabu, a revisão do conceito de família, a liberação sexual; perseguiu objetivos políticos concretos; engajou-se na experimentação artística e na defesa da educação permissiva, abrindo "trilhas na percepção e auto-percepção da moderna civilização". E criou o pós-modernismo, ao mostrar-se "desiludida com sua própria percepção do mundo".

O "vale tudo", atribuído ao pós-modernismo, seria, na realidade, uma herança da geração da alienação:

"O relativismo cultural, que iniciou sua rebelião contra a fossilização das culturas de classe e também contra a leonização etnocêntrica da 'verdade única', o que significa dizer a herança ocidental, venceu. Na verdade, venceu de maneira tão completa que se acha agora em posição de poder entrincheirar-se".

Também em relação ao "paradigma da manipulação", a geração da alienação foi precursora da geração pós-moderna. A sociedade de massa não trouxe a estandardização e a unificação do consumo, mas antes uma enorme pluralidade de gostos, práticas, prazeres e necessidades, e, dentro dela, os meios de comunicação de massa funcionam sobretudo como "um catálogo de gostos altamente individualizados".

E, sobretudo, a geração da alienação impulsionou "a maior e mais decisiva revolução *social* da modernidade", o feminismo. Presente nas três ondas do movimento cultural do segundo pós-guerra, o feminismo mostra a eficácia da revolução social e cultural e a necessidade de elaborar uma nova visão da história, que não conflua apenas na política.¹²

À luz destas várias considerações, que apontam para o significado plural de 1968 e de seu legado, talvez possa parecer inútil pensar no que ele deixou ou não como herança no campo das artes plásticas. Uma reflexão nesse sentido parece, porém, ser necessária, pois nesse campo aquele ano aglutinador de todas as aspirações da década de 60 se revela

¹² HELLER, Agnes, "Existencialismo, Alienação, Pós-Modernismo", in HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc, *A Condição Política Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 193-208.

como uma utopia distante.

Por que utopia distante? Porque suas promessas e aspirações não se realizaram ou, se se realizaram, não foi na direção que ele apontava. A vontade de romper com o mito do artista transformou-se, sobretudo a partir da década de 80, numa reproposição acrítica da figura do artista como ser em direta conexão com a inspiração divina. Longe de fazer do momento da execução um momento propedêutico, capaz de introduzir o público no âmago do processo criador, exacerbou-se o "mistério" que cerca a obra, quer graças a tomadas de posição profundamente individuais, quer graças à articulação de discursos intelectuais que nada mais fazem do que reafirmar como eterna uma visão que, ao contrário, é histórica e, logo, transitória.

A participação do público resume-se, não raro, a uma cooptação meramente quantitativa, propiciada por eventos espetaculares, mas de escassa densidade crítica e artística, que se limitam a perpetuar o mito da eternidade da obra e a apresentar como experiência autêntica e profunda o que não passa de uma hábil manipulação, de um simples jogo de *marketing*.

Este é, sem dúvida, um dos aspectos preocupantes da atual situação artística. E por vários motivos. Há pelo menos duas décadas, o exercício da crítica de arte deixou praticamente de existir no contexto da mídia, refugiando-se na universidade. Se esse processo é geral, ele torna-se agudo no Brasil, onde se assiste à presença cada vez maior de matérias informativas, de caráter descontínuo, neutro e uniforme, nas quais as propostas mais diversificadas se igualam, sem qualquer nuance teórica ou qualitativa. Em função da escalada das mostras-espetáculo, outras propostas têm pouca chance de aparecer num mercado que necessita de patrocínios institucionais para a efetivação de projetos culturais.

A pergunta a ser feita e para a qual é difícil encontrar qualquer resposta neste momento é aparentemente simples, mas profundamente complexa: qual a função da arte numa sociedade que, nos dizeres de George Steiner, experimenta a realidade "através do instantâneo diagnóstico sociológico dos *mass media*", que se vê às voltas, em intervalos espantosamente curtos, com modelos e mitologias de fato, tornando difícil distinguir o que é apenas modismo do que "ocorre nos níveis internos de um sistema psicológico ou social?"¹³

Não se trata de reinstaurar as velhas categorias, que

¹³ Ver: MONTEIRO, Paulo Filipe, "As Artes: Várias Vidas, Várias Mortes", in ANTELO, Raúl et al., orgs. *Declínio da Arte. Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998, p. 209.

não respondem ao modelo cultural vigente e que, muitas vezes, não passam de projeções retroativas tão acrílicas quanto a situação contemporânea. Trata-se, ao contrário, de interrogar o presente, de detectar suas possibilidades e suas aporias num momento em que as concepções de arte e cultura estão sofrendo revisões e reassentamentos. Revisões e reassentamentos que, de todo modo, não apontam mais para o não-lugar, mas para um lugar bem específico territorialmente e claramente determinado em termos temporais.