

Evento: **VIII Colóquio Internacional Marx e Engels (Centro de Estudos Marxistas – Cemarx/Unicamp).**

Título do Trabalho: **Arte no Exílio: Grupo Denuncia (1972-1985)**

Autor: **Dr. Leandro Candido de Souza (pós-doutorando UNESP/FAPESP).**

GT9: **Cultura, capitalismo e socialismo.**

1. O Grupo Denuncia

A fundação do Grupo Denuncia (1972), por Julio Le Parc (Argentina, 1928), Gontran Guanaes Netto (Brasil, 1933), José Gamarra (Uruguai, 1934) e Alejandro Marcos (Espanha, 1937), revelou a existência de pintores latino-americanos exilados em Paris. Apoiados por artistas e intelectuais europeus, eles empenharam suas artes na construção de um projeto emancipador junto aos grupos sociais oprimidos, no que chamaram de “luta e resistência” contra a militarização da cultura nos países latino-americanos.

Reunidos, eles criaram menos obras de arte que gestos político-culturais, os quais se desdobraram na fundação de grupos como o Collectif de Peintres Antifascistes (depois transformado em Brigade Internationale de Peintres Antifascistes), na criação do Espace Culturel Latino-Américain em Paris (1980), da Galeria Latino-Americana da Casa de Las Américas (Cuba, 1982), das bienais de Havana (desde 1984), de museus itinerantes (como o Museu Contra o Apartheid ou o Museu Internacional da Palestina, 1978) e de várias exposições coletivas, das quais falarei mais adiante.

Em breve cronologia da atividade conjunta no período, mencionemos ainda a International Art Exhibition For Palestine (Beirute, Líbano, 21 março a 05 abril 1978), a fundação do Musée International Salvador Allende (1979), a bandeira do Coletivo Antifascista em apoio a El Salvador (1981), o Comité des Artistes du Monde Contre l’Apartheid (1981), I Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América (Casa de Las Americas, Habana, 1981, com “Ponencia al Encuentro de Intelectuales” de Netto e “La Valoración: arma clave para la penetración cultural”, de Le Parc), *Art Contre/Against Apartheid* (1983) e o Museo de Arte Latinoamericano Solidariedad con Nicaragua (1983).

Espécie de duplo negativo do laboratório social instaurado pelo terrorismo de Estado, o Grupo mobilizava aquele espaço anteriormente reservado à arte para efetuar uma denúncia

internacionalista do processo de cooperação entre os aparelhos repressivos de diferentes estados nacionais. O *bonapartismo* como colocação das “bases sociopolíticas do espetáculo moderno” (DEBORD, 1997: 57-58) requisitou a contrainsurgência preventiva como modo de implantação de um rearranjo global das relações de produção durante a Guerra-Fria.

Na América Latina, vimos neste período uma onda de Terror Branco (de golpes de Estado iniciados em 1954, na Guatemala) que não deixam dúvidas quanto ao caráter multinacional alcançado pela contrarrevolução (Cf. ARANTES, 2014: 281-314). Estas obras e projetos do Grupo Denuncia são, portanto, o registro desse laboratório social, no qual medo e violência têm um papel fundamental como técnica de governo. Presenciamos, por meio deles, a instauração voluntária de um *estado de emergência* permanente na vida social, jamais previsto pelas formas anteriores de estados de sítio.

Como adiantado, destacarei, do conjunto heterogêneo de atividades desenvolvidas por estes artistas, entre os anos de 1972 e 1985, aspectos dessa interlocução estabelecidos entre Gontran Netto e Julio Le Parc.

Le Parc nasceu em Mendoza, 1928, e mudou-se para Paris em 04 de novembro de 1958, com uma bolsa concedida pelo Serviço Cultural Francês. Quando chegou à Europa, movia-se no abstracionismo construtivo, adquirido, entre outros lugares, com seu antigo professor Lucio Fontana. Já Netto nasceu em Vera Cruz, no interior de São Paulo, em 1933, e antes de seu exílio, em 1969, havia sido assistente de Clóvis Graciano, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e na Unilabor, onde trabalhou com o concretista brasileiro Geraldo de Barros (RIBEIRO, 2014).

Antes de entrar em contato com Netto, Le Parc já era conhecido por ter vencido o grande prêmio individual da Bienal de Veneza e coletivo com o GRAV (Grupe de Recherche d’Art Visuel) nas bienais de San Marino e Paris. A partir de então, o figurativismo do brasileiro adquiriu radicalidade na crítica ao formalismo contemplativo, vindo da Escola Superior da Forma de Ulm, que era proposto pela arte concretista. A problemática *perceptiva*, que surgiu rapidamente na arte de vanguarda argentina e que Le Parc (ex-aluno de Lucio Fontana) levou à sua experiência europeia com o GRAV, ensinou a Netto a importância do ataque direto ao espectador como uma alternativa que a arte social ainda não havia lhe oferecido.

A despeito das trajetórias individuais, ambos convergiam quanto à nova concepção do papel do artista nas sociedades de classes, quanto ao peso do nomadismo na tematização da

violência e à importância do sistema político-institucional de valoração de obras de arte. Dois estilos que se desenvolviam em aparente contraposição (pintura social vs. abstracionismo cinético), uniram-se em torno de uma nova proposta de inscrição da obra de arte na realidade. Esta proposta, claramente inspirada por ideias vanguardistas, foi atualizada pelo intuito de *realização da arte* por parte de situacionistas que anunciavam, inspirados na *XI Tese Ad Feuerbach*, a “*réalisation de la philosophie*” como transformação do mundo.

Parênteses: foi Peter Bürger quem notou como a eventividade política do Maio de 68 conectou a cultura contemporânea à problemática inaugural das vanguardas do início do século, encerrando, definitivamente, o ciclo da arte autônoma no mercado, ou seja, proclamando a morte da arte burguesa (BÜRGER, 2001).

Enquanto, no Brasil e na Argentina, este foi o período pós-vanguardas cosmopolitas (que sucedeu à arte abstrato-concreta, neoconcreta, mati, perceptual etc.), na Europa, foi o da integração plena da produção estética à produção de mercadorias em geral, do domínio da imagem resultando na passividade do espectador, do funcionamento da arte em diáspora, da mundialização e do *apartheid*. A experiência da modernização cultural latino-americana, levada adiante por golpes de Estado e ditaduras sangrentas, passou a ser vista como o anverso de uma mesma lógica que se consolidava com a financeirização multinacional do mercado de arte e a *gentrificação* dos antigos centros urbanos, incidindo diretamente sobre as atividades de ambos (NETTO, 1976: 26-29).

Pedra angular da monopolização cultural brasileira, o AI-5 (1968) foi o evento político que forçou Gontran (até então militando no PCB) ao degredo; enquanto, na Argentina, foi a consolidação da Junta Militar de Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti e Emilio Eduardo Massera que desempenhou esse papel de “ditadura do grande capital” que impediu o retorno de Le Parc – e suas obras – a seu país durante muitos anos. Esse “processo de reorganização nacional” comum aos dois países, mas não só a eles, teve como função confrontar o movimento operário em fase ascensional e criar as condições para o florescimento de uma cultura transnacional da violência institucionalizada pela indústria cultural: o terrorismo de Estado assumido como política de governo respaldado por setores do empresariado.

Esse é o teor subjacente à arte exilada latino-americana do período e que não pôde ser sentido ou tratado da mesma maneira por artistas europeus, ainda que eles se solidarizassem com os “terceiro-mundistas”. Com sua representação utópica da experiência de luta própria aos povos latino-americanos, os artistas encontrados em condição de desterro na Europa

forneceram uma nota de radicalidade à politização que já vinha ocorrendo, especialmente na França com a *figuração narrativa* derivada da *figuração crítica* (PRADEL, 2008).

2. Valorização e monopólio

Como é possível constatar, tanto por meio de documentação em acervo, como pelo acesso ao catálogo digital da obra, a *Sala Escura da Tortura* é o resultado de um processo coletivo de produção, a partir dos relatos de torturas sofridas pelo Frei Tito. Dominicano, então estudante de filosofia, Tito foi preso pela ditadura empresarial-militar brasileira, em novembro de 1969. Desde então, foi sistematicamente torturado com tapas, socos, chutes, palmatórias, pauladas, sufocamentos, choques, afogamentos e queimaduras. Seus relatos das sessões de tortura (registrados em fevereiro de 1970) foram encenados por um grupo de atores e a performance foi fotografada por Julio Le Parc para, a partir de então, servirem ao hiper-realismo em tons de cinza que podemos ver no catálogo.

A obra foi apresentada pela primeira vez em 1973, no Musée National d'Art Moderne, durante Salão da Jovem Pintura. São sete telas de 2 x 2 m, pintadas em tinta acrílica, armadas como uma câmara octogonal, com cobertura e cortina de entrada em tecido negro. Ela pode ser montada com iluminação única e central – obrigando maior aproximação do espectador para visualizar as imagens pouco destacadas na escuridão (notadamente nas pinturas de Gontran e Le Parc, em que o *objeto torturado* aparece como centralidade e os *objetos de tortura* em segundo plano) – ou com múltiplos pontos de luz.

Ela também já foi referida por outros nomes como *Sala Negra da Tortura*, pela crítica e museóloga brasileira Radha Abramo (ABRAMO, 1983: 31) ou *La Torture*, no catálogo francês da obra do Julio Le Parc, lançado pela editora Flammarion (PIERRE, 2013: 234-235). Trata-se de um octógono, sete telas mais um espaço vazio que funciona como entrada para esta câmara escura. Destas sete telas, duas foram pintadas por Le Parc, duas por Netto, duas por Marcos e uma por José Gamarra. Vale registrar, ainda, que existe o filme brasileiro *Batismo de Sangue* (2006, de Helvécio Ratton), que encena esse mesmo processo lento e gradual de aniquilação de Tito pelas forças do Estado brasileiro.

Primeiramente, vale uma consideração que concerne à pertinência dos critérios e à legitimidade dos julgamentos a respeito de uma obra como a *Sala Escura da Tortura*, que já não tem quase proposições de ordem estética. Prova disso é que, como dito, este empenho num novo modo de inscrição da arte na realidade social, originou outras exposições, cuja

realização ultrapassa a primazia das obras. São exposições como “L’Amérique Latine à Paris: les fruits de l’exil”, realizada no Grand Palais, 1982, “15 Artistes Contre l’Apartheid” (que, entre 1983-1985 circulou por França, Suécia, Finlândia, Dinamarca, Holanda, Espanha) e a International Art Exhibition For Palestine (Beirute, 1978).

Outros exemplos podem ser encontrados na mencionada organização de museus internacionais como o Museu Internacional da Palestina (1978), Museu de Arte Latino-americano Solidariedade com a Nicarágua (1983), Museu Internacional Salvador Allende (1979). Em todos eles está reavivada uma questão que foi permanentemente colocada por estes artistas: o que as soluções plásticas podem nos oferecer ante essa experiência terrificante do segundo pós-guerra?

No manifesto “Guerrilha Cultural” de Le Parc ou em outros textos, nas declarações públicas de Netto e, principalmente, nas obras de ambos, o que vemos é a mesma devoção quase incondicional à militância política e à agitação. O que Gontran apresenta como “pontos de vanguarda e de enfrentamento diretos, de luta e resistência, de aprendizagens e de preparação de um futuro promissor”, Le Parc trata como uma responsabilidade do artista frente aos problemas da arte. Problemas estes que já não podem mais ser colocados em termos estritamente estéticos. Na *Sala Escura da Tortura*, o caráter coletivo do processo intensificou a experiência criadora, para tornar visível o que antes era memória torturada. Seu processo construtivo buscou fixar laços humanos pela participação em uma experiência comum de terror, despertada pela vivência de Tito e experimentada coletivamente como forma concreta de sofrimento e resistência.

Obras como esta comprovam como os sistemas artísticos latino-americanos se completaram sob o signo da internacionalização das sociedades capitalistas. Isso significa que a modernização do aparato cultural só se processou na América-Latina com o auxílio do Estado e de seu braço armado, os militares, que desde então invadiram a totalidade da vida cotidiana. A grande lição da Guerra Fria, e que também é o anverso mascarado da pós-modernidade, é que já não se distingue mais entre guerra e paz. A reestruturação capitalista, no segundo pós-guerra, implicou uma reformulação radical do sistema repressivo, consolidada por Leis de Segurança Nacional e pela cooperação entre os diferentes regimes ditatoriais. Ao mesmo tempo, a reestruturação engendrou transformações profundas nos sistemas culturais existentes: seus esquemas linguísticos, valorativos, identitários etc.

Eis uma das marcas mais características do pós-modernismo: impor um tipo específico de dominante cultural que impede a existência de todas as outras formas de cultura que, desde

então, passam por um processo violento de subordinação social. Trata-se da imposição de uma lógica de valoração de obras de arte como especulação com mercados futuros, revelando o centro operacional do capitalismo contemporâneo. Tal domínio, que configura a verdadeira “criação de um mundo a sua imagem e semelhança”, não se estabelece unicamente pela coerência ou refinamento de suas ideias, mas principalmente por financiamentos, censura, perseguição e desaparecimento de pessoas. A arte que questionou essa lógica mercantilizante foi exilada. Por isso, o controle da *valoração*, é reconhecido por Le Parc como “arma chave para a penetração cultural”, e como “base de partida para a institucionalização das estruturas multinacionais”, nos termos de Gontran.

A valorização de uma determinada obra depende inteiramente do valor que a cultura à qual essa obra está filiada possui em uma determinada sociedade. Verdadeiramente, ela varia de acordo com o *status* da instituição em que ela se move, do quão à imagem e semelhança do mundo burguês está aquele mundo em que esta obra surge. Por isso há uma interdição em cada força cultural viva que confronte os mecanismos da informação e da comunicação, da organização e padronização do gosto (*valoração*). A convicção entre os artistas do Grupo Denuncia é a de que arte e cultura, em sociedades capitalistas desenvolvidas, legitimam e dissimulam a opressão, convertendo as características de funcionamento dessa ordem social, em esquemas de percepção, compreensão e ação devidamente naturalizados.

Estabelecer-se como dominante cultural significa, portanto, mobilizar para si mentes, corações e bolsos. Em última análise, significa pôr rédeas no mercado de arte, fazendo o vento da procura (mais que o da oferta) soprar na direção de suas velas. A cultura vista como “arma de dominação”, pela propagação de uma “ideologia e modelo de vida”, é análoga à definição de espetáculo em Guy Debord o torvelinho que tudo draga e regurgita como mercadoria. Segundo Debord, o espetáculo é “o sol que nunca se põe no império da passividade moderna” e que incide diretamente sobre a circulação como ponto chave da acumulação capitalista (daquele silogismo dialético da acumulação de capital definido por Marx), algo que poderia ser estendido a muitas concepções do Grupo Denuncia.

Por fim, o que verificamos durante os anos 1970 e 1980, especificamente no campo artístico, é que a contrainsurgência preventiva serviu, na América Latina, ao desmonte progressivo de modos de organização da cultura para a viabilização de um modelo monopolista privado: perseguição, censura, tortura e, claro, financiamentos.

3. Referências bibliográficas

- ABRAMO, R. “Tortura, Tema de Comovente e Aterradora Mostra de Arte”, *Folha de S. Paulo*, 25 março 1983, Ilustrada, p. 31.
- ADORNO, T. W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, 285p.
- ARANTES, P. *O Novo Tempo do Mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, 460p.
- BULLETINS *de la Jeune Peinture* n. 1, de outubro-dezembro 1975, 39p.
- BÜRGER, P. *O Surrealismo Francês*. Trad. José Pedro Antunes. In: ANTUNES, J. P. *Tradução Comentada de O Surrealismo Francês de Peter Bürger*. Tese/Tradução (Doutorado em Teoria Literária) – IEL-Unicamp. Campinas, 2001, 337p.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 238p.
- INVITATION. *Création d'un Espace Culturel Latino-Américain à Paris*. Espace Culturel Latino-Américain, Paris, 4 dez. 1980, (A5), 4p.
- LE PARC, J. *Historieta: petite histoire en images interrogeant la face caché de l'art, de l'artiste et de son contexte social* (suivi de “La Petite Histoire de Julio Le Parc” de Jean-Louis Pradel). Nantes: Éditions Joca Seria, 1997, 78p.
- _____. *Voleur de Paroles*. Paris: Éditions Jannink, 2013, 45p.
- LIMA, L. R. A. (org.). *Exposição Sala Escura da Tortura*. Trad. Pablo de Vasconcelos Negócio. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011, 68p.
- NETTO, G. G. “Montmartre: expérience de Netto et Perrot pour la défense du Bateau-Lavoir”. In : CATALOGUE. *16, Rue de Lille*. Paris: Galerie 16, Rue de Lille, 1976, pp. 26-29.
- PERROT, R. *Le Collectif antifasciste*. Campagnan: E. C. Editions, 2001, 205p.
- PIERRE, A. *Julio Le Parc*. Paris: SkiraFlammarion, 2013, 240p.
- PRADEL, J. L. *La Figuration Narrative: des années 1960 à nos jours*. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2008, 48p.
- RIBEIRO, F. R. *Arte e Política: a obra exilada de Gontran Guanaes Netto*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – UFABC. Santo André, 2014, 307pp.