

ARTE E POLÍTICA: A OBRA EXILADA DE GONTRAN GUANAES NETTO (1969-1985)

Avance de investigación en curso

GT 32: Sociología del arte y la cultura

Fábio Roberto Ribeiro¹

Profª. Drª. Maria Gabriela Silva Martins da Cunha Marinho²

RESUMO

O presente trabalho é resultado parcial de uma pesquisa que propõe-se a analisar a produção engajada do artista plástico Gontran Guanaes Netto no período de seu exílio na França (de 1969 a 1985), a luz da reflexão sobre os movimentos históricos de vanguarda e a herança de suas ações para a arte crítica nos momentos seguintes. Investigaremos as particularidades das atividades realizadas por Gontran em relação às práticas inauguradas pelas vanguardas históricas a fim de apreender nelas elementos que contribuam para o debate acerca das formas de interação entre arte e política na segunda metade do século XX, mais especificamente no campo das artes plásticas e das formas de influência do fazer artístico sobre as disputas políticas.

Palavras-Chave: arte, política, vanguarda.

Introdução

Gontran Guanaes Netto (1933) nasceu em Vera Cruz, cidade do interior paulista, no ano de 1933. Mudou-se para a capital do Estado em 1950, quando deu início a sua trajetória como artista-intelectual e militante político. Seu processo de formação artística ocorreu em meio às disputas de interesses referentes à industrialização brasileira e ao seu correspondente debate ideológico (vanguardas, nacionalismo, desenvolvimento, etc). Neste período destaca-se o trabalho realizado junto a grande parte dos “pintores sociais” brasileiros, seu engajamento na militância política ao lado, principalmente, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e o enfrentamento à ditadura militar. Em novembro de 1969 desembarcou em Paris exilado, cômico da necessidade de reconstruir, em terras distantes, sua vida e um projeto social menos excludente para o Brasil; ambos interrompidos por um golpe militar e suas nefastas consequências sociais e culturais. Na bagagem, a militância cultural nos movimentos pelas reformas de base, duas prisões nos porões da ditadura e a expectativa de poder dar sequência à criação plástica vinculada às lutas sociais da classe trabalhadora.

Com a chegada à Paris deparou-se com uma abertura de possibilidades de atuação até então não vistas no Brasil: o acesso a um maior repertório de meios artísticos, a ampliação de contatos com artistas e produtores culturais de diversas partes do mundo e, principalmente, a realidade de auto-organização empenhada pelos artistas residentes na França, voltadas para a construção de espaços alternativos à institucionalidade artística oficial. Condições que permitiram-lhe radicalizar uma concepção da produção artística totalmente desvinculada dos interesses mercadológicos e projetar sua arte como um instrumento para as lutas sociais.

¹ Mestrando em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC – UFABC.

² Universidade Federal do ABC – UFABC.

Desenvolvemos neste trabalho uma pesquisa sobre a transformação e o engajamento da produção artística de Gontran durante o período de seu exílio em Paris-França (1969-1985), com o intuito de contribuir para o atual debate sobre as formas de relacionamento entre arte e política na segunda metade do século XX, voltados à especificidade das “artes plásticas” e às influências do fazer artístico nas disputas políticas.

Durante todo este período de exílio, Gontran integrou diversos grupos, coletivos, associações etc. com os quais desenvolveu um vasto trabalho artístico militante em que é possível observar uma grande preocupação com a participação da arte na realidade social, como também, e diretamente ligada à primeira, da autonomia do trabalho dos artistas ante os condicionantes externos (mercado, galerias, museus, crítica, etc.). Dentre os diversos exemplos, muitos dos quais apresentaremos no decorrer deste trabalho, pode-se indicar exposições individuais e coletivas voltadas à denúncia direta de situações de opressão, tortura, exploração, etc.; doação de obras para salões e museus direcionados ao debate de lutas políticas em diversos países; exposições e vendas de obras para auxílio de exilados e presos políticos; criação e/ou fortalecimento de espaços de disputa com os meios artísticos oficiais; utilização do trabalho estético diretamente em manifestações e lutas populares; além de uma vasta produção plástica quase sempre caracterizada pela representação do trabalhador do campo, tendo obras espalhadas por todo o mundo.

Com este trabalho, ficou internacionalmente conhecido como um artista plástico brasileiro comprometido e adentrou ao cada vez menor grupo de artistas latino-americanos com o trabalho voltado à preocupações sociais, conforme nos afirma Aracy Amaral (2003). Porém, muito mais do que um tipo em extinção, tomamos Gontran pela particularidade de seu tempo histórico e pelas novidades existentes em sua produção que não podem ser vistas em um artista social do início do século XX, como Cândido Portinari (1903-1962), ou do século XIX, como Gustave Courbet (1819-1877). Sua ação política vai (e precisa ir) muito além da temática representada em suas obras. Ela abrange todo o processo do fazer artístico, estendido desde a preocupação deste trabalho à forma de utilização dos materiais, à auto-organização dos artistas, à sobrevivência destes, à criação de espaços alternativos de exposição, ao tipo de relacionamento entre obra e público etc. Ações que, em geral, subvertem e transgridem os espaços e as formas como a obra se relaciona tradicionalmente com a sociedade burguesa, a fim de dar-lhe condições de atuar nesta mesma sociedade.

Ressaltando as qualidades de seu tempo, analisaremos as atividades de Gontran e dos grupos com os quais estava envolvido como tipos de atuação artística pós-vanguardista, desdobradas, conforme a *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger (2008), após uma modificação radical das formas de produção artísticas (principalmente da produção de arte crítica e engajada) e da constituição de nova função e relação social da arte, oriundas da atuação dos movimentos históricos de vanguarda do início do século XX.

Resta-nos indicar que a substancialidade desta pesquisa está sendo realizada a partir do *Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do Colegiado de Ciências Sociais do CUFSA*, localizado atualmente no *Ateliê Casa da Memória Coletiva* (Itapeverica da Serra - SP).

Arte e política após os movimentos históricos de vanguarda

A *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger (2008) compreende que a arte assumiu um *status* de autonomia “relativa” com a consolidação da sociedade burguesa, uma vez que nesta ocorreu o seu descolamento gradual em relação às formas de produção, reprodução e organização da vida humana – *práxis vital* – e a perda de suas funções ritualísticas (HABERMAS 1972). Condições desdobradas devido ao avanço da divisão do trabalho, à emergência do mercado como regulador social (BÜRGER, 2008) e à decadência das possibilidades emancipatórias do projeto social burguês (DE MICHELI, 1995).

Esta autonomia foi expressa com a cristalização do que Bürger identificou, a partir das reflexões de Hebert Marcuse (1997), como a *instituição arte*: marco institucional de produção, circulação e recepção das obras, no qual a função da arte é reestabelecida em um novo nível, o da perda da crítica. Em outras palavras, a emergência de um complexo de instituições (museus, galerias.), relações (mercado, crítica de arte) e indivíduos (marchands, críticos) que passaram a mediar a vinculação entre as obras de arte e os receptores, conforme os interesses em que estes “meios oficiais” foram erigidos (o da classe dominante burguesa), gerando a neutralização do conteúdo da obra, a auto-realização da arte em si mesma a partir de um alto grau de desenvolvimento formal e a reprodução das obras nos limites dos complexos institucionais, como mercadorias.

Tendo como pressuposto a realização da arte sobre si mesma, os movimentos históricos de vanguarda identificaram essa condição e criticaram todo o complexo de produção e reprodução da arte burguesa e não a um ou outro estilo específico. Através do choque, da ofensa à classe controladora das formas de produção e circulação da arte e da negação das estruturas tradicionais da obra moderna (racionalismo formal, unicidade, totalidade e a própria institucionalidade), o intento vanguardista procurou retomar o papel crítico da arte na sociedade e forjar sua religação à práxis vital. Tal ataque, porém, foi fracassado, mas possibilitou a visualização da condição autônoma da arte e dos limites impostos pelos meios institucionais, abrindo aos movimentos seguintes a opção de manter-se resignado ao sistema artístico oficial ou opor-se a ele.

A ofensiva vanguardista rompeu com a tradição aurática da obra de arte burguesa (BÜRGER, 2008), abrindo-a a recepção do público e proporcionando o surgimento de um ecletismo pós-moderno (FERRY, 1994), capaz de englobar as mais diversas manifestações formais e conteudistas, principalmente no interior “instituição arte” (da arte engajada ao renovacionismo formal, à obra conceitual, à fusão entre o popular o erudito, à obra aplicada da Bauhaus, aos nacionalismos subdesenvolvidos, à indústria cultural, etc). Mas, dentre todas estas possibilidades abertas, destaca-se, para nós, o despontamento de novas formas de produção política engajada e crítica, concretizadas através da obra *não-orgânica* descrita por Walter Benjamim (1994) e das alternativas forjadas pelos artistas de oposição aos meios oficiais. Ação última em que identificamos o trabalho realizado por Gontran no exílio, ao lado de tantos outros artistas e intelectuais engajados.

Sem aprofundar o debate sobre o conjunto da obra pós-vanguardista, nossa atenção é centrada à manutenção da tensão entre obra individual e complexo institucional, validando a importância dada por Bürger na visualização das determinações dos meios oficiais na produção artística possibilitadas após a crítica das vanguardas. Assim, tendo em conta que o ecletismo pós-vanguardista passou a existir principalmente dentro do mercado, destaca-se a preocupação sobre a relação entre as ações artísticas críticas e as instituições oficiais da arte no período focado (décadas de 1960, 70 e 80), integradas por Gontran.

A cultura francesa pós-vanguardista:

Gontran entrou na Europa como um refugiado político e voltou ao Brasil, em 1985, como um pintor respeitado, após a realização de uma ampla produção cultural no exílio (participando neste meio tempo, de diversas exposições, salões, grupos de trabalho, ministrando aulas). Passados quinze anos em diáspora, entendeu ter concluído seus objetivos na França e poder voltar a contribuir com a reconstrução do Brasil, no momento em que neste país se discutia e aplicava uma “abertura política”. Voltou para a França em 2011, percebendo que, ainda hoje, sua ação cultural na luta com a classe trabalhadora brasileira é muito mais eficaz lá do que aqui.

Em vez de seguir sua vida cronologicamente, daremos destaque àqueles elementos entendidos como os principais condicionantes para o seu trabalho (exílio, cena cultural francesa, relação com os intelectuais latino americanos, oposição à instituição arte, projeção de sua obra particular e o

engajamento político), e as principais características dele, referentes, principalmente, à forma de atuação social da obra artística e do artista.

Segundo Raymond Perrot (2002), é possível ver em Paris, a partir da década de 1950, o despontar de diversos grupos artísticos pautados pela necessidade de criar novas formas de arte política que se distanciasse, ao mesmo tempo, dos limites do direcionamento do realismo socialista e da art pop e abstrata predominantes na cena cultural norte americana. Destacou já na década de 1950 o papel iniciador dos grupos *Rebeyrolle* e *La Ruche*, na década de 1960, a criação de diversos coletivos no interior do Salão da Jovem Pintura (*Salle Verte, Salle Rouge, BMPT, Malassis, DDP, Acrylik Nova, Untel, Grapus...*), seguidos, posteriormente, pela luta anti-imperialista levada a cabo pelos artistas latino-americanos.

Foi no interior do salão da “Jovem Pintura”, então direcionado pela *figuração narrativa*, também indicada por Elodie Antoine (2012) como o principal centro de arte engajada na França após a década de 1960, que Gontran abriu espaço para o desenvolvimento de seu trabalho e de sua concepção artística, em consonância com sua formação na “pintura social” brasileira. Canalizados neste salão, mas não restritos a ele, diversos coletivos de artistas na França durante as décadas de 1960, 70 e 80 mesclavam a luta contra as estruturas da *instituição arte* com o engajamento político em questões para além dos temas artísticos. Em muitas ações a crítica às galerias, museus e ao mercado da arte figurou ao lado de bandeiras levantadas contra a dominação imperialista no terceiro mundo, contra governos fascistas, contra a exploração do homem, a favor do socialismo etc.

Segundo o pintor francês Maurice Matieu (1976), todo artista preocupado com os problemas sociais está bem próximo daquele não tão engajado, pois ambos são tolhidos pelos meios oficiais e precisam opô-lo para desenvolver seu trabalho. Em tal sentido, alerta à responsabilidade dos pintores em ocupar seu espaço no meio artístico, compreendendo que o trabalho militante deve ser feito dentro e fora das estruturas oficiais, já que nestas se adquire condições materiais e prestígio necessários à auto-organização com outros artistas. Ao ponto da discussão política ser anteriormente necessária à reflexão sobre a pintura.

pour chercher une révolution plus claire, plus consciente de notre situation, pas seulement em tant qu’individu isole, mais em tant qu’artiste pouvant se grouper, ou pouvant chercher avec d’autres des comportements ou des attitudes pour dénoncer ce milieu qui est le nôtre, e proposer des démarches qui détruisent le mythe de l’artiste e fassent place à um individu, qui, em travaillant avec des formes e des couleurs, puisse être em rapport avec la société qui l’entoure (LE PARC, 1976, s/n)³.

É com tal princípio que Julio Le Parc identifica o trabalho de Gontran (conhecido internacionalmente como Netto) na esteira dos artistas comprometidos com as lutas sociais e opostos ao sistema⁴. Em sua definição:

C’est ainsi que l’on voit Netto signer des pétitions, faire don de ses tableaux, constituer des groupes de travail collectif, participer à des discussion, provoquer un dialogue construtiff, se poser sans cesse de nouveaux problèmes, chercher des solutions individuelles ou collectives. Une telle vision d’un homme « artiste-peintre », qui chez Netto est multiple et authentique, ne peut être marquée et suspendue dans une galerie d’exposition. Elle va au de sa production artistique. Vouloir classer Netto à la manière des critiques d’art en ne voyant que quelques tableaux, conduirait à une évaluation fausse et abérante. Netto ne doit pas être classé selon des

³ Para procurar uma revolução mais clara, mais consciente de nossa situação, não somente enquanto indivíduo isolado, mas enquanto artistas que podem se agrupar ou podem procurar, com outros, comportamentos ou atitudes para denunciar este meio que é o nosso e propor comportamentos que destruam o mito do artista e dê lugar a um indivíduo que, trabalhando com formas e cores, possa ser em relação com a sociedade que o envolve (LE PARC, 1976, s/n, tradução nossa).

⁴ Texto publicado em partes no catálogo da exposição *Figuration Critique*, realizada no Museu de Luxembourg, Paris, em 1978, e na íntegra no catálogo da exposição *Ils Courent le monde les artistes!*, realizada no Espace Marx, Paris, em 1987.

appreciations fragmentaires, isolantes et paralysantes, mais il doit au contraire être jugé selon une vision globale, dynamique, insérée dans une réalité où la lutte existe, où il faut détruire tout un système d'évaluations... Malheureusement il existe bien peu de personnes comme Netto dans notre entourage. (LE PARC, 1978, in: FESTI MARX, 1987, p. 19)⁵.

Validando a caracterização de Gontran realizada por Le Parc, apresentaremos a seguir, dentre um vasto histórico de atividades realizadas por Gontran, alguns exemplos de práticas de construção de meios alternativos à “instituição arte”, criados, principalmente, através da organização coletiva dos próprios artistas. Alternativas postas tanto como possibilidade de desenvolvimento do trabalho artístico, quanto instrumento de luta política. Prática realizada em galerias, museus, exposições etc; e também como intervenção direta em espaços alheios ao domínio dos meios artísticos oficiais.

Gontran e a pós vanguarda

Situada no âmbito institucional, é digno de nota a exposição realizada por Gontran na *Galerie Oeil de Boeuf*, em 1974, intitulada: “Realité 74”. No interior desta galeria, Gontran expôs o conjunto de suas obras engajadas realizadas desde sua chegada em Paris. Arrolada após a participação em diversas exposições e salões coletivos (principalmente a Jovem Pintura), a exposição serviu como importante elemento de afirmação tanto de seu trabalho artístico implicado com as injustiças sociais, como de seu desenvolvimento técnico, fundamental para a eficácia de sua obra e para a conquista de prestígio com outros artistas.

André Laude (1974), em matéria realizada para a revista “Le Marche du Temps”, pontua com bastante simplicidade estas duas faces do trabalho de Gontran ao identificar nele uma representação “ativa” da realidade, diametralmente distinta do antigo engajamento codificado presente no realismo socialista. Para Laude:

Netto joue, avec un art savant: ainsi ces belles bandes rectilignes et étoilées e plaisantes à l'oeil ne sont rien d'autres que le drapeau américain, celui qu'on plante sur les ruines du Vietnam, sur les pays où “l'ordre règne”. Expression d'une réalité réelle, ces bandes sont aussi objet d'art, obscure satisfaction pour la faim de formes qui hante l'individu (LAUDE. La Guerrilla de Netto. *La Marche du Temps*, 13-14 abr. 1974)⁶.

Ainda no interior da institucionalidade oficial foram muitas as participações de Gontran em ações coletivas de oposição interna aos interesses dos seus controladores. Destacamos a exposição *Figures du Réel*, em que Gontran compôs uma organização dos artistas em defesa da arte figurativa, no interior de museus e galerias. Circulada pela França ente 1980 e 1983, esta exposição propôs-se como uma união de artistas oriundos de distintas vertentes da figuração (analítica, crítica, realista, expressionista etc.), em defesa da auto-organização dos artistas e do controle dos meios de produção e

⁵ É assim que vemos Netto assinar petições, fazer seus quadros, constituir grupos de trabalho coletivo, participar de discussões, provocar um diálogo construtivo, se por sem cessar novos problemas, procurar soluções individuais ou coletivas. Tal visão de homem « artista-pintor », que em Netto é múltiplo e autêntico, não pode ser marcado e suspenso em uma galeria de exposição. Ela vai além de sua produção artística. Querer classificar Netto à maneira dos críticos de arte vendo apenas alguns quadros, condiziria a uma avaliação falsa e a aberrante. Netto não deve ser classificado segundo as apreciações fragmentárias, isolantes e paralisantes, mas deve, ao contrário, ser julgado segundo uma visão global, dinâmica, inserida em uma realidade onde a luta existe, onde é necessário destruir todo um sistema de avaliações. Infelizmente, existem bem poucas pessoas como Netto em nosso entorno. (LEPARC, 1978 in : FESTI MARX, 1987, p. 19, tradução nossa).

⁶ Netto joga com uma arte sábia: assim suas belas faixas retilíneas, estreladas e agradáveis à óleo não são nada além que a bandeira americana, aquela que se planta sobre as ruínas do Vietnam, sobre os países onde “a ordem reina”. Expressão de uma realidade real, estas faixas são também objeto de arte, obscura satisfação pela fome de forma que assombra o indivíduo. (LAUDE, André. La Guerrilla de Netto. *La Marche du Temps*, 13-14 abr. 1974, tradução nossa).

circulação da obra para a re-construção de uma arte figurativa e crítica, oposta ao incentivo do mercado à pura renovação formal.

Une expérience intéressante à travers laquelle s'ébauche peut-être une tentative de conciliation entre l'individualisme de la recherche personnelle, et une volonté d'engagement dans une démarche collective qui se veut représentative d'une tendance importante de l'art dans les années 80⁷. (FIGURES DU RÉEL [convite exposição], Avignon, 1982).

Realizada no interior da instituição arte, a exposição *Figures do Reél* criou uma oposição ao *status* de autonomia da arte na sociedade burguesa através de uma tentativa de imposição de determinada forma e conteúdo, só possível através do agrupamento dos artistas. Compreender seus resultados mais efetivos exigiria maior investigação sobre o assunto e uma fuga de nosso objeto pré-selecionado.

Gontran também integrou práticas que podem ser identificadas como formas indiretas de atuação da obra na sociedade, nas quais artistas implicados com lutas e movimentos sociais doaram e venderam suas obras para obter recursos às mais diversas situações: ajuda a presos políticos, apoio à exilados e desabrigados, combate à fome, entre outros. Nesses casos, abre-se um novo conflito entre o valor venal da obra e sua qualidade estética e discursiva, de onde destaca-se o prestígio do artista nos meios oficiais assumiu grande importância. Um pequeno exemplo, é a participação de Gontran na organização de uma exposição-venda na Galerie du Dragon-Paris⁸, sinalizando o apoio de artistas do mundo todo aos trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e artistas mobilizados e organizados no Brasil: “POUR la liberté, le progrès social, les droits démocratiques et de la personne humaine, le socialisme; CONTRE la dictature, la torture, la répression”⁹.

Na esteira do complexo desenvolvimento da dupla preocupação entre reprodução da obra e do artista, e atuação da obra na sociedade, Gontran integrou, em 1977, o grupo que levou a cabo fundação do *Syndicat National des Artistes Plasticiens*¹⁰ (S.N.A.P.). Organização posta, como uma importante forma de enfrentamento dos artistas plásticos aos meios oficiais da arte francesa. Recebendo atualmente uma aposentadoria para artistas plásticos, conquistada com a luta do sindicato, Gontran lembra que nos tempos de sua formação o S.N.A.P. foi bastante importante para estimular a discussão e a organização entre os artistas e romper com o individualismo dos mesmos.

Complementando estas atividades citadas, um importante destaque que fazemos da obra de Gontran é a sua participação em diversos grupos de trabalho direcionados à intervenção artística direta em outros âmbitos da organização social, totalmente externos aos limites da instituição arte. Figuraram por este caminho atividades mais próximas à retomada da arte à vida, tão desejada pelas vanguardas (mas ainda distantes por manter um relacionamento indireto à produção da vida). Com intervenções diretas no cotidiano da sociedade, a ação destes artistas procurou vincular, no máximo de suas possibilidades, a utilização do desenvolvimento estético com uma função social da obra. A confecção de faixas, cartões postais, cartazes ou a pintura de espaços públicos e criações de instalações foram levadas a cabo por diversos artistas com o objetivo de possibilitar um papel crítico ao material artístico, em intervenção direta na vida humana.

⁷ Uma experiência interessante através das quais esboça-se, pode ser, uma tentativa de conciliação entre o individualismo da pesquisa pessoal e uma vontade de engajamento em uma marcha coletiva que se quer representativa de uma tendência importante da arte nos anos 80. (FIGURES DU RÉEL [convite exposição], Avignon, 1982, tradução nossa.)

⁸ EXPOSITION - VENTE. *Ont donné leurs oeuvres pour sauver de la mort les militants de la liberté au Brésil*: de 06 a 07 de julho de 1972, Galerie du Dragon, Paris. 1972.

⁹ pela liberdade, o progresso social, os direitos democráticos e a pessoa humana, o socialismo; - CONTRA a ditadura, a tortura, a repressão”. (GALERIE DU DRAGON [convite], 1972, tradução nossa).

¹⁰ Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos. (tradução nossa).

Recém-chegado na França, Gontran elaborou um álbum sobre a ditadura brasileira (em 1970 ou 1971), com imagens e textos de crítica e denúncia dos crimes cometidos pelo referido regime, servidas também para arrecadar fundos na luta de oposição a este. Vendido e distribuído em festas populares, o trabalho gráfico dele foi projetado para se relacionar diretamente com o público e gerar neste a repulsa ao governo ditatorial brasileiro. De forma parecida, Gontran elaborou um álbum para o movimento dos trabalhadores dos serviços gráficos, em 1977, com o mesmo objetivo de propagandar o movimento e arrecadar fundos para o mesmo. Nesta mesma situação, desenvolveu uma série de bandeiras que integraram as passeatas e ocupações realizadas pelos grevistas e desenvolveu o seu trabalho distante do espectro de críticos e marchands.

O papel dos latino americanos

Através do constatado e seguindo os depoimentos de Gontran, é possível afirmar que no exílio sua obra foi “muito mais latino americana e francesa, do que brasileira”¹¹, já que se valeu dos meios culturais franceses para o desenvolvimento de seu trabalho e se encontrou cercado de artistas de toda a América Latina em condições semelhantes a sua. Atentando apenas às atividades integradas por Gontran é possível fazer uma ideia da projeção da arte e dos debates sociais latino-americanos nos meios culturais em todo o mundo (principalmente europeu), entre as décadas de 1960 e 1980. Em seu currículo consta a participação de quase uma centena de atividades oficiais (exposições, salões, palestras, fóruns, encontros etc.), em todo o mundo, nas quais figuraram temas da América Latina (arte, política, educação, população etc.). Sem contar as inúmeras intervenções diretas, extra-oficiais, como o exemplo da formação da “Brigada Internacional de Pintores Antifascistas” (1975), criada por artistas de diversos países, junto a sindicatos chilenos, em oposição ao governo de Pinochet. Um importante exemplo para se pensar o papel dos latino americanos na arte da segunda metade do século XX e a vinculação destes com as novas formas de arte política pós-vanguardista é a constituição do *Museu Internacional Salvador Allende*, também integrada por Gontran.

Este se constituiu entre os anos de 1970 e 1973, quando artistas de todo o mundo demonstraram seu apoio à eleição do presidente Salvador Allende no Chile doando obras para a constituição de um museu que representasse este apoio. Após o golpe militar no país, em novembro de 1973, os artistas antes solidários com o processo chileno passaram a apoiar a luta de resistência da população deste país, e a doação de obras se intensificou, dando cabo ao surgimento de diversas coleções pelo mundo intituladas “Museu da Resistência Salvador Allende”. Coleções itinerantes recebidas e organizadas pelos exilados chilenos na Europa, com o compromisso de enviá-las ao Chile assim que a democracia fosse reestabelecida.

A Singularidade de sua construção e, posteriormente, da forma como se perpetuou durante todos os anos da ditadura de Pinochet, até sua volta ao solo chileno (1985) e sua reinauguração em novo espaço (2006), com mais de 2.000 obras, lhe concede o reconhecimento de ser uma das principais e mais emblemáticas coleções de artes plásticas do século XX. Ainda em sua primeira apresentação, em 1972, Mario Pedrosa, um de seus principais idealizadores e organizadores, qualificou este museu como “o mais rico da América Latina e o único em seu Gênero”, tanto por seu forte caráter político, de demonstração do apoio mundial dos artistas ao “socialismo” de Allende; como pela alta qualidade plástica, garantida com a participação dos mais renomados artistas do momento e pela pluralidade de tendências.

Nas palavras de Allende:

“Os artistas do mundo souberam interpretar esse sentido profundo do estilo chileno de luta pela libertação nacional e, num gesto único na trajetória cultural, decidiram, espontaneamente,

¹¹*Ibd.*

presentear essa magnífica coleção de obras primas para a apreciação dos cidadãos de um longínquo país que, de outro modo, dificilmente teriam acesso a elas. Como não sentir, junto com uma viva emoção e uma profunda gratidão, que contraímos um solene compromisso, a obrigação de corresponder a essa solidariedade. (ALLENDE, 1972, in:[catálogo], *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mario Pedrosa*. São Paulo, 2007).

E ao lado do comprometimento da intelectualidade mundial com as efervescentes lutas das populações da América Latina nas décadas de 1960-70, destaca-se também a força criativa que a luta que esta luta engendrou nos próprios artistas e intelectuais latino-americanos. Para Cristine Frerot, a memória de um continente marcado por constantes lutas e fragmentação criou certa particularidade e comunhão entre os artistas latino-americanos, distinguindo-os das demais ‘vanguardas’ e incorporando-os à vida artística europeia (e principalmente a francesa), com um desejo manifesto de “reivindiquer la diversité, la vitalité et la potentialité culturelle et politique de l’Amérique latine”¹² (FREROT, 1984, p. 78). De forma que, a partir da segunda metade do século XX, Paris se transformou na “capitale de l’art latino-américain”¹³, onde alguns assumiram um papel capital na instauração e evolução das mais importantes correntes artísticas deste século.

Concentrado na importância do combate à ditadura como elemento de construção da identidade latino-americana e impulsionador da criatividade artística destes, Hubert Haddad (1978) propõe o despontamento de um “renascimento latino-americano” realizado pelos artistas em exílio, compreendendo que esta busca pela afirmação da liberdade, outrora desafiada, possuiu um caráter universal e se apresentou como uma das mais prestigiosas aparições culturais do século XX. Indicação que conforma com o fato, afirmado por Frerot (1984) e Raoul-Jean Moulin (1982) de a mais importante exposição de artistas plásticos latinos americanos em Paris no século XX levar o título de “Les Fruits de l’exil”.

Tal caminho nos indica a pensar na extrema importância da atuação dos artistas plásticos latino-americanos ao desenvolvimento das formas de produção de arte política (de crítica à sociedade burguesa e de propulsão à transformação social), no período pós vanguardista, mais precisamente nas décadas de 1960, 70 e 80. Momento em que se viu, na Europa, uma fusão entre a prática organizativa dos artistas europeus, desenvolvidas a partir da compreensão das determinações e dos limites da instituição arte burguesa, com a militância política dos artistas latino-americanos, herdeiros diretos de uma sequência de golpes militares. Fusão representada na multiplicidade de produções e atuações artísticas, dentro e fora da instituição arte, endereçadas na participação social da arte. Participação crítica, na medida em que se põe, em cada especificidade, contra determinado liame da sociedade burguesa.

De outro lado, além de latino-americana esta arte engajada das décadas de 1960, 70 e 80 é internacionalista, pautada tanto pela luta de classes, como pela defesa da democracia. Da mesma forma que se manteve ao lado dos latinos, Gontran também se uniu a grupos e organizações de diversos países na realização de ações culturais universalistas em lutas contra o capital e/ou pelos direitos democráticos dos homens.

Conclusão:

Esta passagem geral pelo processo de formação de Gontran e pela realização de sua obra e atuação política buscou apresenta-lo como um artista comprometido com a sua história, preocupado em fazer de sua obra um instrumento de atuação social; e vislumbrar a forma como o seu exílio na França

¹² Reivindicar a diversidade, a vitalidade e a potencialidade cultural e política da América Latina. (FREROT, 1984, p.78, tradução nossa).

¹³ Capital da arte latino-americana (tradução nossa).

criou possibilidades de ampliação de sua militância artística, na medida em que, a partir dele, passou a se valer dos meios culturais franceses e da oposição à institucionalidade oficial lá realizada e também estreitou laços com diversos grupos, organizações, partidos e associações internacionais.

Por tal via se afirma que a discussão atual sobre a interação entre arte e política deve ir além da dicotomia entre conteúdo e forma (sem os negar), levando-se em conta, conforme extraído de Walter Benjamin (1994), que em todos os momentos históricos a função de uma obra é dada pelas condições e relações sociais em que ela se realiza. Neste sentido, a atuação política do fazer artístico de Gontran, realizada especificamente em oposição ao poder hegemônico, através de práticas de oposição à “instituição arte”, permite-nos vislumbrar algumas novas formas de atuação política contida na arte da segunda metade do século XX.

BIBLIOGRAFIA:

Bibliografia

- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____ *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 1983.
- DERIVERY, François; DUPRÉ, Michel; PERROT, Raymond. *A propôs de l'exposition 'tendances de l'art em France:1968-1978/1979*. In: DERIVERY, François; DUPRÉ, Michel; PERROT, Raymond. *Chercher L'Esthétique*. Paris: Editions DDP, 1985.
- FAURE, Elie. *A arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- FERRY, Luc. *Homoaestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- HAUSER, Arnold. *A arte e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença 1973.
- JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: Novos Estudos CEBRAP, n. 12. São Paulo: junho de 1985.
- LIPPARD, Lucy. *O dilema*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NUÑEZ, Lucio Mendieta Y. *Sociologia da Arte*. In: VELHO, Gilberto (Org). *Sociologia da arte – Vol. II – Textos básicos de ciências sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROSEMBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: perspectiva, 1974.
- UCHÔA, Pedro Celso e RAMOS, Jovelino (Org.) *Memórias do exílio, Brasil, 1964-19??*. São Paulo: Editora e Livraria Livramento, 1978.

Bibliografia complementar

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ENGELS, F. *Origem da Família, da propriedade privada e do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1976.
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- LUKÁCS, Györg. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1966.

LUKÁCS, Györg. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
 MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade vol. 1*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

Manifestos:

ALLENDE, Salvador. *Aos artistas do Mundo*, 1972. In: *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mario Pedrosa*. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
 COMITÉ DU SALON DE LA JEUNE PEINTURE. “1965” – *Bulletin de la Jeune Peinture n. 1*. Catálogo de la 17° Salon de la Jeune Peinture, 1965. Disponível em: <<http://juliettecouderc.free.fr/pages/textgapag.htm>> Acesso em: 05 jul. 2013.
 COMITÉ DU SALON DE LA JEUNE PEINTURE. *Essai de developpement : Atelier populaire oui ; Atelier bourgeois : non* – *Bulletin de la Jeune Peinture n. 2*, dez. 1968. Disponível em: <<http://juliettecouderc.free.fr/pages/textgapag.htm>> Acesso em: 05 jul. 2013.

Jornais e revistas:

ANTOINE, Elodie, « Art et politique autour de Mai 68 », *Critique d'art*. Outono 2008, publicado em : 31 jan. 2012, disponível em: <<http://critiquedart.revues.org/769>>, Acesso em: 08 jun. 2013..

Documentos do Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do colegiado de Ciências Sociais do CUFGSA:

NETTO, Gontran G. *Relatos de uma Existência*, (20--?). Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do colegiado de Ciências Sociais do CUFGSA..
 NETTO, Gontran G. [declaração s/ título] (20--?). Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do colegiado de Ciências Sociais do CUFGSA.
 NETTO, Gontran G. [declaração s/ título] 2007. Acervo Especial Gontran Guanaes Netto do colegiado de Ciências Sociais do CUFGSA.

Jornais e revistas e periódicos (Acervo):

ABRAMO, Radha. A força triste na obra do brasileiro Gontran. *Folha de S. Paulo*, Artes Plásticas/Crítica, São Paulo, 17 nov. 1980.
 CORPOFIÓRITO, Expô de Gontran Guanaes em Montparnasse. *O Rio*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1970
 F. F. La imagen latino-americana – Gontran Guanaes Netto. *Revista del SUR*. Malmö, Suécia (198-?).
 FREROT, Christine. Les va-et-vient de la mémoire: Regard sur quelques peintres latino-américains de Paris. *Revue Amérique Latine*, out. 1984.
 LAUDE, André. La Guerrilla de Netto. *La Marche du Temps*, 13-14 abr. 1974.
 LOREDO, H. Exposition Lo Real-Imaginario. *Revue Télérama*, Paris, fev. 1980.
 MOULIN, Raoul-Jean. Forces d'Amérique latine. Peintres et sculpteurs d'un continent. *L'Humanite*, Paris, 14, dez. 1982.
 Museo de Arte latino-americano: Ejemplar ejercicio de la solidaridad. *Barricada*, Managua, p. 07, 29, nov. 1982

Periódicos (Acervo) :

- CUECO, Henry; NETTO, Gontran Guanaes. *Discussion entre Cueco et Netto*. Cité Internationale des Arts, 26 nov. 1975. In : GÉRAUD, Michel ; JANCOVICI, Harry; MATIEU, Maurice. *16, rue de Lille*. Paris : Grrsrouvre, 1976.
- LE PARC, Julio ; MATIEU, Maurice. *Discussion entre Le Parc et Matieu*. In : GÉRAUD, Michel ; JANCOVICI, Harry; MATIEU, Maurice. *16, rue de Lille*. Paris : Grosrouvre, 1976.
- PERROT, Raymond. Une collection politique? *Le ringard* – Bulletin de l’institut DDP. n° 44, Campagnan/França, nov. 2002.
- HADDAD, Hubert. Peintres d’Amérique Latine: de 01 a 21 de dezembro de 1978, *M.J.C. Galerie de la Pie*. Saint-Maur, 1978.

Convites (acervo)

- EXPOSITION - VENTE. *Ont donné leurs oeuvres pour sauver de la mort les militants de la liberté au Brésil*: de 06 a 07 de julho de 1972, Galeire du Dragon, Paris. 1972.
- FIGURES DU RÉEL: de 09 de julho a 07 de agosto de 1982. Palais de Papes – Salle du Carmérier et Chambre des Notaires, Avignon, 1982.
- FIGURES DU RÉEL: de 08 a 31 de outubro de 1981. Forum de Halles, Paris, 1981.
- L’OEIL DE BOEUF. *Netto - “Realité 74”*: de 25 de março a 13 de abril, Galerie L’Oeil de Boeuf, Paris, França, 1974.
- S.N.A.P. *Artistes en lutte. Exposition de travaux collectifs et individuels*: de 24 a 26 de janeiro de 1979, Centro André Malraux, Antony/França. 1979.

Catálogos (acervo)

- FESTI MARX. *Ils Courent le monde les artistes! Présence et confrontation des cultures, dans l’art d’aujourd’hui*: de 08 a 12 de dezembro de 1987, Espace Marx, Paris, 1987.
- Figuration Critique*: de 09 de novembro a 26 de novembro de 1978, Museu de Luxembourg, Paris, 1978.
- Museo Internaiconal de la Resistencia Salvador Allende*. Paris, 1977
- Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mario Pedrosa*. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Depoimentos:

- NETTO, Gontran Guanaes [depoimento]. Entrevistador: Fábio Roberto Ribeiro. Teleconferência entre Cachan (França) e Itapeperica da Serra (São Paulo, Brasil), 09 de agosto de 2012.
- NETTO, Gontran Guanaes [depoimento]. Entrevistador: Fábio Roberto Ribeiro. Teleconferência entre Cachan (França) e Itapeperica da Serra (São Paulo, Brasil), 22 de maio de 2013
- NETTO, Gontran Guanaes [depoimento]. Entrevistador: Fábio Roberto Ribeiro. Teleconferência entre Cachan (França) e Itapeperica da Serra (São Paulo, Brasil), 29 de junho de 2013.