



Não são poucas as transformações no campo da arte no decorrer do século XX. Neste sentido é que se aponta para a necessidade de verificação das experimentações artísticas entre Modernismos e Arte Contemporânea, segundo orientações teóricas que determinem que, na diversidade de movimentos e tendências, os postulados e rígidos pela história da arte sejam reexaminados.

Trabalhar com as obras de alguns poucos artistas poderia ser insuficiente. De outra forma, buscar uma abrangente produção através de uma seleção numerosa e diversificada de artistas seria dispersivo e talvez não fosse concludente. As obras e artistas abordados neste trabalho mostram-se importantes para a discussão das propostas modernistas e contemporâneas apresentadas, com a intenção de, na disparidade de suas pesquisas, discutir as particularidades de suas produções, suas formações e suas influências, assim como aquilo que os aproxima. Deve-se observar a familiaridade nas obras com novas propostas, com a busca de uma nova condição da produção artística em relação às tendências internacionais, mas sem perder o contato com o nosso meio, no intuito de levantar questões pertinentes às práticas artísticas no Brasil, à formação de nossos artistas e a estrutura estética e ideológica de suas obras. Parte-se deste conjunto de questões para fechar um círculo de experiências que reposicionem o sujeito, autor, em suas relações com a obra, o público e o meio artístico no século XX e início do século XXI.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
Núcleo de Educação Aberta e a Distância

*História da arte 4*  
*modernismos e arte contemporânea*

*Alexandre Emerick Neves*

Vitória  
2011

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**Presidente da República**  
Dilma Rousseff

**Ministro da Educação**  
Fernando Haddad

**Diretor de Educação a Distância – DED/CAPES/MEC**  
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**Reitor**  
Reinaldo Centoducatte

**Pró-Reitora de Ensino de Graduação**  
Maria Auxiliadora Corassa

**Diretor-Geral do ne@ad**  
Reinaldo Centoducatte

**Coordenadora UAB da UFES**  
Maria José Campos Rodrigues

**Diretora Administrativa do ne@ad**  
Maria José Campos Rodrigues

**Diretor Pedagógico do ne@ad**  
Julio Francelino Ferreira Filho

**Diretora do Centro de Artes**  
Cristina Engel de Alvarez

**Coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais – EAD**  
Maria Gorete Dadalto Gonçalves

**Revisora de Conteúdo**  
Maria Regina Rodrigues

**Revisor de Linguagem**  
Júlio Francelino Ferreira Filho

**Design Gráfico**  
LDI – Laboratório de Design Instrucional

**ne@ad**  
Av. Fernando Ferrari, 514  
CEP 29075-910, Goiabeiras  
Vitória - ES  
(27) 4009 2208

Laboratório de Design Intrucional

**LDI coordenação**  
Heliana Pacheco  
José Otavio Lobo Name  
Ricardo Esteves

**Gerência**  
Susllem Tonani

**Editoração**  
Rayza Mucunã Paiva  
Marianna Schmidt

**Fotografia**  
Marianna Schmidt

**Capa**  
Rayza Mucunã Paiva  
Marianna Schmidt

**Impressão**  
Imagem Digital

**Editora**  
GM Gráfica e Editora

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

N518h Neves, Alexandre Emerick.  
História da arte 4 / Alexandre Emerick Neves. – Vitória :  
UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011.  
206 p. : il.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-8087-068-8

1. Arte - História. I. Título.

CDU: 7(091)



Esta licença permite que você faça download do livro e o compartilhe desde que atribua crédito ao autor, mas sem que possa alterá-lo de nenhuma forma ou utilizá-lo para fins comerciais.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.





# *sumário*

6 *Apresentação*

## *Modernismos*

- 11 *Um início de conversa: o novo como valor*
- 13 *Arte e expressão: Fauvismo e Expressionismo*
- 19 *Estética funcionalista: Cubismo e Futurismo*
- 29 *Revolução e sonho: Dadaísmo e Surrealismo*
- 35 *Para além do cubo-futurismo: a ebulição modernista em Paris*
- 37 *Eclosão e consolidação do Modernismo no Brasil*
- 42 *Formalismos abstracionistas*
- 49 *Vanguarda e Revolução: a Vanguarda Russa entre o Construtivismo e o Suprematismo*
- 53 *De Paris para Nova York: Expressionismo Abstrato*
- 59 *O Informalismo europeu*
- 63 *O espírito construtivo no Brasil*



## *Arte Contemporânea*

- 71 *Um reinício de conversa: outros critérios*
- 75 *Os anos de 1960: efervescência da década*
- 83 *A figura à tona e o retorno do real*
- 87 *Mídia, massa, consumo: a Pop Arte e o mundo de imagens*
- 97 *Novo Realismo europeu*
- 99 *O cenário brasileiro: mobilização em Opiniões e Propostas*
- 104 *Nova Objetividade Brasileira: tomada geral da vanguarda no Brasil*
- 113 *Arte e seu lugar: ativação do espaço do mundo*
- 126 *Arte do corpo, tempo e espaço presentes*
- 134 *Esvaziamento plástico e desmaterialização da obra*
- 143 *A grande tela*
- 149 *Arte e tecnologia: aproximações*
- 151 *Sensório-motor, sistemas e mecanismos: Op Art e Arte Cinética*
- 155 *Fotografia e arte*
- 163 *O tempo, enfim, representado: Filme de artista*
- 166 *Imagem presente, duração e instantaneidade: Videoarte*
  
- 190 *Conclusão*



# *apresentação*

Menos preocupado com direcionamentos cronológicos e construções historicistas, e mais atento a conduções teóricas em aproximações conceituais, este livro busca acompanhar a característica expansão do século XX com força centrípeta em direção ao século XIX. Propõe-se, portanto, um itinerário sinuoso com algumas providenciais ancoragens de maior acuidade para lembrar certos nomes e eventos, analisar obras e comentar ideias basilares para as discussões suscitadas.

Convictos da necessidade de acompanhar as fugidias transformações do mundo industrializado, os artistas de ímpeto arrojado compõem as vanguardas europeias do início do século XX. Os movimentos surgidos desse espírito programaticamente moderno foram chamados de Modernismos e alcançaram pleno desdobramento com as tendências abstracionistas, é o que se pretende debater de modo sucinto, porém objetivo, na primeira parte deste livro. As restrições técnicas e de formatação impostas a este estudo o induziu à ênfase na abordagem de pinturas e esculturas, tornando escassos, por vezes ausentes, os exemplos em gravura, cerâmica, desenho e arquitetura.



Adotando o nome de Arte Contemporânea, a segunda parte reúne as tendências e os grupos de artistas que trabalham, a partir de meados do século XX, na consolidação das transformações no campo da arte, mas, sem dúvidas, admitindo outros critérios para a elaboração, exposição, assimilação e circulação das obras de arte, para além dos consolidados na História da Arte. Junto às categorias tradicionais as colagens, assemblages, objetos, instalações e vídeos alcançam plena aceitação no cenário artístico, concomitantemente ao desenvolvimento de novos conceitos, temas e teorias e assimilação de técnicas, materiais e estratégias, ampliando os limites da atuação artística. Com isso, a arte trabalha com as aproximações e dessemelhanças entre o espaço expositivo do museu e o espaço do mundo, dos significativos fatos da História e da vulgaridade dos eventos cotidianos, atenuando as zonas fronteiriças entre as manifestações artísticas e as demais atividades humanas.



*modernismos*



## *Um início de conversa: o novo como valor*

Com os avanços artísticos no Renascimento, em particular o uso da perspectiva por Brunelleschi, o espaço foi concebido como entidade mensurável, e, com a teoria das proporções, a escala humana passava a regê-lo. Embora o filósofo e historiador francês Hubert Damisch realce que a perspectiva não tenha tido consequências tão intensas para a arte do Renascimento quanto para matemática<sup>1</sup>, sendo apenas uma grande inovação técnica de execução da pintura, esta e outras inovações compartilham e contribuem com o momento de ascensão da arte como um campo de conhecimento, isso pela natureza mental do trabalho artístico que intensifica suas bases teóricas, gerando um meio de investigação formador de conhecimento, pautado na realidade visual ou histórica, como atestam os textos inaugurais de Alberti e Leonardo. É o momento de formulação daquilo que passaria definitivamente a ser o sistema de representação do espaço, e que dominaria a arte ocidental desde então. Para o sociólogo da arte Pierre Francastel, a arte ocidental se tornou uma arte essencialmente do espaço<sup>2</sup>. A visão que dava ao humano a posição central e o toma como medida do universo é expressa pelo domínio do espaço na obra de arte.

Movido pelos ideais modernos no século XIX, o artista passa a observar as coisas comuns do seu tempo. Com a célebre pintura *A Morte de Marat*, de 1793, o pintor neoclássico Jacques Louis David já conseguia uma imagem que tratava a carne da figura de modo mais franco, sem a transformar em mármore, mostrando-a no imediato registro do ocorrido, a saber, o assassinato de um líder revolucionário, um corpo que guardava ainda algum resquício de vida, retratado na situação normal em que se banhava. Além disso, com a imagem do martírio

<sup>1</sup> Ernest Van Alphen, *Lances de Hubert Damisch*, in: *Arte e Ensaios* n° 13, p. 98.

<sup>2</sup> Pierre Francastel, *Arte figurativa, passim*.

do líder o artista se mostra atento não somente aos valorosos eventos do passado ou usa de alegorias, mas dirige-se à história de seu tempo, trata a pintura como atualidade.

Tido como um pioneiro da crítica de arte ainda no século XIX, o poeta francês Charles Baudelaire faz do elogio ao pintor Constantin Guys um louvor ao moderno. Em lugar do culto ao passado, o presente como referência anuncia a intensa busca pelo novo. A representação do passado não exige pressa, o artista se atém pacientemente aos detalhes. O presente como referência é fugidio, escapa com facilidade, exige novas técnicas, solicita a espontaneidade do esboço. Sendo já vencida a busca do passado, e tendo no presente aspectos do imediato que se tornará passado, o moderno adquire um aspecto negativo, à medida que o que se colocaria como moderno teria logo que ser negado. Seguindo as proposições baudelaireanas, o professor francês de Literatura Antoine Compagnon vê a história da arte como “história das obras que foram modernas em seu tempo”<sup>3</sup>. Esta relação com o presente aponta para a busca da novidade, o fascínio do novo. Mesmo se artistas da primeira geração modernista como Edouard Manet ou os impressionistas não estivessem preocupados com o novo, mas apenas com o presente, como sugere Compagnon, suas atitudes desencadeariam o ímpeto modernista que indica o ‘novo’ como valor.

<sup>3</sup> Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 8.

## *Arte e expressão: Fauvismo e Expressionismo*

O termo *Expressionismo* aparece de modo geral como um indicador de que certa arte tem ênfase no conteúdo expressivo da forma, tornando patentes os aspectos subjetivos expressos pela imagem. Como antecedentes distantes, podemos lembrar *A Crucificação* pintada por Mathias Grünewald entre 1512 e 1516, a *terribilità do Juízo Final* de Michelangelo na *Capela Sistina*, ainda a série de *Pinturas Negras*, pintadas pelo espanhol Francisco de Goya, entre 1819 e 1823, e a impactante pintura *A Balsa da Medusa*, de 1818-19, de Théodore Géricault. Mais imediatos são os casos de Van Gogh e a identificação de sua arte com a própria existência, o humor sombrio de James Ensor e os temas existencialistas das pinturas de Edward Munch. Mas o termo *Expressionismo* sedimentou-se na História da Arte para nomear uma tendência da arte alemã do início do século XX, embora Giulio Carlo Argan visse o *Expressionismo* como um fenômeno europeu mais amplo, abrangendo simultaneamente o movimento dos *Fauves* (Feras) na França e o movimento alemão *Die Brücke* (*A Ponte*), ambos formados em 1905.

O pensamento do filósofo francês Henri Bergson fomenta a criação dos fauvistas, assim como as ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche incitam os jovens artistas de seu país. Bergson vê a consciência como tomada de posição sobre a realidade, uma ativa relação entre sujeito e objeto, pois perceber é agir, daí os fauvistas trabalharem as imagens das coisas como comunicação da atividade da consciência sobre o mundo. Para Nietzsche, a consciência é também relação direta com a realidade, portanto, existência, mas a realidade histórica exige uma vontade de existir livre da opressão da própria realidade histórica, do enquadramento do presente e dos traumas do passado.

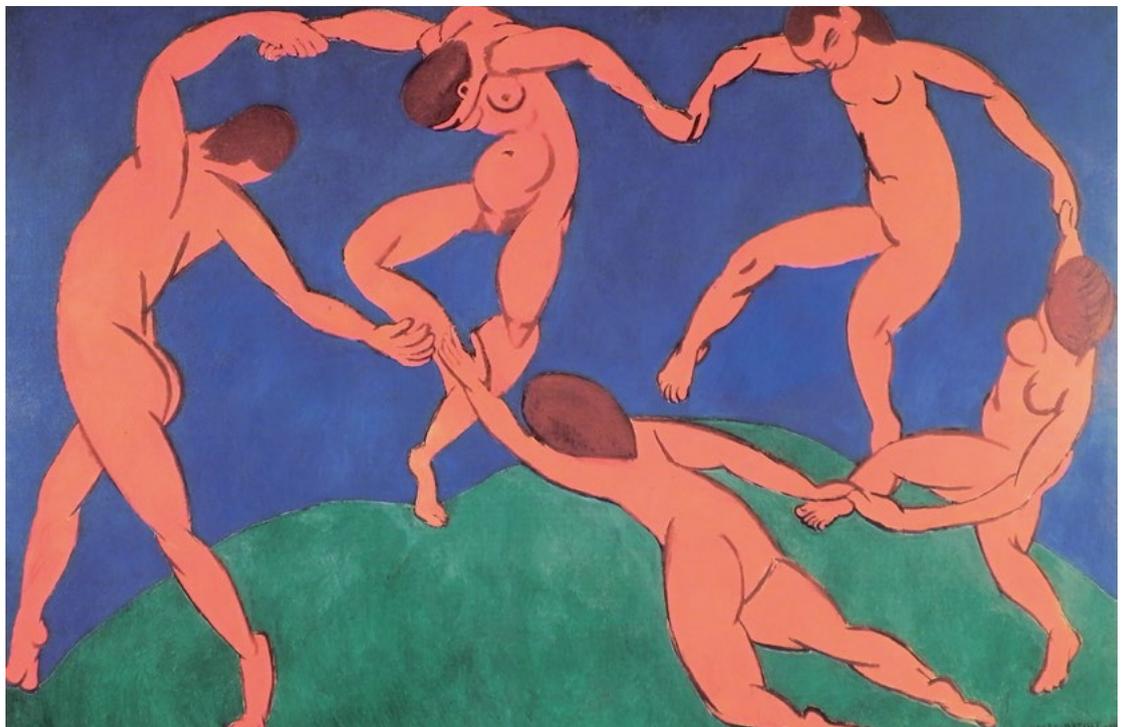
O *Fauvismo* se desenvolve notadamente nas obras dos pintores Henri Matisse, Albert Marquet, Kees van Dongen, Raoul Dufy, André Derain, Otto Friesz, George Braque e Maurice Vlaminck. Imerso no sinuoso percurso da pintura modernista de busca de uma estrutura pictórica autônoma, particularmente em relação às contribuições do *Neo-Impresionismo* e de Paul Cézanne, e entendendo que a atividade artística engendra o domínio de uma linguagem específica, o *Fauvismo* aprofunda-se no caráter investigativo da função plástico-constructiva da cor, entendida como elemento estrutural da visão, e com isso, procura solucionar o dualismo entre sensação (cor) e construção (forma, volume e espaço). O *Fauvismo* pode ser considerado em oposição ao decorativismo “vazio” do estilo *Art Nouveau*, posicionando-se entre a estrutura do real que impressiona a retina e a realidade interior do sujeito que apreende a realidade visual.

Somente uma das maiores personalidades artísticas do século XX, Matisse, poderia criar uma obra como *A dança*, de 1910. Uma grande composição de formas e cores sintéticas constrói uma imagem rítmica e envolvente. A atmosfera intuitiva advém de uma pintura tão intensa quanto simples, e que explora a sensibilidade humana na busca de harmonias universais. Assim, as figuras sinuosas de cores vibrantes pairam sobre os serenos campos cromáticos verdes e azuis.

Em relação ao *Expressionismo*, deve-se levar em consideração o tratado estético de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung (Abstração e empatia)*, de 1907, que pertence à escola psicológica alemã do início do século XX. Worringer combina os dois essenciais princípios psicológicos que enlaçam a criação artística, precisamente a abstração e aquilo que veio a ser precariamente traduzido por empatia. Esses princípios podem ser discutidos em obras como *Marcella*, de 1910, pois nela Ernst Ludwig Kirchner apresenta alguns elementos formais que, de um

modo geral, viriam a se identificar com a plástica expressionista, figuras alongadas e distorcidas, linhas angulosas, traços incisivos e imprecisos e colorido vigoroso e arbitrário, o que, de certa forma, limitou o entendimento da estética expressionista a uma apreciação formal. Mas o que uma pintura como essa de Kirchner revela, de fato, é que sua estrutura plástica está a serviço de uma expressividade que desequilibra o conjunto, desfigura a personagem e desgasta as linhas, e que a realidade visual dos motivos foi praticamente implodida para dar vistas a uma realidade interior, não da figura retratada ou do autor da imagem, mas da confluência das subjetividades do retratado e do retratante, que deve ser dada na consciência do espectador. Em outras palavras, o artista projeta suas angústias e paixões sobre a modelo e as coisas que as retrovertem para o espectador em adoção direta do processo de *einfühlung*, para o qual a obra de arte é um meio de identificação do “eu” com o mundo.

Henri Matisse, *A dança*, 1910





Ernst Ludwig Kirchner, *Marcella*, 1910

Para usar uma linguagem mais semiológica, podemos dizer que enquanto o *Fauvismo* basicamente se concentra no significante o *Expressionismo* concentra-se no significado. Com isso, a deformação se dá a partir do conteúdo que se quer exprimir. O quadro abaixo identifica de modo reduzido o embate entre a expressão do significado no *Expressionismo* e impressão do significante no *Fauvismo*:

## Impressão    Expressão

Sensitivo    Emotivo

Do exterior para o interior    Do interior para o exterior

Impressão do objeto na consciência    Projeção da consciência sobre o objeto

Realidade como campo de conhecimento    Realidade como campo de ação

Gesto cognitivo    Gesto existencialista

Contrários à tradição da representação realista, e mesmo ao sensorialismo impressionista, no grupo de jovens artistas reunidos na Alemanha, em 1905, adotando o nome *Die Brücke*, encontram-se Karl Schmidt-Rottluff, Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl. Em 1906, aderem ao grupo Emil Nolde, Max Pechstein, Axel Gallen, Cuno Amiet, mais tarde, em 1908, é a vez de Kees van Dongen se juntar ao grupo e, em 1910, Otto Muller. Esses artistas lançaram seus ideais de cunho revolucionário em *Programm* em 1906. Engajada, a arte não capta, mas cria a realidade (anti-impressionista) incidindo sobre a realidade histórica e suas contradições, por vezes, alcançando a dimensão de crônica da vida cotidiana. Os signos assumem significado no ato artístico por meio da técnica de pinceladas ligeiras, gestos incisivos, aspecto de inacabado, muitas vezes grosseiro, apresentando certo “Primitivismo” contra o belo estabelecido, levando à deformação ou distorção subjetiva dos objetos, assim como operam a atribuição de significado pela cor que não apenas preenchem ou constroem as formas e figuras, mas carregam-nas de aspectos subjetivos.

Ainda de estirpe expressionista, porém menos engajado que *A Ponte*, o grupo *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)*, em 1911 reúne Vassili Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Alexei von Jawlensky e Paul Klee, e apresenta propostas estéticas de inclinação não figurativa na exploração do conteúdo semântico das formas, na

busca da espontaneidade perdida pela influência do gesto mecanicista na sociedade industrializada, uma retomada espiritual contra a extremada racionalidade de inclinação clássica.

O espírito do *Expressionismo* alemão do início do século XX reverbera ainda em 1913 com a tendência conhecida como *Nova Objetividade*, contando com o empenho de Max Beckmann, Otto Dix e George Grosz para aprofundar a crítica política e social na Alemanha desgastada pelo conflito mundial. Suas pinturas partem de imagens diretas da realidade urbana do pós-guerra, uma reação cínica contra a “boa pintura” de estética idealizante.

## *Estética funcionalista: Cubismo e Futurismo*

Embora não se possa estabelecer uma linha evolutiva coesa, os desdobramentos das relações entre forma e espaço na pintura asseveraram-se na pesquisa plástica impressionista e tomam novos rumos nas inquietantes investigações de Paul Cézanne, mas o rompimento definitivo com o espaço gerado pela perspectiva renascentista - monocular, fixa e instantânea - vem com o *Cubismo*, e, a partir daí, o compromisso da obra desvia-se da representação do espaço real para a apresentação real do espaço plástico, sendo a estética cubista uma investigação sobre a estrutura funcional da obra de arte.

Em 1907, Pablo Picasso pinta *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* (As senhoritas de Avignon), sua obra de ruptura, para muitos a obra inaugural do *Cubismo*, e que, sem dúvidas, apresenta elementos revolucionários para a arte ocidental, como a referência direta à estrutura formal de uma máscara africana no rosto de uma das senhoritas. Acontece que Georges Braque estava na mesma época se dedicando exaustivamente a estudos baseados na obra de Cézanne que culminariam na série de pinturas de paisagens de *L'Estaque*. Foi de grande importância a primeira exposição retrospectiva de Cézanne, em outubro de 1907, com 56 quadros, organizada pela *Société du Salon d'Automne*. A série de Braque foi exposta na galeria Kahnweiler de Paris, em 1908, ocasião na qual o crítico francês Louis Vauxcelles usa o termo *Cubismo* para se referir aos quadros de modo depreciativo, isto em função da geometrização das formas em suas pinturas. É interessante como Braque faz uso da técnica de *passage* que conduz o olhar por caminhos diversos sobre a pintura pelas múltiplas vistas em perspectivas distintas, com as quais os planos pictóricos parecem atravessar-se.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1911-12

É perceptível, desde as obras cubistas inaugurais ou cezanneas, a observação a algumas importantes contribuições da época como a filosofia de Henri Bergson sobre a duração e a simultaneidade, as teorias físicas sobre quarta dimensão e a geometria moderna não-euclidiana. Soma-se à atenção aos avanços da cultura europeia o emprego de elementos trazidos das artes ditas “primitivas” e infantis como recusa a certos padrões eruditos sedimentados na História da Arte.

Como a primeira pesquisa de grupo surgida com o *Modernismo*, estabelecida pela intensa colaboração entre Picasso e Braque, o *Cubismo Analítico*, de 1910 a 1912, apresenta ainda certo aspecto cezanneano, sobretudo na soma de pesquisa técnica e busca teórica, pois concebe a fusão plástica entre figura e fundo com a decomposição dos objetos e do espaço, mas acrescenta a justaposição de múltiplos pontos de vista como fator deflagrador da simultaneidade, como relação espaço-temporal. Afastando-se de uma figuração representacional, não se deve mais perguntar à obra o que significa, mas como funciona. Se os elementos formais não estão à disposição da representação da realidade visível, a cor alcança qualidades plásticas e materiais, como substância do quadro, e assim a paleta é extremamente reduzida a tons essencialmente terrosos para que prevaleçam as questões formais vindas de motivos corriqueiros, particularmente com a adoção da natureza-morta como tema neutro. Para além da ruptura com a noção de profundidade, e em consonância com ela, o *Cubismo Analítico* elimina a sucessão de planos e conseqüentemente a diferenciação entre figura e fundo.

Com o tempo espacializado na fragmentação do espaço percorrido e do corpo rodeado, a vista oferecida é a da confluência entre as partes e o todo. O tempo dado como simultaneidade, mais que um corte imóvel do tempo a pintura cubista oferece um corte imóvel da duração, pois Bergson esclarece que “a duração é essencialmente uma continuidade do que não é mais no que é”<sup>4</sup>. Não estamos nos deslocando de fato pelo espaço em torno dos objetos e das pessoas, mas com a ideia de deslocamento como embate entre a realidade e a consciência, o espaço e as coisas que o habitam são expandidos e contraídos, fragmentados e deformados para nos apresentar, em simultaneidade, vários aspectos dos objetos e do ambiente condensados, de modo que o espaço suprime o tempo como duração. Não é a figura que se esforça em mover-se,

<sup>4</sup> Henri Bergson, *Duração e simultaneidade*, p. 57.

tampouco poderia ser o espaço, estes são deformados pela representação do movimento do olho, o olhar como elemento dinâmico potencialmente concebido pela consciência que se tem das coisas, e não uma representação da realidade visível. Menos o olhar retiniano que captura o movimento e a variabilidade do mundo e mais um inquieto e ativo olho-consciência.

A partir de 1910, pintores como Juan Gris, Fernand Léger e Robert Delaunay aproximam-se de Picasso e Braque, buscando não apenas dar continuidade às suas pesquisas, mas a encontrar desdobramentos segundo orientações pessoais, e logo se tem a adesão de escultores como Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz e Alexander Archipenko. O estilo cubista se difunde entre artistas e intelectuais pelo mundo, alcançando a dimensão de movimento, tanto que em 1912 os pintores Albert Gleizes e Jean Metzinger publicam *Du Cubism*, e, em 1913, é a vez de *Os Pintores Cubistas* do poeta e crítico francês Guillaume Apollinaire, trabalho que ganha ares de manifesto, e, em 1916, foi publicado em forma de artigo *O surgimento do Cubismo*, do marchand e crítico Daniel-Henry Kahnweiler. Para o crítico contemporâneo Yve-Alain Bois é justamente Kahnweiler o único a compreender plenamente a relação entre o *Cubismo* e a arte africana, o caráter estrutural e formativo em *Violão*, obra que, em 1912, coincide com o final da fase *Analítica* e início da fase *Sintética*. Esta obra apresenta definitivamente uma formulação diferente da continuidade do espaço plástico, continuidade que garantia que os objetos representados não se perdessem no mundo dos objetos reais. Para Bois trata-se da superação do antigo medo “de ver os limites da arte ficarem indefinidos, à medida que o espaço real invadia o espaço imaginário da arte”<sup>5</sup>. Bois afirma que o *Cubismo* apresenta uma ruptura definitiva com a tradição artística ocidental, pois *As senhoritas de Avignon* guarda ainda certas relações plásticas com as novidades for-

<sup>5</sup> Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, p. 86.

mais das pesquisas de artistas pós-impressionistas, particularmente em relação ao sintetismo de Paul Gauguin. Realizado a partir de recortes de cartolina, a primeira versão do *Violão* consiste no primeiro *papier collé* de Picasso, técnica empregada também por Braque.

O *Cubismo Sintético*, a partir de 1912, não buscava a abstração, pois o adensamento da fragmentação trata, de fato, de um recurso para aproximar-se do objeto, uma aproximação extremada a ponto de serem aderidos às pinturas fragmentos da realidade: a colagem. Com a colagem, na qualidade de objeto, o quadro se apresenta potencialmente acolhedor aos cacos da realidade material que o cerca, a imagem rompe com o plano do quadro com o uso de materiais diversos como papéis, tecidos, cordas, associados a texturas óticas como pontilhados, hachuras e tracejados, acrescidos de um novo interesse pela cor. Em sua primeira colagem, na pintura *Natureza morta com cadeira de palha*, de 1911-12, Picasso usa um pedaço de corda como um fragmento do real, enquanto o assento em palha da cadeira é, na verdade, o recorte de uma imagem impressa colada à tela, acentuando o jogo entre ilusão e realidade, entre objeto representado e objeto real, entre a técnica artesanal e a técnica industrial, entre o espaço do quadro e o espaço do mundo, e, por fim, entre o mundo do quadro e o quadro no mundo.

Como transbordamentos da ideia da colagem, as *assemblages* são carregadas da ideia de antes e depois, não como transição de etapas sucessivas, mas, segundo David Sylvester, metamorfose que traz a noção do antes e depois da transformação. Diferente da colagem, que supõe um suporte que receba os recortes de papel, fotografias e tecidos, ou ainda matérias e objetos, a *assemblage* resulta da associação de objetos inteiros ou em partes que configurem um objeto diferenciado. Sylvester afirma que, desde a colagem, o cubismo leva os materiais artísticos “do refinamento para a vulgaridade, do hermético para o trivial”<sup>6</sup>. É a repre-

<sup>6</sup> David Sylvester, *Sobre modernidade*, p. 469.

sentação de qualquer coisa feita a partir de qualquer coisa, da realidade visível esmiuçada pela consciência do autor e apresentada fragmentada no campo pictórico com a colagem para a *assemblage* como uma realidade plástica construída com cacos da materialidade do mundo vasculhado pelo artista.

<sup>7</sup> David Sylvester, *Sobre modernidade*, p. 468.

David Sylvester acentua ainda como as *assemblages* cubistas têm como característica “trazer matéria morta para vida”<sup>7</sup>, inserindo o material de refugo no contexto artístico. O que perdeu sua utilidade reanima-se pelo uso para fins artísticos. Para entendermos melhor este assunto, podemos lembrar que para o filósofo alemão Martin Heidegger o apetrecho ou utensílio caracteriza-se por ser funcional e esconder-se justamente em seu uso, assim uma ferramenta aparece na forma de refugo quando perde seu fim utilitário e desaparece novamente na *assemblage* cubista, não em sua funcionalidade de utensílio, mas como material plástico na obra com suas propriedades intrínsecas; cor, textura, forma, volume. Isto fica claro quando, por exemplo, um guidom e um selim de bicicleta tornam-se uma *Cabeça de touro* na obra de Picasso, de 1942.

Pablo Picasso, *Cabeça de Touro*, 1945



Em consonância com a atenção dos artistas cubistas às transformações do mundo moderno, em 1909, o poeta Filippo Tommaso Marinetti publica o *Manifesto Futurista* no jornal parisiense *Le Figaro*, demonstrando o interesse em difundir as revolucionárias ideias futuristas da Itália para o mundo, orquestrando a volta da presença italiana na arte internacional e, de certa forma, agindo contra o predomínio parisiense nas vanguardas, já que Roma e as demais cidades italianas eram lembradas pelo glorioso passado artístico e cultural. Em 1910, vêm o *Manifesto dos Pintores Futuristas* e o *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, consolidando sua empreitada em 1912 com a primeira exposição dos futuristas em Paris.

Agressivo e negativo, o *Futurismo* emerge como um ataque aos valores “eternos” da arte e da cultura. Tendo a máquina como signo do moderno, os futuristas elegem a velocidade como símbolo do espírito do homem tecnológico. Artistas como Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Giorgio Morandi e Gino Severini adotam a fragmentação cubista, mas como princípio de dinamismo. Apreendem também o método divisionista do *Neo-Impressionismo*, além de revolucionar o tradicional uso dos movimentos sequenciais e das linhas de força.

Assimilada a desconstrução do espaço ilusionista e a reconstrução do espaço plástico, a pintura e a escultura futurista buscam esquivar-se da estaticidade da imagem cubista. Não acrescentam em sua inteireza a discussão relativa ao tempo, e sim um aspecto do dado temporal; a velocidade. É o tempo sugerido pela máquina, o acelerado tempo de produção em contraponto ao artesanal, o dinamismo das cidades transpassadas pelos veículos motorizados, tudo sugerindo um fluxo temporal agitado. Mas, como no Cubismo, a imagem surge de uma unicidade composicional e, ainda que referencie a velocidade, as várias visões



Pablo Picasso, *Violão*, 1912

recorrentes como nas cenas de patas de um cachorrinho caminhando apressadamente, raios luminosos fracionados em espiral, diversos momentos da passagem de um automóvel estão postos lado a lado no espaço plástico do quadro. Difere da estaticidade da imagem cubista por alcançar um equilíbrio dinâmico pela construção rítmica do espaço plástico. Com o artifício da sequência na arte narrativa, observamos várias cenas de um mesmo evento distribuídas pela composição. Nas pinturas e esculturas futuristas, vemos a um só tempo vários momentos de um mesmo acontecimento, retratando não o homem ou a máquina especificamente, as coisas ou o mundo em particular, mas o retrato da velocidade como aspecto de seu tempo.

O Futurismo alcança uma imagem emblemática, não com várias figuras compondo cenas narrativas, desenvolvidas no espaço em situações temporais, mas os corpos ou um mesmo corpo apresentando movimentos consecutivos, engendrando uma só imagem. Paradoxalmente, congelando o fluxo temporal na imagem das coisas e do espaço em uníssono, evidencia o vertiginoso dinamismo do mundo moderno, que impressiona a retina e surpreende a consciência. Tratando-se de trânsito pelo espaço é fácil lembrar-se da escultura *Formas Únicas na Continuidade do Espaço*, de 1913, de Umberto Boccioni, pois o fator determinante para o evento sugerido é a velocidade operadora de uma síntese das anatomias do corpo e do espaço<sup>8</sup>, cuja identidade assume uma forma única.

<sup>8</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 441.

Voltando ao exemplo da pintura, o futurismo empreende a junção entre instantaneidade e pregnância, pois o tema não é o momento ou o conjunto de momentos da ação, mas a velocidade com que essa ação se desenvolve. Representar um pássaro evoluindo no ar não é uma tarefa das mais difíceis para um artista, mas como representar a velocidade de suas manobras em pleno voo? Em *Vôo de andorinhas*, de 1913, Giaco-

mo Balla parece buscar uma resposta. Uma andorinha plenamente detalhada em seus aspectos descritivos, ainda que em sequência, não parece um recurso satisfatório para este artista italiano de vanguarda. Para o tempo de uma narrativa, a sequência pareceu pertinente, mas esmiuçar a temporalidade chegando à velocidade como motivo requer mais que a representação do espaço naturalista ou a disposição sequencial dos gestos para ser plasticamente trabalhada. Na obra de Balla, o corpo condensado com o espaço é uma tentativa de juntar instantaneidade e pregnância, assim como alguns traços de pinceladas são aplicados transpassando espontaneamente a composição como sugestão do percurso no espaço. David Sylvester nos lembra da ideia de “forma frouxa”, a preocupação do pintor pós-impressionista Pierre Bonnard com a disposição dos corpos em se transformarem segundo sua relação com o espaço no percurso e duração da ação. Balla nos apresenta uma massa corpórea de andorinhas e espaço.

Giacomo Balla, *Vôo de Andorinhas*, 1913





## Revolução e sonho: Dadaísmo e Surrealismo

O espírito vanguardista alcança um absoluto empenho contestatório durante a Primeira Guerra Mundial com o *Dadaísmo*. Em 1916, em Zurique, o poeta romeno Tristan Tzara e o escritor alemão Hugo Ball fundam com a colaboração do pintor e escultor Hans Arp o *Cabaré Voltaire*, com o intuito de reunir todos que estivessem dispostos a ironizar e a desmistificar os valores estabelecidos. O acaso, o *nonsense* e a ironia seriam os ingredientes para que os dadaístas permanecessem sem programa. Assim surgiria o conceito de *antiarte*, uma atividade livre e questionadora sem a responsabilidade de propor qualquer novo caminho. Aos primeiros dadaístas logo se uniram os alemães Max Ernest, que migraria para o *Surrealismo*, e Kurt Schwitters, que viria a se tornar um dos maiores expoentes dadaístas com suas colagens intituladas *Merz*. Cubista, a colagem foi “transformada em meio nobre de expressão”<sup>9</sup>, como foi definida por Mario Pedrosa. A colagem cubista revoluciona a pintura, mas ainda como uma revolução positiva, não nega a pintura, antes a recupera, propondo-lhe uma possibilidade de sobrevivência. O *Cubismo* fez da colagem um acréscimo à matéria pictórica. Para Maurice Raynal é somente com o *Dadaísmo* que a técnica da colagem deixa as aspirações plásticas e seu vulto se impõe como “elemento destruidor da pintura”<sup>10</sup>. A pesquisa de Schwitters com a colagem culmina com o *Merzbau*: sua imensa *assemblage* construída durante dez anos, de 1923 a 1932, com coisas pinçadas de sua vida diária sem qualquer lógica associativa, como testemunho de uma existência sem necessariamente constituir uma história de vida.

Simultaneamente, em Nova York, reúnem-se o pintor e fotógrafo Man Ray e os pintores Marcel Duchamp e Francis Picabia, que, junto ao fotógrafo e galerista Alfred Stieglitz editam a revista *291*, tratando

<sup>9</sup> Mário Pedrosa, *Colagens cubistas, colagens dadaístas*, in: Otilia Arantes. (Org.). *Modernidade cá e lá*, p. 243.

<sup>10</sup> Mário Pedrosa, *Colagens cubistas, colagens dadaístas*, in: Otilia Arantes. (Org.). *Modernidade cá e lá*, p. 243.

Na página anterior,  
Umberto Boccioni, *Formas Únicas na  
Continuidade do Espaço*, 1913

de assuntos pertinentes ao espírito dadaísta, como a crise da cultura ocidental com as guerras e a posição contrária ao racionalismo cubista e às demais continuidades vanguardistas.

Falando de suas influências, impressionado com a literatura de Raymond Roussel em *Impressões da África*, Marcel Duchamp afirma que “era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor”<sup>11</sup>. Mas, deixando claro suas intenções de ruptura com a arte histórica, esclarece que no contato com a pintura modernista importante realmente “foi a descoberta de Matisse”<sup>12</sup>. Influência que pode ser medida observando-se a composição de Matisse que privilegia a disposição em círculo das figuras em *A alegria de viver*, de 1905-06, recurso com o qual o artista alcança plena feição com *A dança II*, de 1910, consagrando o movimento como tema, e, mais que isso, a harmonia. Uma obra como *Sonata*, uma pintura de Duchamp de 1911, traz a proximidade com o dinamismo da composição apresentada nas obras do mestre modernista.

Em conversa com Pierre Cabanne<sup>13</sup>, Duchamp esclarece a influência do cinema e certa mecanização do gesto em *Nu descendo uma escada nº 2*, de 1912-16. Duchamp apresenta uma ação corriqueira de movimento repetitivo, mas ativa uma mudança na estrutura do corpo da figura feminina desmembrando-o ritmicamente. Mesmo representado por Duchamp ainda nos termos da pintura, para Argan essa distorção formal tem proximidade com o tipo tecnológico de funcionamento<sup>14</sup>. Funcionamento dado no tempo, que dura, traz na imagem fragmentada a idéia de um fluxo temporal operado tecnologicamente. Na imagem duchampiana de uma ação comum, o que parece desnuda é a própria ação, mais que isso, o movimento que mescla o orgânico e o mecânico, o tempo vital e o maquinal esmiuçados na consciência do homem atento ao seu tempo. A escada, portanto, aparece como elemento indutor

<sup>11</sup> Janis Mink, *Marcel Duchamp: arte como contra-ataque*, p. 29.

<sup>12</sup> Marcel Duchamp, *Engenheiro do tempo perdido: entrevista a Pierre Cabanne*, p. 34

<sup>13</sup> Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 56-57.

<sup>14</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 438.

de movimento e repetição. Com *O grande vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, de 1915-23, Duchamp desnuda a própria pintura, a superfície é subtraída pela transparência do vidro, e com ela a frontalidade, assim o tema se dispersa em uma relação arbitrária.

Afastando-se da autonomia formalista almejada para a obra de arte modernista, Duchamp parece aproximar-se das ideias do físico e matemático Henri Poincaré, privilegiando as relações dadas, e não as coisas em si, entendendo Poincaré que “fora destas relações, não há uma realidade conhecida”<sup>15</sup>. Mas o que certamente intriga Duchamp foge às relações internas das imagens formalistas, é o tipo de movimento ofertado pelas máquinas. As impressionantes imagens de máquinas estranhas, de funcionamento precário e imaginativo encontradas por Duchamp em *Impressões da África* certamente lhe despertou o interesse por esse tipo de funcionamento, pelo tempo dado pelo movimento mecânico. Com *Moinho de café*, de 1911, Duchamp pinta sua primeira máquina, uma pequena pintura sobre cartão imaginada para decorar a cozinha de seu irmão Raymond Duchamp-Villon. Duchamp declara ser a partir dele que passou a pensar “que podia evitar todo o contato com a pintura-pictórica tradicional”<sup>16</sup>. Os sinais claros de movimento, incluindo uma seta indicativa da direção do giro, denunciam a importância dada por Duchamp ao movimento.

Passando pelas frequentes imagens de trituradores de chocolate, podemos associar a pequena pintura de moinho de café com a *Roda de bicicleta*, executado por Duchamp em 1913-14. Trata-se de um ready-made. Paralelamente às técnicas revolucionárias do *Cubismo*, Duchamp apresenta a estratégia do *readymade*, em princípio uma negativa a qualquer técnica artística, das tradicionais técnicas pictóricas ou escultóricas às inovações técnicas modernistas, sendo, em síntese, a apropriação e o deslocamento de um objeto pronto. Do giro sugerido na pintura pela

<sup>15</sup> Janis Mink, *Marcel Duchamp: arte como contra-ataque*, p. 43.

<sup>16</sup> Marcel Duchamp, *Engenheiro do tempo perdido: entrevista a Pierre Cabanne*, p. 61.

forma do moinho e pelos elementos gráficos, Duchamp chega à roda posicionada em seu eixo como um componente potencialmente cinético pousado sobre um objeto referencial de repouso.

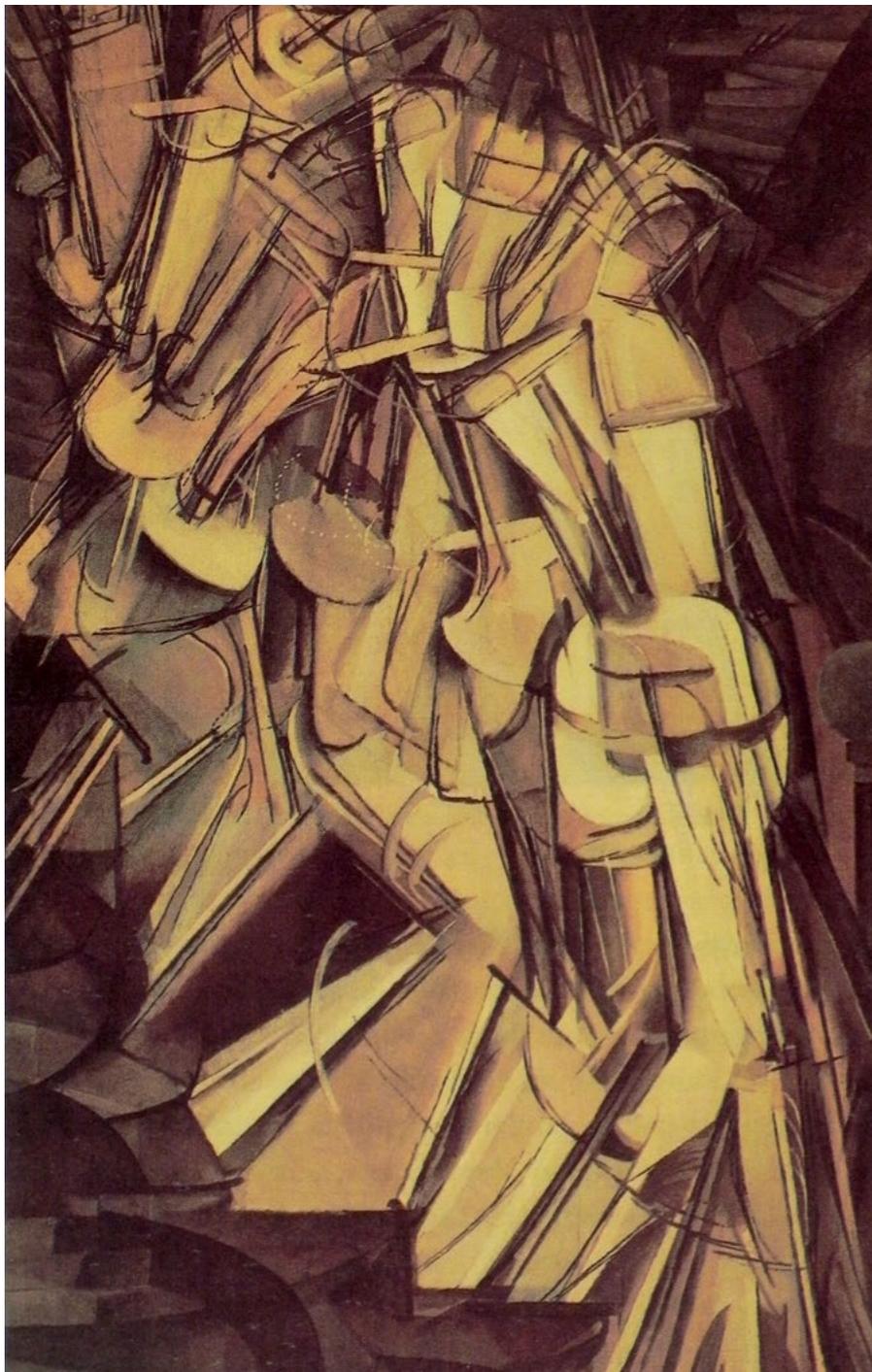
Com o Surrealismo, o nonsense dadaísta alcança um caráter de movimento programático com apoio na teoria do inconsciente: a psicanálise. Em 1924, André Breton lança o Primeiro Manifesto Surrealista, e, em 1925, acontece a Primeira Exposição Surrealista, com a presença de Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernest, Man Ray, Joan Miró, Pablo Picasso e Pierre Roy. Em 1928, a Segunda Exposição Surrealista conta com a participação de Marcel Duchamp e Francis Picabia. O movimento se expande e alcança sucessivamente a adesão de Yves Tanguy com suas paisagens inabitáveis, estranhas ou incômodas, de René Magritte, de Salvador Dalí e de Alberto Giacometti. Provando sua forte presença e influência no cenário artístico, o movimento promove, em 1936, a exposição Dadaísmo e Surrealismo no Museu de Arte Moderna de Nova York, e, em 1939, a Exposição Internacional do Surrealismo em Paris.

A busca de modelos alternativos na arte dos loucos, das crianças e dos “primitivos” salienta como os artistas surrealistas pretendiam alcançar uma arte desprovida de quaisquer preconceitos estabelecidos pelo filtro da razão. Para além da tendência figurativa plena com paisagens inabitáveis, estranhas ou incômodas, formas e figuras distorcidas e fantasmagóricas em narrativas desconcertantes nas quais imperam o onírico, a fantasia e, por vezes, a morbidez, a pintura surrealista se desdobra na tendência signica ou abstracionista. Essa tendência buscava certo lirismo com grafismos e formas remetentes ao mundo infantil, linhas e figuras referentes às culturas “ingênuas”, e principalmente as marcas advindas de gestos livres na busca pelo automatismo psíquico.

A livre associação de imagens fomentou o uso de técnicas variadas,

Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, 1913





Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada n° 2*, 1912-16

como fotomontagens ou fotocollagens, assim como a junção inusitada de coisas levou à assemblages como o Telefone-lagosta, de 1936, de Salvador Dalí, artista que, apesar de muito conhecido por suas pinturas de jogos e trocadilhos visuais, produziu objetos e esculturas que contam com algumas de suas melhores obras. Instaurando um jogo de atração e repulsa, a artista Meret Oppenheim nos oferece seu Objeto, de 1936, a saber, um conjunto de chá com xícara, pires e colher completamente cobertos com uma delicada pele de gazela chinesa, explorando, de modo magnífico, a ideia psicanalítica de fetiche. Também é notável a experimentação fotográfica por parte de Man Ray, fazendo uso dos dispositivos de modo inusitados, explorando o potencial poético e expressivo do meio, ou criando imagens ambíguas de figuras a partir de poses desconcertantes, sobreposições e distorções que possibilitam sensações e sentimentos inesperados a partir da realidade, o que se pode conferir com Minotauro, fotografia de 1934.



Meret Oppenheims, *Objetos com Pele*, 1936

## *Para além do cubo-futurismo: a ebulição modernista em paris*

Decididamente, aquele que buscava ser moderno encontrava suporte no ambiente parisiense do início do século XX. Artistas de todas as nacionalidades, crenças e convicções configuravam em torno das figuras de Picasso, Braque e Matisse, o que ficou conhecido como *Escola de Paris*.

Assim foi com o russo de origem judaica Marc Chagall, que trouxe a força expressiva da criatividade de seu povo através das fábulas em suas pinturas. Explora o cromatismo *fauve* em encenações fantasiosas e cenas oníricas, nas quais o lirismo é o elemento conducente das lembranças e sentimentos do folclore russo judaico. Ao contrário de Chagall, o italiano Amadeo Modigliani não apresenta qualquer nostalgia em suas pinturas, prefere interpretar a cena parisiense e seus grandes personagens, tornando-se um grande retratista modernista. A estilização de suas figuras com linhas marcadas e formas alongadas que são materializadas pelas cores densas, gera composições elegantes, a despeito da atmosfera boêmia transmitida.

Algumas obras-primas da escultura derivam de pesquisas modernistas, é o caso da *Maiastra*, obra do artista romeno Brancusi, de 1912, que alude à fábula romena de um pássaro capaz de assumir novas formas indeterminadamente. Argan afirma que Brancusi lhe confere “uma forma única e invariável, que inclui todas as variações possíveis”<sup>17</sup>. O crítico italiano demonstra o entendimento de Brancusi quanto à relação entre a forma e a luz, esta última a grande responsável pela variação. Brancusi não busca figurar diretamente a mudança, mas a infinita possibilidade de transformação, e o que se destaca aqui é o modo diferenciado como o artista suprime a pose, já que, ao não sugerir um instante prenhe, propõe uma forma fundadora de

<sup>17</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 463.

improváveis poses, instauradora de diversificados instantes, concepção na qual, voltando a Argan, “a obra não é um discurso, mas uma palavra que diz tudo”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 463.



Constantin Brancusi, *Matiara*, 1912

## *Eclosão e consolidação do Modernismo no Brasil*

A exposição de pinturas expressionistas de Anita Malfatti, em 1917, em São Paulo, é tida como um marco incipiente para as transformações artísticas no Brasil, pois, até então, prevaleciam os ditames acadêmicos com algumas poucas exceções, a saber, certa influência do *Impressionismo* nas paisagens de Arthur Timóteo da Costa e, com maior ímpeto, nas obras de Eliseu Visconti, a despeito da estadia de alguns de nossos principais artistas naquela que era a cidade difusora dos avanços no pensamento artístico e cultural do mundo ocidental: Paris. A importância dessa exposição pode ser medida pelas críticas decorrentes, primeiro a severa recusa de Monteiro Lobato às inovações apresentadas pelas obras da pintora, e em seguida pela defesa fervorosa de Oswald de Andrade à ousadia da artista.

Idealizada pelo pintor Di Cavalcanti e viabilizada pelo comerciante, intelectual e colecionador de arte Paulo Prado, a *Semana de Arte Moderna*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, de 13 a 17 de Fevereiro de 1922, reuniu obras diversas, como as esculturas de Victor Brecheret e as pinturas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Osvaldo Goeldi, e Vicente do Rego Monteiro, em meio a músicos e a poetas. Entre os principais intentos do grupo estavam a renovação da linguagem plástica somada a uma temática aproximada à cultura nacional. O alvo principal dos ataques, portanto, seria a Academia e sua arte oficial.

Sem grande impacto de imediato, alguns reflexos da *Semana* foram gradativamente ocorrendo, o suficiente para preparar a consolidação do modernismo em nosso meio. A publicação da revista *Klaxon*, editada por Mário de Andrade, pode ser lembrada entre alguns esforços. Um reforço considerável é a adesão de Tarsila do Amaral ao grupo, que, em 1923, pinta *A negra*, incorporando à plástica cubista aspectos cromá-

ticos peculiares ao nosso meio e elementos temáticos nacionalistas. *A negra* é uma obra que demonstra a possibilidade de mescla do atualizado aprendizado formal com o intuitivo recurso a imagens memoriais. Em seguida, excursiona junto com o grupo modernista pelas cidades históricas mineiras e volta contagiado pelos valores estéticos pré-acadêmicos e da cultura popular, resultando na série *Pau-Brasil*, que se torna particularmente conhecida pelo jogo vívido dos rosas e azuis junto à geometrização pós-cubista, com aspectos temáticos que enfatizam o momento de transição entre a vida rural e a urbana. Na década de 1930, entretanto, a artista assume uma vertente social, pintando obras como *Operários* e *2ª classe*, apresentando uma paleta fria e terrosa e aparência formal sóbria e contida. Mas a fase mais comentada foi a *Antropofágica*, ecoando certos aspectos já encontrados em *A negra*, mas trazendo questões compondo certa “originalidade nativa”<sup>19</sup> encontradas no *Manifesto Antropófago*, de 1928, teorizado por Oswald de Andrade e materializado nas pinturas de Tarsila, particularmente em *Abaporu*, de 1928, que traz a corporeidade volumosa e sinuosa e os elementos da mata que configuram o aspecto mágico e mítico do saber popular. A ideia central da antropofagia é a assimilação crítica das influências estrangeiras, que devem ser revertidas, por analogia, digeridas, em imagens tipicamente brasileiras, segundo a contaminação pelas características nativas.

<sup>19</sup> Walter Zaine, *História geral da arte no Brasil*, p. 543.

Outro reforço importante é a chegada do artista russo Lasar Segall, que realiza uma exposição que reforça a presença do *Modernismo* em 1924. No Rio, a estética expressionista de Oswald Goeldi, apesar de um esforço quase individual, servia não apenas para manifestar a renovação estética modernista, mas também para consolidar a presença da gravura em nosso meio, que viria a se consolidar com a atuação de artistas como Lívio Abramo e Marcelo Grassmann. No campo da escultura a presença de Brecheret seria emblemática, particularmente a partir da execução do

*Monumento às Bandeiras* em comemoração ao IV centenário da cidade de São Paulo. Bruno Giorgo, Alfredo Ceschiatti, Mário Cravo Júnior e Maria Martins são alguns dos grandes artistas que consolidaram, de modos diversificados, a escultura modernista no Brasil.

Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928



Após os primeiros esforços na década de 1920, certas mudanças já eram notadas de modo significativo no cenário artístico do Rio e de São Paulo. O surgimento de associações de artistas modernos exemplifica esta questão. Desde 1932, o pintor Edson Motta liderava no Rio um grupo independente que reagia ao ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, o *Núcleo Bernardelli*, que contava com artistas importantes como Milton Dacosta e o pintor de marinhas estilizadas em áreas de cores sintéticas José Pancetti. Em São Paulo, o *Clube dos Artistas Modernos*, liderado pelo pintor Flávio de Carvalho, propunha uma postura menos elitista, algo aproximado à postura da *Sociedade Pró-Arte Moderna* que surge em 1932, e da *Família Artística Paulista*. Entretanto, é um grupo que se reunia no ateliê do prédio Santa Helena, e que contava com a presença de Alfredo Volpi, Mário Zaine e Aldo Bonadei, aos quais se associou Anita Malfatti, que vai reunir esforços de artistas de origem proletária e praticamente autodidatas de formação. Outro fato que corrobora a ideia de uma nova fase da arte moderna no Brasil é a criação do *Salão de Maio*, em 1937. No ano seguinte o Salão conta com a presença de artistas ingleses, com destaque para o pintor Bem Nicholson, e, em 1939, o Salão tem sua última versão apresentando artistas estrangeiros renomados como Alexander Calder, Alberto Magnelli e Joseph Albers.

Mas a primeira presença institucional de peso da arte moderna no Brasil ocorreu no *Salão Nacional* de 1932, que ficou conhecido como *Salão Revolucionário*, pois nele sobressaem as pinturas de Candido Portinari e de Cícero Dias. Isto foi possível porque Rodrigo Melo Franco, amigo de alguns modernistas, assumiu o Ministério da Educação após a Revolução de 1930 e nomeou o arquiteto modernista Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes e o escritor Manuel Bandeira para a presidência do Salão.

Foi justamente a adesão de Portinari que veio a causar desconforto entre os acadêmicos. Por isso, Mario de Andrade o teria tratado como “o mais moderno dos acadêmicos”<sup>20</sup>. Portinari tornou-se o grande nome da segunda geração modernista, a ponto da era Vargas nas artes ser tão associada a Villa-Lobos quanto a Portinari, significando que não se estava mais num ambiente de ruptura, mas de sedimentação dos ditames modernistas. A presença de Portinari consolida a fase social do modernismo brasileiro, com suas séries de retirantes, operários e trabalhadores do campo, como em *O Lavrador de Café*, de 1939. As diversas encomendas de murais dão o tom da presença de Portinari no Brasil, como os afrescos do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, realizados entre 1936 e 1944, e mesmo no exterior com os quatro grandes murais pintados, em 1941, na Biblioteca do Congresso em Washington.

<sup>20</sup> Roberto Pontual, *Entre dois séculos*, p. 110.



Candido Portinari, *O Lavrador de Café*, 1939

## Formalismos abstracionistas

Acompanhando as cogitações vindas com o *Cubismo* e com o *Futurismo*, podemos lembrar como o *Impressionismo* asseverou a investigação dos elementos constitutivos da linguagem artística, nesse caso, mais precisamente pictórica. A busca de uma verdade visual no realismo de Gustave Courbet em meados do século XIX parece sincera, mas para uma consciência impressionista que integra olho, mente e mão, como a de Claude Monet, não pode haver uma verdade absoluta, senão circunstancial e efêmera. Na ligeireza do que é passageiro, na espontaneidade em captar a imagem retiniana, a cor e suas possibilidades, a pincelada e o gesto, a composição e a atmosfera alcançam uma disposição sistemática de estudos a que se pode chamar de pesquisa: são estímulos para o diálogo necessário entre a arte e o mundo modernos. Os modos de representação, gradativamente, tornam-se mais importantes que o mundo e as coisas representados. Não que os elementos da linguagem não existissem ou não fossem dominados antes, mas esses sempre estiveram subservientes, pelo dever da representação, às ideais, conceitos e valores que solicitavam à arte imagens que os difundissem. Em relação aos tratados e comentários, Harold Osborne lembra como a crítica de arte, até finais do século XIX, debruçava-se sobre as definições pormenorizadas dos aspectos descritivos das cenas representadas, o que não somente auxiliava na apreciação das obras por parte dos observadores, como também difundiam as obras em uma época em que a circulação de imagens restringia-se às cópias executadas por gravadores<sup>21</sup>. O cuidado maior com a eloquência da cor e da forma e com a da linha e dos planos aprofunda-se com a crítica formalista no início do século XX, em paralelo à produção artística modernista. O grau máximo desta valorização dos aspectos formais da linguagem é dado pela

<sup>21</sup> Harold Osborne, *A apreciação da arte*, p. 240.

abstração, quando perguntas basilares na observação de obras de arte como ‘o que representa?’, ‘o que quer dizer?’ ou ‘o que é isto?’, não têm respostas concludentes, a não ser por definirem a constituição própria da imagem, como ‘representa cor’, ‘quer dizer equilíbrio’ ou ‘é forma’.

Para o crítico formalista norte-americano Clement Greenberg, “o conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária não possa ser reduzida no todo ou em partes a algo que não seja ela própria”<sup>22</sup>. A ideia de Greenberg está pautada no pensamento de filósofo alemão Immanuel Kant, particularmente em sua *Crítica da razão pura*. O que se põe em questão não é a existência de um conteúdo, mas seu teor. Um conteúdo que, por meio do estético, do rigor técnico e da forma, nos remete ao próprio estético. Trata-se do purismo formalista: a ideia de que a obra de arte deva eliminar tudo o que não lhe seja próprio. Assim, uma arte abstrata não deveria empenhar-se em representar o Rei, o Papa, nem o General ou o grande burguês, tampouco a paisagem ou os objetos do mundo, devendo, portanto, ser autorreferente.

A questão do conteúdo no formalismo nos remete diretamente à abstração, convergindo para algo que Greenberg reconhecia como novo na história: a cultura de vanguarda. A vanguarda surgira, então, como socorro a uma situação limite à qual a tradição acadêmica não teria respostas positivas, sendo a vanguarda “a única cultura viva”<sup>23</sup>. Para Greenberg o que distanciaria o público geral da arte elevada seria o desconhecimento das regras do jogo, demasiadamente cultas para a massa. Mas eram ainda quadros e esculturas que eram apresentados, objetos reconhecidamente artísticos que, por si só, garantiam, ainda que não uma assimilação aprofundada dos conteúdos formais, certa estabilidade em estar diante de algo que seguramente era arte.

<sup>22</sup> Clement Greenberg, *Vanguarda e kitsch*, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 29.

<sup>23</sup> Clement Greenberg, *Vanguarda e kitsch*, in: Glória Ferreira e Cecília Cotrim. *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 31.

O realismo do escritor francês Gustave Flaubert o levou a prever uma arte que se situaria “a meio caminho entre a álgebra e a música”, o que para ele seria algo inútil para a humanidade. Para iniciarmos a apreciação de obras de arte abstratas devemos comentar a pesquisa pioneira do artista russo Wassily Kandinsky, pois é justamente baseado na natureza abstrata da música que este pintor escolhe os nomes de suas primeiras pinturas abstratas da série *Improvisações*. De 1910 até meados da década de 1920, Kandinsky trabalha em sua fase tida como lírica ou musical, assim chamada pelas pinceladas, linhas e formas soltas, características que lembram os rabiscos infantis, parecia estar interessado em uma experiência estética original. Uma aquarela de 1910, tida como a primeira pintura abstrata, evidencia como o artista prefere a ideia de campo à noção de espaço, predominando as cores leves e vibrantes, mas com acentuação cromática, como a mancha vermelha circular no lado superior esquerdo do quadro *Com arco negro*, de 1912, logo acima de uma grande mancha azul amorfa, assim, as oposições tornam-se rítmicas e dinâmicas. Kandinsky evidencia suas inquietações em *Do espiritual na arte*, publicado em 1912, teorizando uma intencionalidade pura que surge durante o fazer, gerando formas que não têm origem na realidade visível e não se apóiam em símbolos ou valores preestabelecidos, referenciando os conteúdos semânticos das cores e das formas, explorando seus valores intrínsecos, como a leveza e a sensualidade das linhas sinuosas em oposição ao vigor dos traços angulosos.

A partir da década de 1920, Kandinsky adota uma fase mais formalista, as linhas e formas geométricas demonstram a ênfase na busca da estrutura da linguagem, aparecem cores mais sóbrias em harmonias construtivas, resultando em composições mais formais e estáticas.

A autonomia buscada leva-nos de modo nada linear aos círculos cromáticos de Robert Delaunay, com a forma do suporte chegando a

coincidir com a disposição em semicírculos das cores, estamos pensando em *Primeiro disco*, de 1913-14, a tela tida como um disco em si. Aproximação que se pode ampliar provocativamente para um dos pintores preferidos de Greenberg, Kenneth Noland, em particular com a pintura *Whirl*, de 1960, pois seus círculos concêntricos coloridos alcançam, para além da característica vibração cromática, um sentido rotatório pelo aspecto disperso das soltas pinceladas azuis que envolvem a composição central. Os gestos das dançarinas avermelhadas em *A Dança*, de Matisse, podem ser lembrados, pois engendram a dinâmica forma circular do conjunto, mas na abstração de Noland as manchas de cor aparecem como sutis indícios de movimento, ausentando-se os corpos das figuras emancipa-se a presença da cor na pintura abstrata. Cabe lembrar que junto a Morris Louis, Jules Olitski e Frank Stella, Noland compõe a exposição *Abstração Pós-Pictória* organizada por Greenberg em 1964.

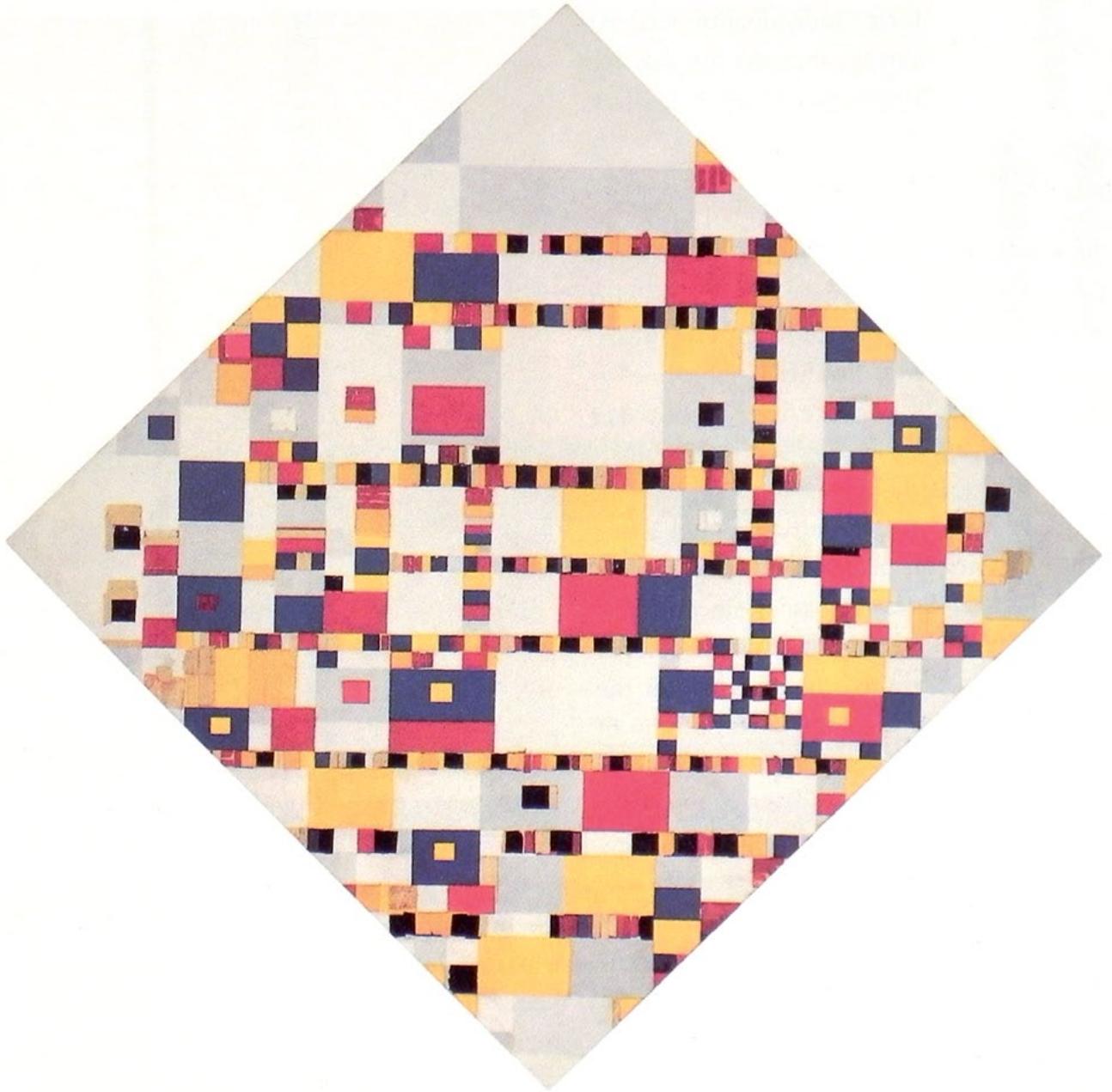
A proposta adotada entre 1917 e 1928 pelos pintores Theo van Doesburg e Piet Mondrian, o escultor Georges Vantongerloo, e os arquitetos Jacobus Pieter J. Oud, Thomas Gerrit Rietveld e Cor van Eesteren, ficou conhecida como *Neoplasticismo* ou *De Stijl*. Parte de certa revolta moral contra a violência e nacionalismos, particularmente evidenciados nos manifestos futuristas, e apóia-se na dimensão intelectual do fazer artístico em busca de uma arte pura e universal (purismo geométrico), sustentando-se na filosofia de Spinoza que intui que “a ética só pode ser demonstrada por meios geométricos, harmônicos”, e de Schoenmaekers que propõe “penetrar na natureza de tal modo que se nos revele a construção interna da realidade”. Para tanto, impõe um reducionismo técnico com a eliminação da pincelada emotiva e sensual, das curvas provindas da “confusão espiritual do barroco”, de todas as formas históricas carregadas de valores simbólicos e subjetivos. Como resultado, tem-se uma

estrutura constante com linhas elementares - verticais e horizontais -, cores primárias - azul, amarelo, vermelho, branco (luz) e preto (ausência de luz) -, e formas quadrangulares básicas, com o estabelecimento de relações métricas de proporções.

Por volta de 1925, Van Doesburg reintroduz linhas oblíquas às suas pinturas, gesto que Mondrian entende como algo mais que um deslize formal, um regresso às forças arbitrárias das paixões e do individualismo, raiz dos males modernos, acarretando a definitiva quebra da aliança entre os dois principais promotores do *Neoplasticismo*. Mondrian mantém-se fiel aos pressupostos que propõe uma pintura pura e elementar, até mudar-se para Nova York, em 1940, ocasião na qual suas pinturas passam a dialogar com o ritmo e as luzes da cidade que parecem embaladas pelo som do jazz. *Victory Boogie-woogie*, de 1942-44, é uma de suas últimas pinturas. Nela, as faixas pretas são substituídas por um repicado de cores que intuem uma guinada no exercício estético de Mondrian, o que fica em suspenso devido a sua morte em 1944.

As pesquisas abstracionistas foram aplicadas de modo exemplar na referencial escola de arte modernista: a *Bauhaus*. O saber artesanal é um legado das categorias tradicionais de obra de arte que perdura até o modernismo. Thierry de Duve comenta como o modelo deixado pela *Bauhaus* para as escolas modernas de arte valorizava o uso criativo do saber artesanal<sup>24</sup>. A história da *Bauhaus* é pouco extensa, tendo seu *Manifesto e Programa* estabelecidos por Walter Gropius em 1919. Em 1925 é construída a escola Bauhaus em Dessau, um marco do funcionalismo arquitetônico. Já em 1932 acontece a transferência para Berlim, e logo em seguida, em 1933 acontece seu fechamento definitivo pelo nazismo. Os arquitetos Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Mayer, o escultor László Moholy-Nagy, o arquiteto e designer Marcel Breuer, o pintor e designer Johannes Itten, e os pintores Paul Klee e Wa-

<sup>24</sup> Thierry de Duve, *Quando a forma se transformou em atitude - e além*, in: *Arte & Ensaios* n° 10, p. 96.



Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1943-44

ssily Kandinsky são alguns dos colaboradores com esta escola de arte moderna que viria a ser o modelo a ser observado em todo o mundo. Passava-se por oficinas variadas de artesanato para familiarização com o comportamento dos materiais, suas qualidades intrínsecas e possibilidades expressivas, para então serem trabalhados em associação aos aprendizados teóricos. Da relação entre arte e indústria instaurada com a Bauhaus nasceria o desenho Industrial.



Marcel Breuer, *Cadeira Wassily* – 1925

## *Vanguarda e Revolução: a Vanguarda Russa entre o Construtivismo e o Suprematismo*

Na Rússia, as vanguardas artísticas se entrecruzam à Revolução contra o antigo regime dos *Czares*, na luta pela implementação de uma sociedade moderna, industrializada e mais justa, seguindo os ditames comunistas. Com isso, busca-se dar um fim utilitário a uma arte de alcance social, a arte como instrumento de ambientação e educação para o povo. Tendo à frente Vladimir Tatlin, artistas como Naum Gabo, Anton Pevsner, Aleksandr Rodtchenko e El Lissitski são alguns dos que enfrentam, a partir de 1914, essa tarefa vanguardista e revolucionária do *Construtivismo*.

Já em 1913 se faz sentir a influência do cubo-futurismo de Mikhail Larinov e Natália Gontcharova na obra de Kazimir Malevitch, artista que, a partir de 1917, está atento à associação entre revolução e vanguarda, mas prefere entender a arte como atividade espiritual, dissociada de funções políticas e sociais. Malevitch trilha um percurso para libertar a arte do peso do universo da representação, vê na geometria uma supremacia sobre o mundo das aparências, ao que chama de *Suprematismo*. Em sua primeira fase, adota formas geométricas simples em cores uniformes, geralmente o preto, vermelho, amarelo, verde e azul sobre fundo branco. Já na fase seguinte, adere a formas e composições mais complexas, incorporando cores diversas, criando situações espaciais e movimento.

Em 1915 acontece a última *Exposição Futurista de Quadros: 0-10*, com a apresentação do folheto *Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo*, difusão dos conceitos suprematistas de Malevitch, materializados na obra *Quadrado Negro*, de 1914-15. Com ela, Malevitch diz alcançar o nível zero da forma e o vazio do sentimento. Em 1917-18, elabora a

série *Branco sobre Branco*, com a qual o mentor do suprematismo diz ter rompido definitivamente com a barreira da cor, e, com isso, a superação do espaço representacional animado por objetos.

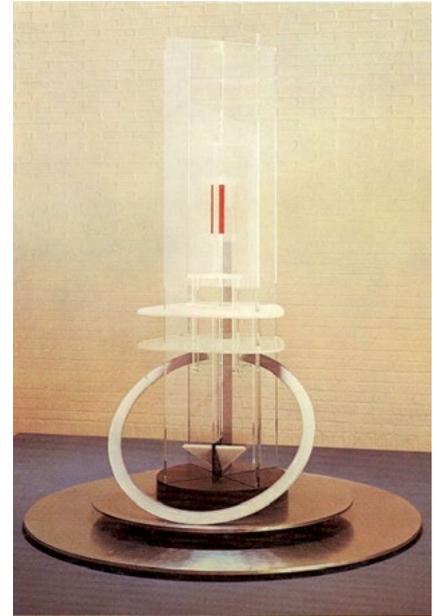
A atenção à forma na vanguarda russa revela como a ideia de formalismo no modernismo não é unívoca, podemos mesmo falar em formalismos. O formalismo russo, ele mesmo diversificado, basta lembrar as divergências estéticas e políticas entre Malevitch e Tatlin, tem com suas diversas vertentes forte influência no âmbito do modernismo europeu. Eticamente, o engajamento político-social do programa ideológico de “arte pela vida” dos construtivistas difere do conceito puramente estético de “arte pela arte” suprematista de Malevitch. Tatlin e seus partidários apresentavam-se imbuídos do espírito da era industrial somado ao ímpeto vanguardista em busca de uma nova sociedade. Esteticamente, também há grandes divergências, pois a proposta de união das formas artísticas – pintura, escultura e arquitetura – pregada pelos construtivistas, representada de modo exemplar pelo *Monumento à Terceira Internacional*, de Tatlin, a saber, um grande edifício em espiral de ferro e vidro que giraria sobre seu eixo, projetado em 1919, mas que nunca foi executado, propõe a união entre o plástico e o utilitário. O monumento de Tatlin é francamente contrário ao purismo formal suprematista. Do *Construtivismo* russo derivam objetos cuja lógica não é a da pintura ou da escultura em particular, mas um híbrido dessas categorias históricas acrescidas de certa proximidade com o objeto industrial, comportando, ainda, aspectos de organização e lógica construtiva arquitetônica, que admitem propor escalas monumentais, levando os artistas a usar termos como coluna, monumento e construção para nomear suas obras. Estamos nos referindo a obras como *Coluna*, que Naum Gabo constrói em 1923.

O uso pelos construtivistas russos de materiais reconhecidos pelo crítico e historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan como “reais”<sup>25</sup>,

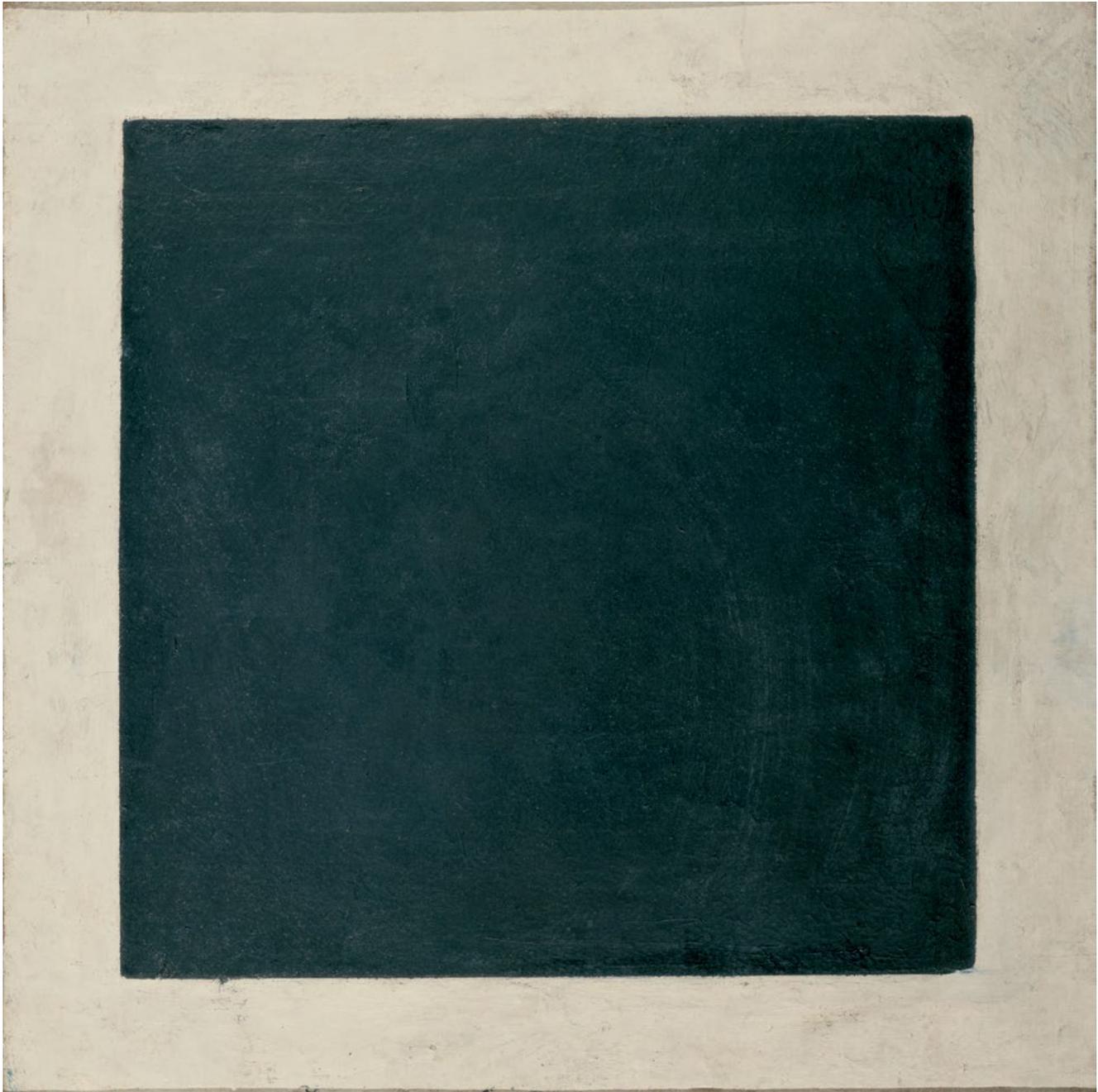
<sup>25</sup> Thierry de Duve, *Quando a forma se transformou em atitude – e além*, in: *Arte & Ensaios* n° 10, p. 96.

assim como a apropriação de técnicas industriais, são indícios da percepção da transformação material do mundo e sua aparência, assim como dos modos de produção, assimilação e circulação das coisas no mundo em interações sociais diversificadas. O uso de técnicas e materiais industriais, buscando apropriar-se das qualidades intrínsecas desses materiais, incorpora o espaço real ao uso dos materiais “reais” no conceito de construção, os materiais e as técnicas que constroem a realidade física da cidade moderna são as mesmas técnicas e os mesmos materiais que constroem as obras de arte modernas, estabelecendo-se a geometria como padrão formal que alicerça as construções. As demandas instauradas por novas relações sociais, desenvolvimento tecnológico, revisão ou restauração culturais, os papéis da mulher, do jovem, das ditas minorias, não teriam nas categorias tradicionais de obras de arte e nas suas técnicas e materiais, o meio mais acessível ao diálogo. A obra de arte vista como objeto no mundo é um largo passo para que o ambiente onde este objeto esteja inserido adquira suficiente consideração para que os sentidos evocados pela obra passem pela orientação do lugar, o que exploraremos mais adiante.

No final da década de 20, dá-se o encerramento do apoio estatal à arte abstrata, pois o governo decide que o abstracionismo não serve de veículo aos ideais comunistas, oficializando o academicismo de caráter panfletário chamado Realismo Socialista, dando fim à associação entre Revolução e Vanguarda.



Naum Gabo, *Coluna*, 1923



Kazimir Malevitch, *Quadrado Negro*, de 1914-15

## *De Paris para Nova York: Expressionismo Abstrato*

Assim como um fotógrafo foi marcante para a recepção do Impressionismo, a postura de Alfred Stieglitz foi fundamental para instaurar, em Nova York, um centro de vanguarda. Stieglitz abre a *Galeria 291 (Photo-Secession Gallery, Fifth Avenue – 291)*, que recebe, em 1908, a primeira exposição de um artista moderno em Nova York com desenhos de Rodin. Ainda em 1908, expõe Matisse, e, em 1911, Picasso. Já em 1914, é a vez do escultor romeno Constantin Brancusi. Mas com o *Armory Show*, uma grande mostra organizada, em 1913, por Arthur B. Davis, o cenário americano começa a manifestar suas inquietações. Davis reúne no arsenal do 69° *Regimento* mais de 1800 obras européias: desde Goya e Ingres, *Impressionismo* e *Pós-impressionismo*, até as vanguardas, menos o *Futurismo*. Tudo isso acrescido da representação norte-americana. Para a imprensa, a arte moderna pareceu revolucionária e perigosa, particularmente com o grande impacto de *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp.

Mas a força do modernismo europeu ainda não repercutia de modo a apresentar um desdobramento tipicamente americano. A tendência realista prevalece, alcançando seu auge com o *Realismo Social* na década de 1930, alimentado pelo *Craque* de 1929 e pela *Grande Depressão*, chamando a atenção aos aspectos sociais. Trata-se de um realismo de caráter urbano na soma de reportagem e comentário social, tendo Bem Shahn, Reginald Marsh, Moses, Raphael Soyer, William Gropper e Isabel Bishop como nomes da pintura, e Dorothea Lange, Walker Evans, e Margaret Bourke-White na fotografia.

Na construção de uma identidade para sua cultura, surge uma tendência chamada *Cena Americana*, que adere à tradição do realismo americano em oposição à abstração europeia. Um importante nome é Edward

Hopper, com pinturas de cenas suburbanas e provincianas em recortes de densas atmosferas psicológicas, obtidas por misteriosos jogos de luz. Alguns pintores regionalistas como Grant Wood, Thomas Hart Benton e John Stuart Curry trazem imagens de fazendas e paisagens rurais, uma clara busca de identidade nacional. Novos representantes como o pintor Andrew Weyth e o ilustrador Norman Rockwell acentuam a referência ao ideal de família e vida doméstica norte-americana dos anos 50, que alcançam a mídia de massa em seriados de TV, ideal representado de modo crítico no cinema com o filme *Beleza americana*.

É somente na década de 1940, em paralelo às tendências realistas, que se consolida a ideia de uma *Escola de Nova York* em oposição à *Escola de Paris*, orientada em torno de Picasso e Matisse, que veio de fato a surgir com a ampla tendência abstracionista chamada de *Expressionismo Abstrato*. São evidentes as diversas influências das vanguardas europeias como as abstrações “orgânicas” de Juan Miró e as “improvisações” de Kandinsky, podendo-se salientar, em particular, o conceito de “automatismo psíquico” surrealista, que sustenta uma gestualidade livre. Mas, para além dos estudos de Sigmund Freud, os nova-iorquinos aderem à ideia de “inconsciente coletivo” e seus arquétipos que são discutidos pela psicologia analítica do psiquiatra suíço Carl Jung.

As referências às culturas africanas trazidas pelas vanguardas europeias são acrescidas dos apetrechos ritualísticos dos índios norte-americanos e expandidas até as citações ao misticismo e caligrafia oriental, tudo isto somada à moderna influência do ritmo e sonoridade local das improvisações do Jazz, uma mescla de influências própria à vocação cosmopolita da metrópole, evidente também na diversificada sonoridade dos nomes que compõem o elenco de artistas associados ao movimento, entre eles William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Lee Krasner, Franz Kline,

Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, e Mark Tobey.

Caracteristicamente, as obras apresentam grandes composições, tendo a escala como fator de impacto, o que evidencia o processo no embate direto com a obra no fazer artístico. Evidenciado o processo, desponta o caráter gestual, elemento contrastante com a padronização mecânica, valorizando o ritmo e a espontaneidade na exploração dos aspectos pictóricos fundamentais (mancha, cor, textura...) e as qualidades intrínsecas das tintas e dos materiais (dureza, elasticidade, opacidade...), uma redução da imagem aos elementos da linguagem como veículos de expressão dos estados interiores do homem.

O crítico Harold Rosenberg cunha o termo *Action Painting* (pintura de ação) para se referir a obras como as de Jackson Pollock, pinturas de dimensão ritualístico-corporal com seus respingos como signos de energia e movimento, harmonia e ritmo, ou as pinturas semiabstratas de Willem De Kooning, que apresentam pinceladas violentas que partem as figuras, nas quais a ênfase na imagem feminina do tipo *pinup* torna desconcertante o apelo sexual. Refere-se também a Franz Kline, artista que pinta signos monumentais como golpes de tinta preta em superfícies brancas, gesto de incisão espacial com macrosignos de aspecto caligráfico-pictóricos. O que os aproxima é a evidência na imagem da ação processual, a pintura referencia sua própria elaboração: o enérgico ato genitivo da obra.

As pinturas de Pollock nos remetem ao gesto do artista como uma dança pelo estúdio, trânsito pela tela esticada no chão, deixando rastros acumulados de tinta em camadas estratificadas na superfície como uma trama signíca. Em obras como *Blue poles*, de 1953, a peculiar técnica do respingamento aparece como metáfora do gesto, da ação, do movimento de um corpo agora ausente, vindo do espaço exterior à tela, circunvi-

zinho, em contiguidade contaminadora. Os gestos roçam a tela, passam em uma tangente. A tela é também um corpo material que habita o espaço da ação, mas em sua potencialidade como suporte comporta seus rastros. Sabemos também da importância da dimensão das pinturas. Para Harold Rosenberg as enormes telas dos *action painters* começaram a se comportar como uma arena onde agir. Na verdade, Pollock não agia ‘na’ tela, mas literalmente ‘sobre’ a tela, nas imediações de seu campo de ação. Leo Steinberg enfatiza a imprecisão das afirmações de Rosenberg quanto à abordagem da tela como uma arena, mas não deixa de reconhecer o forte apelo que Rosenberg encontra nos artistas americanos dessa geração em combater o efeito cosmético em pintura<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Leo Steinberg, *Outros critérios*, pp. 180-181.

O crítico Clement Greenberg anuncia como *Color Field Painting* (pinturas de campos de cor) as obras do *Expressionismo Abstrato* que contemplam outra ênfase do gesto e da ação, o domínio e a meditação. Greenberg refere-se às pinturas com evocação de paisagens e figuras em amplas construções cromáticas de Clyfford Still, assim como às imagens impregnadas de certa espiritualidade contemplativa do russo Mark Rothko. Trata-se de transparentes campos de cor sobrepostos, elaborados em camadas flutuantes de dimensões quase ambientais, fruto de um exercício de domínio da tensão expressiva beirando o repouso. Ao elaborar campos de cores densas, Barnett Newman diz estar envolvido na pintura com a noção de lugar; noção que faz o espectador tomar consciência de si diante da obra, de sua individualidade e conexão com os outros, que também assumem o mesmo lugar: espectadores e, a princípio, o próprio autor. Para o crítico inglês David Sylvester, a presença que a obra de Newman suscita “é aquela do lugar no qual o observador sente sua própria presença”<sup>27</sup>. É o que acontece diante de *Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul?*, de 1966. Estabelece certo jogo entre o espaço plástico dado pela superfície da pintura

<sup>27</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 374.

e o espaço físico diante do espectador, incipiente animação do espaço expositivo como um espaço relacional, um envolvimento característico na arte contemporânea, que engendra o diagnóstico de Paul Zunthor de que “percepção é profundamente presença”<sup>28</sup>. Com as faixas de cor – *zips*, que para Sylvester são como raios - a luz na pintura de Newman abre o caminho que faz o envolvente elo entre obra, espaço e espectador; se não instaura um lugar, decerto desperta nossa consciência de modo singular a ele.

<sup>28</sup> Paul Zunthor, *Performance, recepção, leitura*, p. 81.

Jackson Pollock, *Blue poles*, 1953



Barnett Newman, *Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul?*, 1966



## O Informalismo europeu

Somada aos legados das vanguardas europeias e à atmosfera tensa do pós-guerra, a filosofia existencialista impulsiona os artistas europeus, em meados da década de 1940, a uma conduta cheia de individualismo e espontaneidade, usando a linguagem plástica como instrumento de autodescoberta, fazendo ainda nítidas referências ao misticismo e à caligrafia oriental. Em relação ao tema, o *Informalismo* na Europa aproxima-se da realidade social contra o intelectualismo da abstração geométrica europeia.

Michel Tapié define como *Tachismo* a pintura elaborada com um gestual expressivo que preenche as telas com manchas (tache em francês) e com áreas de cor, como nas obras de Patrick Heron, Pierre Soulages e Henri Michaux. Entretanto, as pinturas de Georges Mathieu são conhecidas pela sugestiva denominação *Abstração Lírica*. Isto porque são compostas por grandes áreas de cor uniforme, nas quais signos pictóricos surgem como marcas de um rompante de ação, carregadas de ritmo, espontaneidade, intuição, excitação, energia e tensão. Também acompanham algumas dessas características as obras de Camille Bryen, Simon Hantaï, Hans Hartung e Wols.

Foi também recorrente no *Informalismo* europeu a tendência chamada por Argan de *Abstração Matérica*. As telas de plástico ou de pano de saco gastas, rasgadas, costuradas e queimadas do pintor italiano Alberto Burri evidenciam as forças evocativas da matéria em seus mais variados estágios, como em *Saco e vermelho SP2*, de 1958, e intuem que todo material é potencialmente carregado de valores expressivos e simbólicos que são asseverados com as intervenções do artista. O pintor espanhol Antoni Tàpies e os franceses Jean Dubuffet e Jean Fautrier são notórios exploradores do potencial sensível de materiais nada conven-

cionais para a pintura. A associação entre o signo que marca o campo cromático e a materialidade da pintura comparece de modo inusitado nas obras do italiano Lucio Fontana. O corte na tela de Fontana faz ver as relações espaciais para além e para aquém da superfície pictórica. O corpo da obra está aberto e sua espessura posta à vista. O espaço real perpassa o espaço pictórico e denuncia no quadro seu aspecto de objeto no mundo. Para não ficar apenas na questão da superfície pictórica, Fontana também abre o corpo da escultura, como em *Concetto spaziale nature*, de 1959-60. Insiste no diálogo entre o que pertence ao espaço da obra e sua massa corpórea e o que pertence ao espaço do mundo, em tamanho estreitamento que tais espaços venham a ser indiscerníveis. Denunciada a espessura da obra e suas entranhas matéricas, Fontana assegura como esta se “manifesta de modo total e eterno, desenvolvendo-se no tempo e no espaço”, como está apresentada no *Manifesto blanco* publicado na Argentina em 1946<sup>29</sup>. Como exemplo do significativo empenho do artista, Bernard Blistène lembra como Fontana lançou mão também da cerâmica, uma técnica tida como menor no elenco de categorias artísticas, mas que o artista enxergou como “o meio de exorcizar os limites da matéria”<sup>30</sup>. Blistène afirma ainda que o corte na superfície da tela, “este gesto, que não é certamente pintura, mas está na pintura, tem algo de incoercível, nem adição ou subtração”<sup>31</sup>. Um gesto tecnicamente transgressor, viola a ideia estrita de categoria, renuncia à aplicação de materiais para aderir contundentemente à materialidade da obra, aventura-se impetuosamente pela espacialidade interior em uma “introspecção tátil da matéria”<sup>32</sup>. Assumido conscientemente o risco, o gesto, antes de tudo, é doloso.

<sup>29</sup> Bernard Blistène, Fontana: o heliotrópio contemporâneo, in: Gávea 8, p. 108.

<sup>30</sup> Bernard Blistène, Fontana: o heliotrópio contemporâneo, in: Gávea 8, p. 103.

<sup>31</sup> Ibid., p. 104.

<sup>32</sup> Ibid., p. 106.



Alberto Burri, *Saco*, 1954



Lucio Fontana, *Conceito espacial*, 1962

## O espírito construtivo no Brasil

A década de 1950 apresenta uma rica manifestação da abstração lírica, expressiva ou informal em nosso meio. Deve-se mesmo notar a presença de artistas como Antônio Bandeira, que, junto aos pintores Camille Bryen e Wolfgang Wols, cria, em Paris, o efêmero grupo *Banbryols* em 1949. As referências às figuras e paisagens urbanas se encontram fragmentadas em meio às tramas signicas e materiais de muitas de suas pinturas, mas diluem-se na essencial estrutura rítmica e formal de algumas abstrações. Em São Paulo, a presença de nipobrasileiros é marcante, e artistas como Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Tomie Othake, Kazuo Wakabayashi e Flávio Shiró exploram o característico domínio oriental da gestualidade junto às inovações plásticas modernistas. Há, ainda, os artistas que transitam pela permeável fronteira entre a figuração expressiva e a abstração informal, como o pintor e escultor Franz Krajcberg e o destacado pintor Iberê Camargo, que tem como ponto de tensão entre o figurativo e o abstrato a série de *Carretéis*, com formas materializadas no denso corpo de tintas de cores profundas, aplicadas de modo impetuoso em imagens de aspecto imaginativo. Deixando em suspenso a tendência geométrica, pode-se pensar essa face da abstração brasileira como perfeitamente alinhada no caminho que passa pela força da subjetividade, do sonho e da expressão, que também acompanham nossos artistas. Isso desde a expressividade do Barroco, a romantização da nossa academia, a força do *Surrealismo* e, principalmente do *Expressionismo* que muito contagiou nosso modernismo, principalmente pela presença de Oswaldo Goeldi e Lasar Segall. Mas o fato é que nós não tivemos um *Expressionismo*, mas alguns 'expressionistas', não tivemos um *Surrealismo*, mas 'surrealistas', nem a abstração lírica teve base numa escola ou estilo como o

*Expressionismo Abstrato na Escola de Nova York.* No caso da arte concreta, entretanto, é diferente, nós temos historicamente um Concretismo, com acompanhamento crítico, grupos ativos, eventos e incentivos e com desdobramentos como o *Neoconcretismo*.



Iberê Camargo, *Carretéis*, 1978

A partir da premiação do escultor suíço Max Bill na 1ª Bienal de São Paulo em 1951, a tendência geométrica protagonizou o cenário artístico nacional. A força da abstração formalista no Brasil tomou corpo com a típica aproximação entre artistas do modernista, como o grupo *Frente* no Rio de Janeiro e o grupo *Ruptura* em São Paulo. O grupo paulista é liderado pelo artista, crítico e teórico Waldemar Cordeiro e conta com Lothar Charoux, Luis Sacilotto, o pintor e fotógrafo Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, o pintor e artista gráfico Alexandre Wollner, Antônio Maluf, e tem ainda o significativo reforço dos poetas e irmãos Haroldo e Augusto de Campos e do também poeta Décio Pignatari. No Rio, Ivan Serpa é

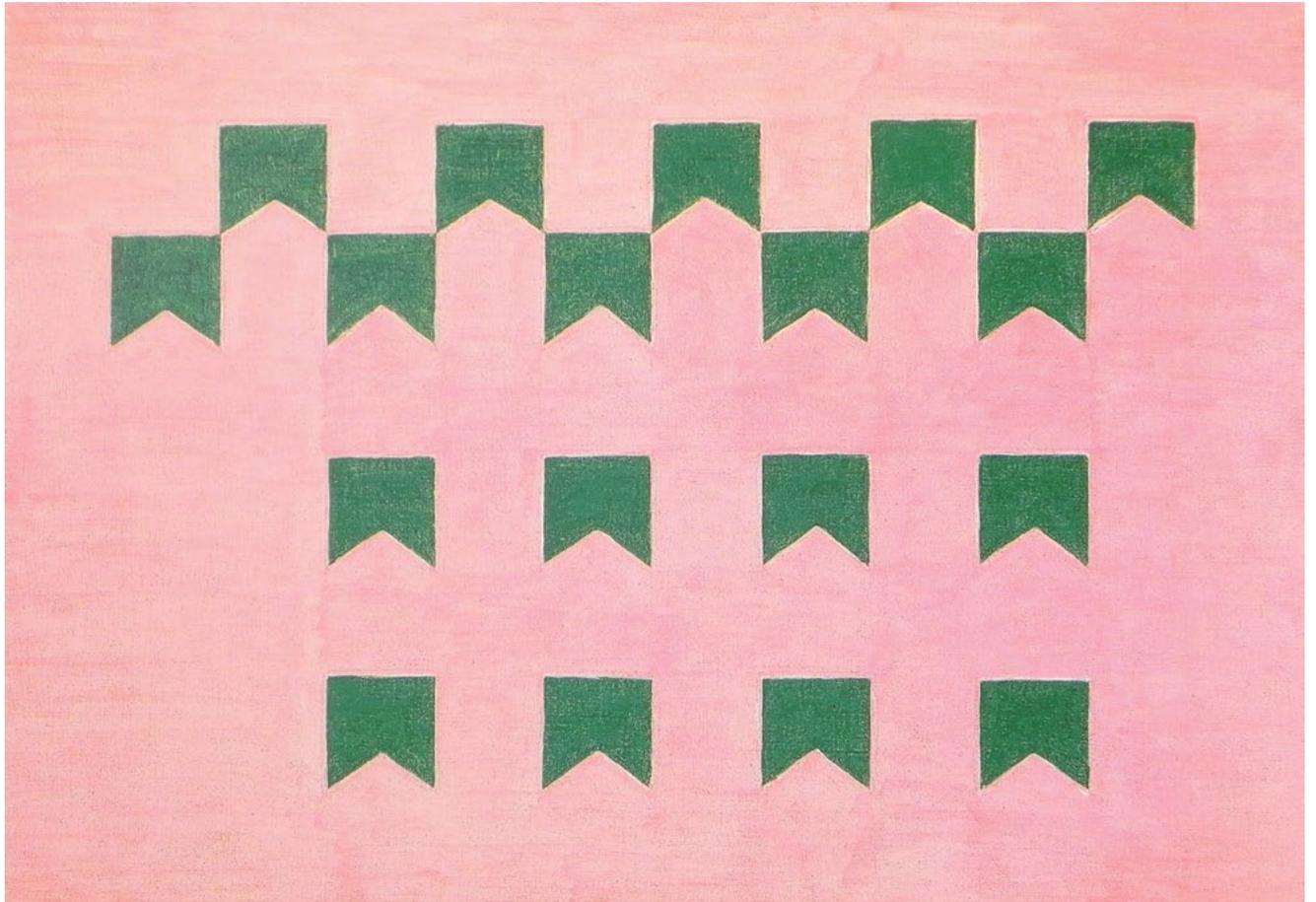
a figura catalisadora das ações envolvendo artistas como Almir Mavignier, Abraham Palatinik, Mary Vieira, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Ubi Bava e o poeta Ferreira Gullar, que assumiria, junto ao crítico Mário Pedrosa, o posto de teórico do grupo. Assim como em São Paulo, os artistas do grupo *Frente* propunham a repercussão dos ideais modernistas na vida cotidiana, o que de fato ocorreu com a repaginação do *Jornal do Brasil*, segundo os aspectos gráficos formulados por Amilcar de Castro.

A tendência abstracionista geométrica, para além dos grupos *Frente* e *Ruptura*, conta com as pesquisas individuais de artistas influentes como Milton da Costa, Maria Leontina, Rubem Valentim, Dionísio Del Santo, Abelardo Zaluar, Arcangelo Ianelli, Ione Saldanha, Roberto Burle Marx, Arthur Luiz Piza e Sérgio de Camargo, geralmente sem agenciamentos estéticos ou associações artísticas, senão em livre exercício da linguagem plástica. Mas a desenvoltura do concretismo no Brasil aponta particularmente para uma definitiva ruptura com uma tradição, ainda vista entre os modernistas, de busca de raízes históricas e culturais com elementos típicos que pudessem garantir certo aspecto de brasilidade à nossa produção artística. A obra de Alfredo Volpi parece merecedora de uma particular menção, notadamente por sua série de pinturas de fachadas de casarios e de bandeirinhas que remetem á festas populares. As pinturas de Volpi revelam a espontaneidade das formas e a modulação suave de construção despojada, que não se alcança com o rigor de um sintetismo intelectual, mas com o frescor de uma pintura que busca o prazeroso e sincero ato de pintar.

Apesar da tendência concretista que os aproximavam, a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* no MAM de São Paulo, em 1956, e no MAM do Rio de Janeiro, em 1957 tornou patentes as diferenças entre cariocas

e paulistas. Enquanto estes últimos guardavam o rigor formal em maior consonância com as experiências europeias, os artistas do Rio apresentavam uma postura menos ortodoxa, alcançando maiores desdobramentos que são apresentados na mostra *I Exposição de Arte Neoconcreta* em 1959, seguida do manifesto redigido por Ferreira Gullar e de sua *Teoria do Não-objeto*. Os artistas neoconcretos evitavam a rigidez da forma e a aridez cromática enriquecendo as composições com linhas e formas mais dinâmicas e cores mais vibrantes. O *Neoconcretismo* contou com a adesão de Amílcar de Castro, Franz Waisnmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Décio Vieira, Osmar Dillon, Hércules Bar-sotti, Willys de Castro e dos poetas Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. A fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty foi fundamental para as propostas neoconcretas, pois permeia as diretrizes de transposição do espaço plástico para o espaço da vida na cumplicidade entre cor e forma em evoluir pelo espaço do mundo.

As experiências advindas do *Neoconcretismo* e seus desdobramentos, principalmente nas propostas ambientais e participativas, foram fundamentais para a transição das tendências plásticas modernistas para as manifestações artísticas contemporâneas, como veremos adiante.



Alfredo Volpi, *Bandeirinhas*, 1958



*arte*  
*contemporânea*



## *Um reinício de conversa: outros critérios*

Na década de 80, autores como Arthur Danto e Hans Belting fundamentam arcabouços teóricos para diagnosticar as transformações no campo da arte, para se pensar as possibilidades de permanência, através de outros critérios<sup>33</sup>, da atividade artística no final do século XX e início do século XXI, que se convencionou chamar de *Arte Contemporânea*. Nesse sentido é que se aponta para a necessidade de ampliação da reflexão acerca das experimentações artísticas entre as décadas de 1960 e 1970, assim como para certas aproximações com algumas manifestações vanguardistas do início do século XX, segundo uma orientação teórica que não dependa unicamente dos postulados erigidos pela história da arte até o modernismo.

A definição largamente aceita do modernismo como período formalista, cujo principal teórico é Clement Greenberg, é por muitos tomada como base para o contraponto com as manifestações dos anos de 1960, particularmente com a *Pop Arte*. Contraponto comentado por Paul Wood em *Modernismo em disputa*, particularmente presente no pensamento de Arthur Danto em *Após o fim da arte*, e também abordado pela recente crítica do francês Nicolas Bourriaud, para quem a “arte contemporânea se desenvolveu no sentido de negar a autonomia (e, portanto, a setorialização) que lhe era conferida pelas teorias formalistas do “modernismo”, que tiveram seu principal defensor em Clement Greenberg”<sup>34</sup>. Trata-se de uma negociação para uma definição do que seria o *Pós-modernismo*.

Mas sabemos que o conceito de formalismo, e mesmo a própria ideia de modernismo, não são unívocos e assumem diferentes significados no mundo da arte, todos eles com sintomáticas omissões. Aceitando a fala do crítico francês Yve-Alain Bois como a voz de um defensor con-

<sup>33</sup> A ideia de ampliar a discussão artística a partir de *outros critérios* toma curso com a palestra de Leo Steinberg no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1960, e com a publicação de parte dela na revista *Artforum* em 1972, texto publicado no Brasil em Glória Ferreira e Cecília Cotrim. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, pp. 175 – 210, e mais recentemente em Leo Steinberg, *Outros critérios*, pp. 79-125.

<sup>34</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p. 143.

<sup>35</sup> Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo, passim*.

temporâneo do formalismo modernista, percebemos seu apontamento de pelo menos três formalismos em meio ao modernismo: o formalismo americano, o formalismo europeu e o formalismo russo<sup>35</sup>. Por isso, neste livro, não adotaremos o termo *Pós-modernismo*, pois isto admitiria um período definido, programático, intuindo um conjunto de obras distintivo. Preferindo o termo *Arte Contemporânea*, admitiremos aqui, junto a Argan, que a arte moderna subentende um período:

*[...] durante o qual se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir os caracteres e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com seu próprio progresso, desejosa de se distanciar de todas as tradições, voltada à superação contínua de seus resultados.*<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Giulio Carlo Argan, *A arte moderna na Europa*, p. 426.

E, de um modo generalizado, a *Arte Contemporânea* seria a arte que não atende às expectativas de ser “moderna por programa, portanto ciente da necessidade de se desenvolver em direções novas e amiúde contraditórias em relação às anteriores”<sup>37</sup>. As inquietações que fomentam as investigações aqui apresentadas não têm a ambição de esgotar as questões postas, mas de contribuir com aquilo que nos parece sintomático e que Bourriaud define como necessidade, pois “reescrever a modernidade é a tarefa histórica desse começo do século: não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar a selecionar, utilizar e recarregar”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Giulio Carlo Argan, *A arte moderna na Europa*, p. 426.

<sup>38</sup> Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*, p. 109.

Considerando que Roselee Goldberg esclarece que “muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos”<sup>39</sup>, grande parte de sua produção corrobora o surgimento de outros tipos ou categorias

<sup>39</sup> Roselee Goldberg, *A arte da performance*, p. VII.

de obras na história da arte, fomentando a ampliação da nomenclatura no meio artístico, tornando corrente a aparição de termos como *assemblage* e instalação, com o aproveitamento de materiais e procedimentos diversificados que impulsionam a atividade artística em sentido inverso ao discurso formalista; este último, de orientação centrípeta, girando cada vez mais intensamente em torno de seus elementos constitutivos e características próprias, enquanto as tendências e experimentações difundidas por esses novos casos expandem-se com força centrífuga, buscando diluírem-se em meio às mais variadas operações e situações do mundo e da vida.

Com esse novo ciclo que se inicia, a noção de estilo parece comprometida, já que na dinâmica da arte contemporânea não há espaço para a continuidade desse conceito. Deparamos-nos com o posicionamento de artistas que reivindicam para si a possibilidade de produzir sem, necessariamente, terem que corresponder às demandas e expectativas impostas pela noção de estilo. O artista contemporâneo Cildo Meireles chega a afirmar que o estilo é uma anomalia para a qual a saída seria o aborto<sup>40</sup>. A produção do artista alemão Gerhard Richter, por não se limitar por noções como gênero, tema, técnicas, meios e materiais, serve-nos também como exemplo de como o artista contemporâneo se manifesta de modo livre e dissociado de qualquer ideia de estilo, o que não tem precedentes na história da arte. A atitude de Richter reverbera as palavras de Andy Warhol ao dizer que “você pode ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *Pop Art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa”<sup>41</sup>.

A situação limite a que chegou a cultura moderna leva Giulio Carlo Argan a falar sobre *A Crise da Arte como Ciência Européia*, no último capítulo de seu livro *Arte Moderna*, encerrando seu discurso ao apontar para uma condição cultural limite, admitindo que “não existirão novas

<sup>40</sup> Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos*, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim, *Escritos de artistas: anos 60/70*, p. 265.

<sup>41</sup> Arthur Danto, *Após o fim da arte*, p.42.

<sup>42</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, p. 593.

<sup>43</sup> Paulo Venâncio Filho, *História, cultura periférica e a nova civilização da imagem*, in: *Arte & Ensaios* nº 5, p. 93.

<sup>44</sup> Marc Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, *passim*.

<sup>45</sup> Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Os tempos hipermodernos*, *passim*.

Félix Gonzalez-Torres, *Untitled*  
(*USA Today*), 1990.

formas, novo estilo, mas apenas sinais cada vez mais eloquentes da ausência da arte”<sup>42</sup>. Concordamos neste ponto com Paulo Venâncio Filho, pois se trata de uma crise “sem solução há 50 anos”<sup>43</sup>, agora um pouco mais de tempo. Situação essa que passa a ser chamada de contemporânea ou de pós-modernidade, supermodernidade<sup>44</sup> ou hipermodernidade<sup>45</sup>, mas que é, antes de qualquer busca conclusiva, uma situação na qual encontramos, na falta de estilo, na morte e na permanência, em outros critérios ou na falta deles, o aspecto daquilo que parece resistir à designação do purismo formalista.



## Os anos de 1960: efervescência da década

Os anos 60 representam um momento crucial para o mundo das artes. Se o modernismo questionava a arte secular na busca do novo, procurando o lugar da arte no século XX, a partir dos anos de 1960 mesmo os intentos modernistas são revistos. Jackson Pollock e Mark Rothko são tidos por muitos como os últimos grandes da pintura norte-americana, seus gestos comprometidos com o signo pictórico aparecem em solo nova-iorquino como desdobramentos últimos das vanguardas modernistas. Para o crítico Paulo Sérgio Duarte, “Pollock é um artista cuja obra encerra magistralmente o capítulo da história da arte que se inicia com Cézanne e o Cubismo”.<sup>46</sup>

Outros artistas, como Hans Hartung e Barnett Newman, também se inserem neste último grande suspiro da pintura modernista norte-americana com a *Escola de Nova York*, mas Pollock e Rothko, com o círculo que podemos figurar pelo sentido tomado por suas obras, nos servem perfeitamente como exemplo.

Os Estados Unidos buscavam, de uma vez por todas, afirmar-se através de Nova York como centro difusor de arte, desbancando definitivamente Paris e o velho continente. Se o modernismo foi parisiense, a contemporaneidade deveria ser nova-iorquina. Pollock foi elevado a mestre do *Expressionismo Abstrato*, não só por ser sua obra de relevância indiscutível, mas também por ser visto como um americano típico, acalmando a ânsia da crítica nos Estados Unidos em falar de um grande pintor modernista americano. Talvez por isso Pollock tenha recebido da *Times* uma reportagem, situando-o acima de outros artistas do crescente movimento nova-iorquino, como o russo Mark

<sup>46</sup> Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, p. 17.

<sup>47</sup> Andrea Miller, *Jackson Pollock*, (vídeo documentário).

Rothko e o holandês Willem De Kooning, por exemplo<sup>47</sup>. A matéria de 1949 intitulava-se *Será o maior pintor do país?*, candidatava Pollock ao título de maior artista do século.

Dessa situação característica de uma tendência já amadurecida para a produção específica dos anos 60, a presença de Jasper Johns, com sua série de alvos e bandeiras e a de Robert Rauschenberg, com suas *combine paintings*, servem de ligação entre a esfera típica da arte modernista, que isola a pintura no que esta tem de peculiar, e a reconciliação do artista com seu meio. Por isso, o crítico francês Pierre Restany diz não haver choque na passagem entre o último grande movimento modernista, o *Expressionismo Abstrato*, e a primeira grande tendência contemporânea, a *Pop Arte*<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Pierre Restany, *Os novos realistas*, p. 132.

Por intermédio de uma bolsa de estudos, Rauschenberg atravessa o Atlântico para estudar pintura em Paris, mas decepciona-se com o que encontra por lá, afirmando ter ficado “constrangido demais, por que os outros, na classe, não faziam trabalhos interessantes. Estavam fazendo Picassos, Légers e Matisses, mas em outras cores. E isto não me interessava.”<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Susan Lacy, *Robert Rauschenberg, inventive genius*, (vídeo documentário).

Rauschenberg volta à Europa para conquistar, em 1964, o primeiro prêmio da Bienal de Veneza. Com suas pinturas, revela a presença do real em detrimento da comunicação de qualquer significado, vence o plano pictórico e estende a ação do artista ao ambiente, criando, mais que um quadro, um objeto que se liga às demais coisas por associações, valendo mais a idéia do que a própria técnica de pintura.

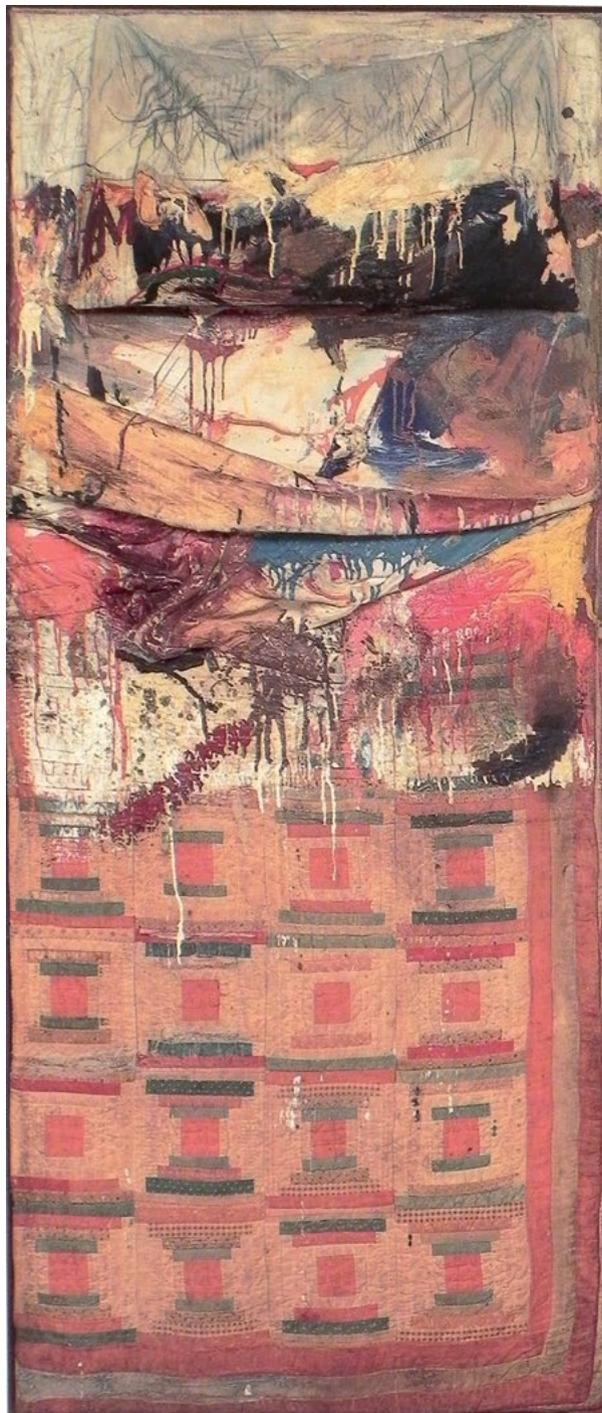
Jonhs traz a imagem como símbolo cristalizado no inconsciente, como emblemas de uma sociedade, assim são as célebres séries de bandeiras e de alvos. Os signos não dependem nem mesmo da técnica pictórica que em Jonhs é executada com preciosismo, pois os emblemas, os signos, os sinais e as marcas realizadas pelo artista são elementos ofertados pelo universo cotidiano.

Um gesto desconcertante de Jasper Johns, uma mordida na tela em *A painting bitten by a man*, de 1961, abala a barreira fronteira entre esses dois mundos. Se, para Merleau-Ponty, “nossos corpos não estão no espaço como as coisas; eles habitam ou assombam o espaço”<sup>50</sup>, podemos afirmar que se torna lugar o espaço habitado pelo corpo ou assombrado pelas pistas de sua presença, sejam elas rastros ou demarcações. Johns trabalha as marcas deixadas, pistas patentes, quase patéticas, que denunciam não apenas a mão do artista, mas movimentos derivados de ações quaisquer, identificados com quaisquer objetos, como as marcas supostamente deixadas por uma vassoura em *Fool’s house*, de 1962, em um movimento pendular aparentemente autônomo. David Sylvester demonstra como a soltura das marcas pictóricas de Claude Monet referencia menos o corpo do artista “em uma caligrafia pessoal”<sup>51</sup>, e mais o ritmo próprio das coisas referidas, que, em geral, eram elementos e eventos da natureza. Pinceladas são também marcas de uma ação, mas chegamos ao ponto em que uma ação qualquer, corriqueira, um gesto facilmente identificado e familiar ao espectador pode ser apresentado como elemento animador de sentido na obra. Uma pincelada virtuosa ou expressiva não parece familiar à gestualidade de qualquer um, em contrapartida uma mordida não faz parte do treino de um artista. É um gesto-gesto, autorreferente, sua dimensão artística é dada na natureza ampliada do gesto, pelo lugar da ação. Morder um quadro é, sobretudo, incorporar-se à arte, inscrever-se em um circuito de renúncias e desvelamentos.

Nesse ponto, a pintura é a trama que enlaça os objetos e o próprio ambiente (Rauschenberg) e as emblemáticas imagens de emblemáticos signos coletivos e gestos quaisquer (Jonhs). Ela perde todo o princípio de ordem que ainda a ligava a uma atividade específica, tudo o que garantia à pintura o estatuto de uma categoria histórica, da arte como uma esfera à parte.

<sup>50</sup> Christine Poggi, *Seguindo Acconci / visão direcionada* in Ana Cavalcanti e Maria Luiza Távora, *Arte e ensaios* 16, p. 161.

<sup>51</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 62.



Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955.

Em nosso meio crítico, é Mário Pedrosa que tem a perspicácia capaz de acompanhar o amadurecimento das propostas abstracionistas assim como o enfrentamento da voragem de tendências, referências e experiências em meados do século XX. Pedrosa aponta um elo de passagem que se apoia justamente nas distensões formalistas de artistas sob a influência da arte concreta e que se desdobra nas experiências do *Neoconcretismo*, que para o crítico sua “intuição fundamental esteve na descoberta do tempo”<sup>52</sup>. Esta relação com o tempo é um sintoma fundamental da aproximação da atividade artística com o espectador. Na percepção de Pedrosa, Lygia Clark teria sido a primeira a estreitar a identificação do espaço da obra com o espaço real, cujos desdobramentos implicariam em obras dobradiças e maleáveis, em compartimentos e labirintos, para mexer, vestir, entrar e eclodir, com características exaltadas de modo exemplar na arte ambiental de Hélio Oiticica. Igualmente comparando as manifestações artísticas contemporâneas com os aspectos plástico-formais da arte moderna, que ele situa entre *Demoiselles d’Avignon* e a *Pop Art*, Pedrosa vislumbra no elemento situacional o potencial daquilo que seria para ele uma arte Pós-moderna:

*Na fase do aprendizado e do exercício da “arte moderna”, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção de novo explorada pelos artistas era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte anti-arte, de “arte pós-moderna”, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais.*<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Mário Pedrosa, *Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro*, in: Otilia Arantes. (Org.). *Acadêmicos e modernos*, p. 361.

<sup>53</sup> Mário Pedrosa, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, in: Otilia Arantes (org.), *Acadêmicos e modernos*, p. 354.

<sup>54</sup> Harold Rosenberg, *Móvil, teatralização, movimento* in: *Objeto ansioso*, p. 263.



Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, 1961

<sup>55</sup> Hélio Oiticica, *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, in: Glória Ferreira e Cecília Cotrim. (Org.). *Escritos de artistas*, p. 82.

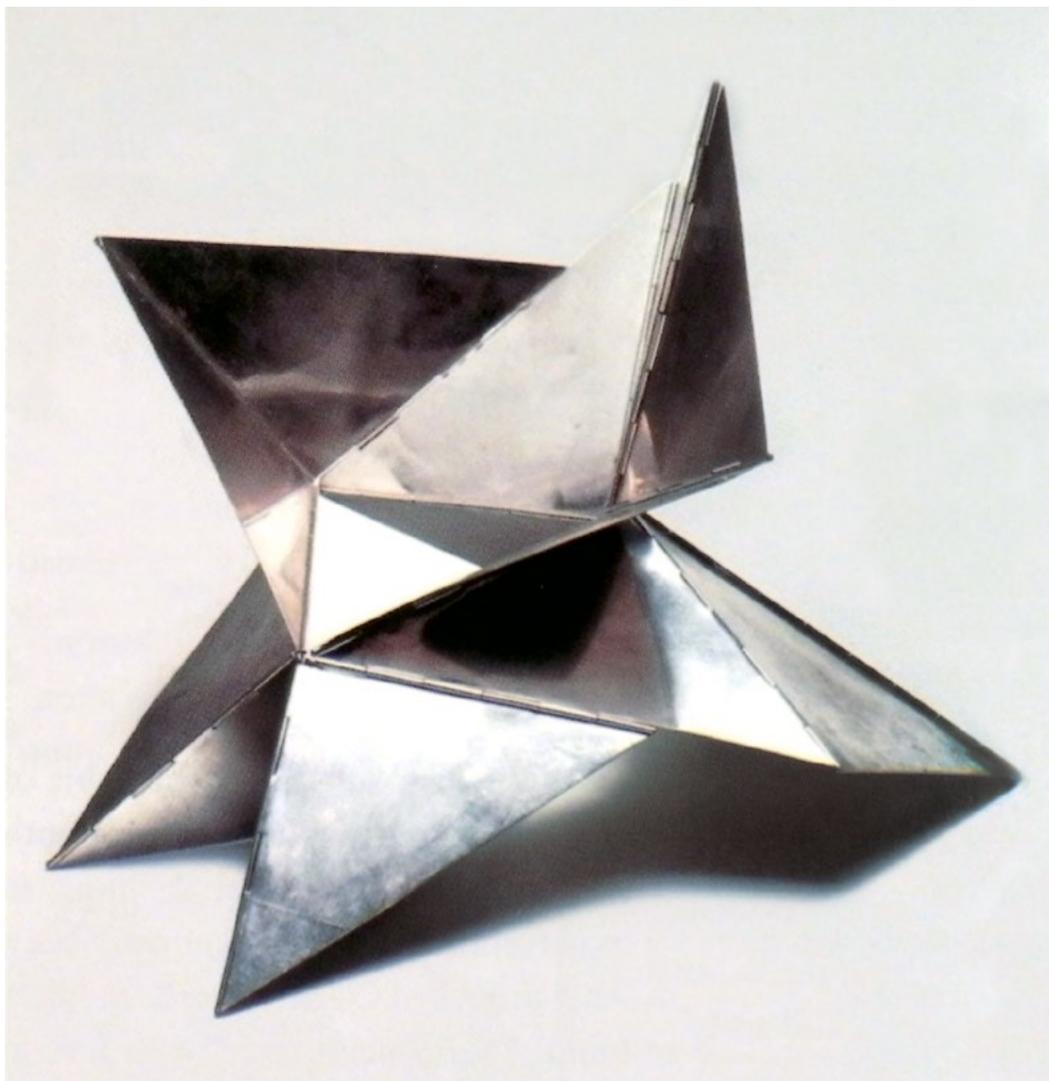
Quando a arte deixa de ser em geral arte da representação realista do mundo, ou de uma realidade plástica intrínseca à obra, a construção do espaço, ilusionista ou abstracionista, cede gradativamente à incorporação do espaço real. Para Harold Rosenberg boa parte das obras “típicas das décadas de 1950 e 1960 se caracterizam por um inconfundível impulso a irromperem no espaço vital circundante”<sup>54</sup>, fato observável principalmente desde as colagens cubistas e dadaístas, destacando-se Kurt Schwitters com os *Merz e Merzbau*.

Esta mudança passa pelo espaço plástico modernista que nega a concepção espacial na qual as figuras incorporavam os sentidos ao compor cenas históricas ou alegórica, retratando a vida social e seus elementos culturais, a paisagem local ou estrangeira, natural ou urbana. Os desdobramentos dos planos e linhas, formas e cores forjam percursos pela superfície dos quadros e em proximidade indicam uma temporalidade que não está inscrita nos aspectos plásticos da obra, mas compartilha a dinâmica espaço-temporal do mundo.

Enquanto as manchas derivadas da gestualidade dos expressionistas abstratos transbordam dos quadros como agentes aglutinadores de caos do real, os alvos de Jasper Johns e as *combines paintings* de Robert Rauschenberg são bons exemplos disso. No Brasil, são em grande parte as formas de cores uniformes do *Neoconcretismo* que se animam relutantes, inconformadas com sua coincidência com a superfície da pintura ou com os limites da escultura. Hélio Oiticica, empenhado na busca de transposição da cor da superfície pictórica para o espaço ambiente, define que “a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando, aí, o conceito de tempo”<sup>55</sup>. Os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica, pequenas pinturas com formas geométricas, transgridem a adesão à superfície plástica, ensaiando um itinerário cromático pelo ambiente, ganham corpo com os *Relevos espaciais*, planos

coloridos rebatidos de madeira que se desdobram pelo espaço, alcançando pleno vulto com os *Núcleos*, ambientes construído com planos coloridos que pairam de forma ordenada pelo espaço expositivo, que não se contentam com a evolução solo e convidam o espectador a uma parceria mais intimista, consolidada com os *Parangolés*, objetos de materiais variados para serem vestidos pelos expectadores que evoluem performaticamente experimentando as formas, cores e texturas.

Vê-se, portanto, que a solicitação de uma presença mais participativa do público que gradativamente não se vê mais diante da obra, mas envolvido por ela, é outro elemento significativo nos desdobramentos das experiências neoconcretas. As pesquisas de Lygia Clark são fundamentais para tais transformações em nosso meio artístico, a princípio com a integração plástica da moldura observada em obras como *Composição nº 5: Série Quebra da moldura*, de 1954, passando a evidenciar a materialidade do quadro no mundo, o que se intensifica na série de quadros intitulados *Superfície modulada* compostos por recortes geométricos de madeira pintados com tinta industrial que em seu caráter de objeto reivindica mais e mais uma experiência tátil, característica que em 1959 extrapola a superfície do quadro em seus *Casulos*, estruturas geométricas em chapas de metal nas quais os recortes tornam-se dobraduras que se abrem em relevos acusando um hibridismo pictórico-escultural. No início da década de 1960 um ponto decisivo neste exercício exploratório da artista se dá com os *Bichos*, esculturas em metal com planos geométrico ligados por dobradiças que fomentam a direta participação do público para que lhe altere a configuração.



Lygia Clark, *Bicho*, 1960

## *A figura à tona e o retorno do real*

A volta da figuração à superfície, depois de bom tempo submersa na avalanche de signos e matérias, gestos e projetos, é significativa no contato com a realidade vivida em sua esfera urbana e, por outro lado, pode ser vista como distanciamento da esfera estetizante do modernismo. É nesta atmosfera trazida pela figura que devemos nos ater, pois não se procura aqui sugerir uma batalha entre arte figurativa e arte abstrata, já que a essência da abstração não está no combate à figura, e tão pouco as novas propostas figurativas na década de 1960 se resumem a uma crítica à abstração.

Neste ponto, faz-se necessário uma reflexão sobre a figuração modernista no pós-guerras, pois, em oposição à ideia de uma hegemônica tendência abstracionista a partir de 1945, a chamada *Nova Figuração* e muitos artistas independentes trazem para a arte figurativa todo o aprendizado de inovações e rupturas com os mestres modernistas, seja por meio de aproximações ou afastamentos.

O crítico Alberto Tassinari vê na escultura *Homem Caminhando II*, de 1960, de Alberto Giacometti, uma “sobrevida do naturalismo”<sup>56</sup>, que implica, para o autor, em seu contexto cultural, na “imitação de um instante da ação de um ser em movimento”<sup>57</sup>. Como outro bom exemplo de escultura modernista, o caminhante de Giacometti apresenta, mais que a possibilidade de movimento, a tensão entre possibilidade e impossibilidade de ação. Não é somente o instante intermediário entre o passo anterior e o seguinte, mas, pelo desgaste da acidentada caminhada, com o corpo da escultura em sua materialidade quase residual, o gesto como fôlego entre entrega e permanência. Mais que o ponto limítrofe entre estágios de uma sequência de gestos, Giacometti expõe

<sup>56</sup> Alberto Tassinari, *O espaço moderno*, p. 51.

<sup>57</sup> Alberto Tassinari, *O espaço moderno*, p. 63.

instante como tensão instaurada no corpo da escultura, o momento como instabilidade.

A fotografia de Ernest Scheidegger do caminhante solitário de Giacometti situada em um caminho ermo estampa a capa do livro Espaço Moderno de Tassinari, uma imagem sugestiva para a discussão do movimento do caminhante, mas que neste caso estaria a percorrer o espaço do mundo. Um movimento imaginado que circunscreve a ação do corpo da escultura no espaço que com ele se comunica, o que ficou ligeiramente para traz e o que se aproxima. A intensidade da caminhada é sugerida pelo gesto e pelo estado da matéria do corpo da escultura de Giacometti.

Na Inglaterra, a poética romântica toma força novamente com as esculturas de mulheres deitadas de Henry Moore. A busca de uma forma originária o leva a repetir este motivo em exercício aproximativo entre o divino e o humano, entre a forma natural orgânica e a forma cultural geométrica. As curvas e os volumes desenvolvem-se pelo espaço formando cheios e vazios que parecem derivar da expansão da própria matéria. De maior intensidade psicológica e de profundidade existencial, as pinturas de Francis Bacon apontam um angustiada estado da alma, que, para o artista, viria de uma degradação histórica que culminou com as grandes guerras. Assim como Giacometti leva a massa escultórica à quase extinção, Bacon desfigura não somente os personagens representados, mas a própria pintura é desgastada, como se pode perceber em sua série de retratos do *Papa Inocência X*, retomando uma pintura de Velazquez. Gilles Deleuze comenta o esforço das figuras nos quadros de Bacon em escapar pelo espaço com um movimento em espasmos<sup>58</sup>, algo que demonstra como nas pinturas do artista inglês, mais que uma nova figuração, a poética que deforma as figuras e agride a matéria pictórica apresenta-se, segundo Argan, como uma “desfiguração”<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica da sensação*, p. 23.

<sup>59</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 489.

Mas quanto ao retorno do real na década de 1960, trata-se, de fato, daquilo que seria tido como base para discussão da arte contemporânea: a Pop Arte, o Novo Realismo e a Nova Objetividade Brasileira.



À esquerda  
Alberto Giacometti, *Homem  
Caminhando II*, 1960.

Na página a seguir,  
Francis Bacon, *Papa Inocêncio X*, 1953



## *Mídia, massa, consumo: a Pop Arte e o mundo de imagens*

No caso norte-americano, se a procura era de nomes que figurassem no cenário internacional, o que Nova York conseguia com a Pop era a difusão em escala mundial de uma tendência, cuja essência estava diretamente vinculada à sua própria natureza, com a dimensão de sua cultura. Assim como o *Expressionismo* identifica-se diretamente com a cultura alemã e do norte europeu, e como o espírito clássico flui naturalmente da península itálica, a *Pop* é "tipicamente americana"<sup>60</sup>. Os americanos são de certo modo antropófagos, já que o termo *pop* surge na Inglaterra onde foi usado em 1955 pelo crítico Lawrence Alloway, em relação ao grupo de artistas do *Institut of Contemporary Arts* encabeçados por Richard Hamilton. Mas é em solo americano que a arte *Pop* germina e alcança sua dimensão maior, para depois se difundir para o mundo. E nisto se dá também a estratégia americana com apoio não só da mídia como das instituições federais.

<sup>60</sup> Pierre Restany, *O novo realismo*, p. 138.

A *Pop*, enquanto questionava o sistema da arte, respondia aos anseios de uma nova instituição: a cultura americana. Percebe-se toda uma manifestação de apoio alicerçando a consolidação da *Pop* arte nos Estados Unidos e sua propagação pelo mundo. Seguindo a tendência do imperialismo econômico, os americanos percebem como estratégica, desde o pós-guerras, a internacionalização de sua cultura. Para Restany:

*Os marchands parisienses não reconquistaram sua posição dominante. Eles se chocaram com um conjunto bem organizado, compreendendo as galerias americanas, compreendendo o poderoso Museu of Modern Art de Nova York e mesmo o governo federal que, sob a forma do*

*US Information Service, serviu para promoção da pintura americana na Europa, na época do plano Marshal (...) A América descobria, com sua vocação de protetora do mundo livre, as virtudes da arte, se não como propaganda, pelo menos colocada a serviço de uma causa. Tratava-se de afirmar que a arte europeia estava tão caduca quanto a vocação histórica da Europa no plano político. A arte doravante seria feita em Nova York.*<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Pierre Restany, *O novo realismo*, p. 138.

Se a *Pop* quer pôr a baixo toda a estrutura da arte arquitetada desde os primeiros sintomas de modernização, questionando as instituições, o mercado e a própria figura do autor como gênio de herança romântica, por outro lado, quer afirmar-se como arte, uma arte caracteristicamente americana, com seu circuito organizado, abalizado pela mídia e certificado pelo poder público personificado nos museus. Ao mesmo tempo em que derruba a noção de gênio que carrega o artista, eleva os nomes de seus ‘anti-artistas’ aos níveis internacionais, transformando o próprio artista em mito.

A *Pop Art* trabalha com o entendimento de um espaço social expandido, no qual a ideia de público dá lugar ao conceito de massa, e o meio de comunicação com esta última é a mídia. Não é difícil lembrar também de alguns exemplos imersos na atmosfera do realismo urbano de meados do século XX, como as prateleiras de guloseimas nas pinturas de Wayne Thiebaud, ou os grandes painéis de James Rosenquist como retalhos do imaginário publicitário encontrado pelas ruas da cidade.

A familiaridade com os objetos nas esculturas de Claes Oldenburg causa estranheza pela impossibilidade de funcionamento, seja pelo tamanho ou pela falta de correspondência material. Objetos corriqueiros aparecem exauridos de sua funcionalidade por sua natureza material

diversa. O caráter ordinário dos objetos alinha-se com a permissividade trilhada pelo modernismo desde o realismo, como ruptura com o heróico e a nobreza. Mas a flacidez que desmonta as formas eretas e a estabilidade viril faz-se também ruptura com os aspectos materiais e formais da tradição escultórica, notadamente em obras como *Soft dormeyer mixer*, de 1965. Em sua natureza variável, os objetos moles não impõem um espaço plástico, acomodam-se ao espaço do mundo. Lembramos como Pierre Bonnard, investigando a forma pictórica, trabalhava com o que o próprio artista chamava de “forma frouxa”<sup>62</sup>, uma máxima aproximação com a capacidade de transformação dos corpos em relação ao espaço. O que ocorre com as esculturas de Oldenburg é que essas possibilidades formais são alcançadas de fato, resultando em uma relação dinâmica entre a obra e o espectador, que tem sempre a sensação de poder ser surpreendido por uma presença diferente do objeto.

<sup>62</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 273.

Mas a atuação de Andy Warhol parece paradigmática para a *Pop* e para todo o cenário artístico contemporâneo. *Brillo Box*, uma réplica de uma embalagem de sabão, produzida por Warhol em 1964, é uma obra exemplar para mostrar a proximidade entre arte e mundo, pois as relações internas do objeto e o espaço plástico são absolutamente excluídos. Michel Haar aponta, na formulação do filósofo alemão Martin Heidegger, que menciona a importância do material na obra de arte, o perigo de se esquecer sua “forma sensível”<sup>63</sup>. Mas no caso da *Brillo Box*, que deve ser escrita com maiúscula por ser obra, sua elaboração material em quase nada se difere da caixa de sabão brillo que o artista encontrou nas prateleiras dos supermercados. *Brillo Box* certamente se distancia daquilo que é, em geral, tratado como obra pelos teóricos e historiadores.

<sup>63</sup> Michel Haar, *A obra de arte*, p.12.

Andy Warhol é de fato um dos artistas mais valorizados da arte contemporânea. Warhol, a princípio, parece pertencer diretamente à estratégia mais geral da *Pop*, mas logo despontam as particularidades

em suas propostas. E mesmo os artistas geralmente relacionados à *Pop*, apesar da alusão à sociedade de consumo e à cultura de massa que os aproxima, todos têm características suficientemente díspares para que se tenha a impressão de que não houve uma coesão de movimento. A orientação para o mundo em tomo, para a realidade de sua época com a desconfortável situação do indivíduo numa subjetividade massificada, é uma marca que aproxima os artistas da *Pop*, mas a falta de critérios e valores estabelecidos é patente, o que não chega a ser um problema e pode-se questionar se havia a pretensão de se estabelecer um programa e mesmo se isto seria necessário. Mas vale ainda a denominação *Pop* que, sem dúvida, ajuda a situarmos, particularmente se a entendemos como uma tendência.



Andy Warhol, *Caixas Brillo*, 1964



Warhol se distancia mesmo de Roy Lichtenstein, outro nome de grande repercussão. Lichtenstein parece fazer um caminho inverso ao de Warhol. Pois ambos operam na imagem de massa, mas Lichtenstein refaz artesanalmente o trabalho que originariamente é realizado em processo maquinal. Warhol observa o desgaste da imagem, como disse Argan, “uma imagem residual, mais consumível, a qual, portanto, sedimenta-se inerte, com infinitas outras, no inconsciente coletivo.”<sup>64</sup> Lichtenstein observa o meio de produção. Ao invés de transferir o trabalho de um artista para o processo maquinal a ponto de sugerir a substituição de um estúdio ou atelier para uma fábrica como propôs Warhol, Lichtenstein faz exatamente o contrário, retoma a produção de uma gráfica realizável pelos meios pictóricos, adaptados às

À esquerda,  
Claes Oldenburg, *Soft Toilet*, 1966

À direita,  
Claes Oldenburg, *Soft dormeyer mixer*, 1965

<sup>64</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 647.

imagens de fruição massificada como se vê em *No carro*, de 1963. Aqui também o conteúdo é minimizado e deslocado, pois Lichtens-tein retira dos *comics* sua mensagem, e apresenta suas imagens como reveladoras do meio de produção. O próprio meio é que está sendo comunicado e se faz mensagem.

Assim, as personalidades da mídia são usadas por Warhol em equi-valência aos produtos nas prateleiras e as imagens na imprensa sen-sacionalista, como parte de um todo em que fama ou notoriedade não revelam mais que a insignificância das coisas. Numa prateleira vemos mercadorias iguais arrumadas, e qualquer caixa de sabão que uma dona de casa levar, por exemplo, é um clone do que as outras donas de casa consomem. As coisas são multiplicadas, “*magnificadas*” como disse William Wilson<sup>65</sup>, não sendo várias latas de sopa de tomates, mas a mesma lata que se apresenta de novo e de novo, aumentando a presença desta coisa na consciência do espectador. Ao ver uma ima-gem de Marilyn em *Díptico de Marilyn*, em 1962, ao invés de se ver varias vezes a imagem deste sex simbol que se repete nos noticiários, filmes, comerciais de TV, propagandas de revistas e *outdoors*, vê-se a um só tempo varias delas. Como num golpe, parece impor massiva-mente a imagem.

Percebe-se que, de um modo ou de outro, a vivência do artista se torna fundamental para o direcionamento de seu gesto. Por mais ma-quinal que pretendeu ser, Warhol foi uma máquina vivente, e com bom uso de sua experiência. Vale colocar as próprias palavras de Warhol quando se lhe perguntou quando teria começado a série sobre morte:

*Acho que foi com a foto do grande desastre de avião, na primeira página de um jornal: 121 Die. Eu estava pintando também as Marilyns. Me dei conta que tudo que estava pintando devia ser morte.*

<sup>65</sup> William Wilson, “*Prince of boredom*” the repetitions and passivities of Andy Warhol in: *Pop art: a critical history*, p. 291.

*Era natal ou dia do trabalho - um feriado - e toda vez que ligava o rádio diziam algo tipo: 'quatro milhões vão morrer'. Foi como isso começou. Mas quando se vê uma imagem pavorosa várias vezes não faz efeito nenhum.*<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Gene R. Swenson, *op. cit.*, p. 21.

Estes acontecimentos incitam-no ao trabalho, mas não o preocupam suas causas ou consequências, nem ainda as expectativas que possam gerar. Ao se aproximar dos fatos, é na condição de mostrá-los em sua imediata factualidade que se posiciona, transformando-os em imagens em condicional.

O objeto de que parte Warhol, em suas pinturas, não é exatamente o objeto em si, mas a imagem impressa no jornal ou revista, que por sua vez ainda não parte diretamente do objeto, antes da reprodução que chega às gráficas e agências. Até chegar à técnica serigráfica empregada em suas pinturas, as imagens trabalhadas por Warhol viajam por várias técnicas que, apesar de suas características próprias, não chegam a ser meios de expressão, são meios de produção que apenas conduzem a imagem em seu destino de multiplicar-se e propagar-se num inflacionado mundo de imagens. De fato, Warhol se insere num circuito de passividades. Neste circuito não há ponta ou ápice, antes uma massificação, um nivelamento. Warhol é o elo que liga o circuito midiático ao cenário das artes. Ele transfere as imagens de bancas de jornal ou cartazes, e mesmo de prateleiras de supermercados, para galerias e paredes de colecionadores. Os comentários sobre as imagens de época não estão apenas nas rodas de leitores de jornais nas praças, nem parte do público que assiste aos mitos do cinema. São os críticos de arte que agora comentam, os amantes e conhecedores de arte que passam a tratar deste circuito ordinário. Elvis Presley, os acidentes, as latas de sopa, e todo o entretecer de banalidades estão agora nos textos sobre arte.

<sup>37</sup> Michael Fried, *From New York letter in: Pop art: a critical history*, p. 267.

Portanto, o que poderia comprometer a permanência do vigor do trabalho de Warhol, como frisou o crítico formalista Michel Fried<sup>67</sup>, é o uso de uma iconografia vinculada ao seu tempo. Fried se preocupou com as gerações posteriores que não teriam contato com mitos como Marilyn Monroe, por exemplo, e não teriam também a oportunidade de vivenciar seu momento como Warhol teve. E fica claro que a escolha das imagens foram movidas por situações determinadas. Perguntado sobre o motivo que o levou a começar a pintar latas de sopa, Warhol responde que era porque “costumava tomá-la. Eu almocei a mesma coisa todos os dias... repetida de novo e de novo.”<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Gene R. Swenson, *op. cit.*, p. 20-21.

Aqui no Brasil não somos grandes apreciadores de sopa de tomates, pois não se trata de um prato típico da nossa culinária, e não é comum ver um brasileiro de hoje em situações que seriam corriqueiras a um americano dos anos sessenta, mesmo com toda a massificação que hoje é potencializada com a pretendida globalização. Os *McDonald's* aparecendo em cada esquina, os filmes de cinema e os seriados de TV por assinatura, os *shopping centers* que se proliferam às dezenas. Ainda assim, as gerações que se seguiram à arte Pop não conviveram com os mitos contemporâneos a Warhol, e não só isto, mas também entram aí as diferenças culturais e aquelas decorrentes da localização geográfica. Apesar de tudo isso, se nos ativermos à estratégia de Warhol, que é o que interessa basicamente, não parece que esta tenha se desgastado com o passar dos anos. Portanto, pode-se rebater o pensamento de Fried, pois os mitos passam, os fatos também, mas a estratégia fica. Mais ainda se nos basearmos em suas pinturas de acidentes e nas famosas cadeiras elétricas. De fato, não se pode estar conectado com os mesmos acontecimentos que levaram Warhol a produzir, mas fatos de igual teor, noticiários de mesmo valor, tomam sua estratégia familiar. Não são os mesmos aviões, mas aviões continuam caindo e todos correm para ver o trágico

noticiário, os jornais lutam pela exclusividade das imagens mais fortes na certeza de que assim venderão bem. Crimes continuam acontecendo, e também suicídios e tudo o mais. Apesar do passar do tempo, o que nos apresenta Warhol nesta série não foge do nosso domínio. No caso dos mitos a estratégia permanece. Marilyn e Elvis na verdade ocupavam posições midiáticas que de qualquer modo seriam repostas, se não pelo falecimento dos astros, pela obediência à lei mercadológica da obsolescência. A obra de Warhol não perde sua força por que a estratégia não nos prende ao mito, ao produto ou ao fato em si, mas a dimensão que alcança a imagem e sua manipulação no circuito. O gesto de Warhol vem de sua estratégica percepção da cultura de massa americana dos anos 60, que viria a reverberar pelo mundo e intensificar-se.

Andy Warhol, *Díptico de Marilyn*, 1962





Roy Lichtenstein, *No carro*, 1963

## *Novo Realismo europeu*

No meio europeu não é diferente, críticos engajados com as novas tendências comentam como as pesquisas abstracionistas já não correspondem às aspirações dos artistas que, mais e mais, vinculam sua produção ao contingente, à atmosfera urbana, enquanto a academização da arte abstrata parecia inevitável, estando esta preocupação estética já deslocada de sua condição original. É nesta atmosfera de ruptura que emerge a voz do crítico francês Pierre Restany, que denomina esta aproximação da pesquisa artística com a realidade do mundo industrial e urbano de *Novo Realismo*. Restany estava se referindo às obras compostas por cartazes rasgados em camadas sobrepostas de Raymond Hains e de Mimmo Rotella, conhecidas como *décollage*, aos objetos capturados como sinais de um acontecimento nas *mesas armadilhas* de Daniel Spoerri, às acumulações de objetos achados de Arman, às máquinas grotescas de Jean Tinguely e aos empacotamentos de objetos realizados por Christo. Pensando no trânsito para o espaço do mundo, vê-se que Yves Klein é um dos artistas que mexeu um pouco mais com as regras do jogo para alcançar uma maior aproximação com a realidade apontada, pois faz da ação geratriz da imagem pictórica um evento em suas *Anthropometrias do período azul*, de 1960, cujos rastros não são apenas pistas, senão provas contundentes do ocorrido testemunhado pelos espectadores. Diante do público e ao som monótono de uma orquestra, as modelos de Klein são lambuzadas com seu azul patenteado (International Klein Blue - IKB) e seus corpos são estampados diretamente sobre as telas. Evoca no espectador o sentido de presenciar, de participar do mesmo espaço-tempo da ação criadora. Isso é possível somente quando o espaço da obra deixa de ser exclusivamente plástico, permeando o espaço-tempo do mundo.

Lembrando que Auguste Rodin deixava seus modelos evoluírem livremente pelo ateliê para familiarizar-se com a espontaneidade do movimento buscada em suas esculturas, as modelos de Klein evoluem seguindo suas instruções para imprimirem diretamente sobre as telas as marcas de seus corpos cobertos de tinta. Acontece que mesmo com toda a ruptura com os padrões estabelecidos pela História da Arte, o processo criativo de Klein permanece intuindo uma pintura como resultado final da ação.

Yves Klein, *Anthropometrias do período azul*, 1960



## *O cenário brasileiro: mobilização em Opiniões e Propostas*

Se a figura é chave para o contato com o folclore urbano, aqui no Brasil não era mais a figura que o primeiro modernismo procurava na imagem do povo, dos típicos personagens trabalhados sob os dogmas estéticos europeus. Não é mais a figura do operário ou do camponês, do mestiço ou do retirante, mas a do cidadão da massa urbana. É também a reposição do sujeito após o resfriamento de sua diluição no segundo modernismo, é a figura urbana que vive as consequências da convivência social nas grandes cidades.

O contato de nossos artistas com a realidade brasileira mostra que por aqui o artista lutava ainda contra a precariedade do meio artístico e suas instituições naquele tempo. Um bom exemplo vem de São Paulo, com a formação do grupo Rex liderado por Nelson Leiner, Wesley Duke Lee e Geraldo de Barros. As atividades do grupo prosseguiram com a abertura da galeria da *Rex Gallery & Sons*, em 1966, que em seu desdobramento editaria o periódico *Rex Time*. Não bastasse a falta de estrutura - publicações, incentivos e patrocínios, espaços - a censura tornava cada vez mais árdua a tarefa do artista. É uma patente amostra da necessidade de um meio artístico articulado, participante, onde circulem informações e se incentive a produção artística, além de uma estrutura que acolha esta produção. Aracy Amaral, potente voz da crítica que acompanha a arte social no país, aponta um diagnóstico do nosso meio cultural da época:

*[...] Inexistência de um sistema de museus de arte de funcionamento regular, ou de uma movimentação ativa das entidades museológicas que existem de forma carente, sem uma tradição de especialização em*

*geral em suas direções, com permanentes dificuldades orçamentárias, e a descontinuidade como marca.*<sup>69</sup>

Neste sentido é que o artista americano pode ser *Pop* não só porque vive a inflação da imagem, mas também porque tem um ambiente artístico acolhedor, tanto em sua estrutura quanto no suporte: museus e galerias suficientes para acolher a mais ampla e pretensiosa tendência, assim como espaço na mídia. Além da precariedade do sistema artístico, o artista brasileiro não se encontrava imerso em uma sociedade de consumo de massa.

Somam-se ao desgaste do abstracionismo internacional e à tomada de novas tendências realistas as mudanças radicais na estrutura político-social interna, que se agravam ainda mais a partir do golpe de 64. As pesquisas artísticas formalistas cedem diante da pressão das manifestações figurativas contextualizadas, por vezes engajadas. A força construtiva não pereceu ou esquivou-se, apenas passou a ter companhia de força no cenário artístico.

A identidade alcançada nessa empreitada não advém de uma busca de raízes ou conteúdos nacionalistas, mas no gesto de tomada de consciência do autor de sua condição de vida no cenário nacional. Não é uma questão de imposição, mas de permissão. Não se tenta uma arte típica, antes se deixa a arte fluir de seu meio denso e conflitante, um meio que tem em sua atmosfera, naturalmente, elementos externos, e uma vanguarda não seria notadamente brasileira se nela não se encontrassem estes ingredientes internacionais. Característicos são os deslocamentos sofridos por estes elementos assimilados e manipulados, segundo as necessidades de interação de nossos artistas com o seu momento.

O que há de enraizado e se soma tanto às influências das vanguardas internacionais quanto ao momento vivenciado pelo artista é o que

Hélio Oiticica chama de "vontade construtiva geral".<sup>70</sup> Uma vontade que talvez venha da necessidade de organização desse turbilhão de valores e influências, internas e externas, no sentido de criar não uma identidade nacional, mas indicar seu estado. Para Oiticica:

<sup>70</sup> Hélio Oiticica, Esquema geral da nova objetividade in: *Nova objetividade brasileira, s/nº.*

*Como artista integrante desta vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente de suas manifestações típicas americanas ou europeias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal.*

A ideia de uma nova tomada de consciência diante da realidade, aliada a um espírito coletivo de seus protagonistas, fez-se recorrente em quase todos os movimentos culturais então emergentes: *Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro de Opinião*. Nas artes plásticas, a exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio, emerge principalmente do esforço da crítica francesa Ceres Franco em criar um paralelo entre a produção contemporânea de dois ambientes artísticos, em um exercício de diálogo. São trazidas para o Rio de Janeiro obras de artistas europeus, e é significativa a presença em *Opinião 65* desses artistas estrangeiros. Isso implica numa postura amadurecida diante da questão da influência da arte internacional por parte dos nossos artistas. As obras dos artistas estrangeiros são expostas não como referências ou em posição de destaque ou superioridade em relação às obras realizadas por nossos artistas. Todas foram mostradas como em paralelo, evidenciando em ambas as produções, interna e externa, a busca de uma nova posição da produção artística, tendo em comum certo anti-esteticismo.

O poeta Ferreira Gullar, ao questionar a interferência das influências internacionais na arte brasileira, chega à conclusão que, por não se tratar de uma proposta formal, como nas tendências abstratas, mas sim de uma arte de opinião com natureza crítica e objetiva, sua internacionalização não implica uma perda de relação do artista com a realidade contingente e suas particularidades<sup>72</sup>. É aglutinador o papel de *Opinião 65* em relação ao eixo Rio - São Paulo, passando por importantes eventos, assim como seu desdobramento em *Opinião 66*, fomentam a tomada de posição da vanguarda no Brasil.

<sup>72</sup> Ferreira Gullar, *Opinião 65* in: *Arte em revista 2 ano 1*, p. 23.

*Opinião 66* parece frustrar a perspectiva inicial de uma mostra anual que se orientasse para as manifestações artísticas em voga. Daisy Peccinini ressalta que, para Mário Pedrosa, o frescor da primeira experiência havia se dissipado<sup>73</sup>. Isso não pela qualidade das obras expostas em *Opinião 66*, mas o que de fato não procedia era a estratégia de anualmente mostrar novidades. Mas, por outro lado, um dos aspectos da frustração com a exposição de 1966 foi extremamente significativa para nossa arte. O paralelismo entre as obras nacionais e a dos europeus não agradava mais nem aos nossos artistas nem aos nossos teóricos. A vanguarda brasileira atingiu uma postura nova em relação à arte internacional. Muitos por aqui, como o crítico Frederico Morais, viam nossa arte como mais avançada que dos artistas franceses, principalmente.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60*, p.117.

<sup>74</sup> Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60*, p. 117.

Certamente *Opinião 65* mobilizou o meio paulistano a realizar um evento de semelhante teor, propondo um diagnóstico da atividade artística do momento e sua discussão. Assim foi *Proposta 65*, coordenada por Waldemar Cordeiro, Mário Shenberg e Sérgio Ferro, que contou com seminários e a exposição que, diferente da anterior mostra do Rio, contava com obras nacionais apenas. Com isso, *Proposta 65* não tinha

como ênfase o paralelo entre a produção nacional e a estrangeira, mas pretendia uma contundente análise da realidade em pauta da nossa produção artística do momento.

Como aconteceu com *Opinião 65*, a mostra paulistana teve seu desdobramento no ano seguinte. *Proposta 66* fortalece a discussão em torno da vanguarda brasileira, em seminários que contam com a presença de artistas e críticos do Rio e de São Paulo. As discussões geradas em torno das opiniões e das propostas, alinhadas com manifestações como as do grupo *Neo-Realista* carioca, que incluíam Antônio Dias e Rubens Gerchman, alimentavam um espírito vanguardista que crescia em direção a uma manifestação mais abrangente, a *Nova Objetividade Brasileira*.

# Nova Objetividade Brasileira:

## *tomada geral da vanguarda no Brasil*

A *Nova Objetividade Brasileira* é uma exposição que marca de vez os parâmetros da vanguarda no Brasil em meados do século passado. Acontece no MAM do Rio de Janeiro em 1967, por iniciativa de Hélio Oiticica e conta com a presença de artistas atuantes no Rio e em São Paulo. Vêm da ebulição prático-teórica com as realizações em Opiniões e Propostas as discussões que serão destrinchadas às últimas instâncias, como a defasagem do esteticismo, a noção de objeto, a relação com o ambiente e com o público.

A presença maior de cariocas não se deu somente pelas articulações terem partido principalmente do Rio. A questão da contingência, que não tinha ênfase nos trabalhos de alguns artistas de São Paulo, afastou nomes como Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Emanuel Nasser, José Resende e Luis Sacilloto. Foi talvez uma questão de coerência destes artistas que não faziam realmente uma arte engajada. Engajamento esse que para Oiticica era fundamental para a vanguarda brasileira:

*É, pois fundamental na nova objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações desta ordem no seu contexto para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro coerente com as outras démarches (...) com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e as proposições colocadas (...) uma 'volta ao mundo', ou seja, um ressurgimento de um interesse por coisas, para ambientes, para problemas humanos, para a vida em última análise.*<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60*, p.142-143.

Fazendo um apanhado geral da neovanguarda no Brasil, a *Nova Objetividade* é heterogênea por natureza. Em seu contexto, são reunidos

os artistas com as mais diferentes realizações. Daisy Peccinini chega a dividir em "alas" o corpo da amostra<sup>76</sup>. A "ala psicológica" com os objetos relacionais de Lygia Clark e arte ambiental de Hélio Oiticica, representada pelo penetrável *Tropicália*, no qual o espectador caminhava sobre areia e brita, passava por araras, plantas e poemas entre as folhas, entrava em habitações provisórias associadas à arquitetura das favelas e ouvia o som chiado de um televisor na conjugação de elementos conceituais e materiais que compõem o cenário e o imaginário contemporâneo brasileiro, segundo a proposição de uma sensorialidade expandida. A "pop realista" era a ala que abrangia desde os elementos do grupo *Neo-Realista* carioca como Rubens Gerchman, Antônio Dias, Pedro Geraldo Escosteguy, Carlos Vergara, João Magalhães e Maria do Carmo Secco, até artistas de São Paulo vindos do grupo *Rex* e do núcleo de arquitetos pintores, somando-se novos valores de ambas as cidades, é o caso de Ana Maria Maiolino e Carlos Zílio. Percebe-se a herança neoconcreta nas pinturas de Raymundo Colares, que associa a abstração geométrica ao turbulento trânsito da cidade, usando os padrões de cores e formas que identificam as empresas de ônibus urbanos em suas composições. Havia ainda, nesse heterogêneo encontro da arte, artistas vindos da abstração geométrica como Lygia Pape e Ivan Serpa.

Glauco Rodrigues, em *Cântico dos cânticos*, de 1967, pinta uma mulher deitada sobre a imagem de uma concha numa placa publicitária de uma multinacional do petróleo, traçando uma relação de valores históricos e contemporâneos, da arte e da indústria, numa referência direta ao recorrente mito do nascimento da Vênus na História da pintura.

A diversidade de meios e linguagens imperava, apontando uma liberdade advinda da não adesão a um programa estabelecido *a priori*. Quando Hélio Oiticica escreve o texto incluído no catálogo da exposição, não está colocando dogmaticamente o que deveria ser seguido, mas

<sup>76</sup> Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60*, p.141.

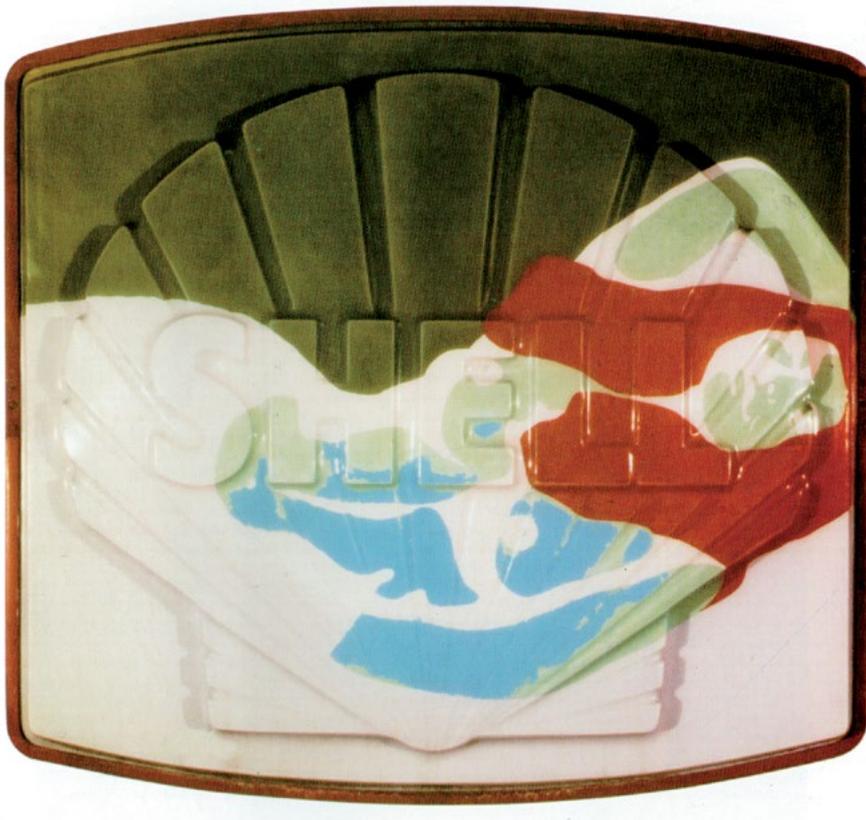


Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967

diagnosticando o momento da produção de arte avançada no Brasil. Não havia um programa a ser respeitado, mas uma tendência a ser teorizada.

Rubens Gerchman usa imagens de jornais. Faz retratos, revela o cotidiano, mas não o faz de cima do pedestal destinado ao gênio artístico, e também não se coloca do lado da mídia, não produz imagens numa dinâmica mecanicista como Warhol. Não diagnostica a massa de dentro do processo alienante. Há em relação ao tópico uma inversão de olhar, o artista vê de dentro da massa. É neste sentido que podemos falar em multidão. Gerchman não flutua na superfície de uma massa intelectualmente estagnada, passiva em receber as informações dos noticiários e das propagandas, operando exatamente no nível destes mecanismos alienantes.

Glauco Rodrigues, *Cântico dos cânticos*, 1967



*Lindonéia – A Gioconda dos Subúrbios*, de 1966, nem é um retrato da elite nem a imagem trágica de uma notícia, como nos acidentes de Warhol. É um retrato-notícia que alude ao público médio em geral. Poderia ser alguém próximo ou mesmo poderia se identificar com o próprio observador. É retrato se levado em um sentido mais amplo: do povo. É notícia não como mera informação jornalística sensacionalista, mas como retrato de um drama urbano, um sonho interrompido precocemente e de maneira drástica.

A influência *Pop* pode ser buscada a partir da recorrência às imagens gastas dos meios de comunicação de massa, e pelo modo direto de aplicação da imagem sem truques estatizantes, ficando a pintura em cores uniformes e alto-contraste. Porém, não se pode estabelecer uma influência direta. A postura tomada diante da imagem jornalística não alude à banalização da imagem intensificada. Aqui, as páginas dos jornais são como paisagens, reflexo da vida nas grandes cidades<sup>77</sup>. Gerchman esquiva-se dos mecanismos alienantes da comunicação de mensagem em favor de uma posição reveladora de uma realidade que nos é próxima. Não diseca a linguagem para trazer à tona sua engrenagem comunicante, quer mesmo o comunicado.

Outro exemplo que poderia enganosamente levar à ideia de influência direta, seria a apropriação, que poderia ser ligada ao *readymade* dadaísta. A moldura de gosto duvidoso aplicada na pintura para enquadrar o retrato da jovem não é deslocada para criar uma situação inusitada, nem tem sua função revista, continua a ser moldura. Sendo posta em relação a uma pintura, o uso da moldura parece ser uma montagem derivada da colagem. Gerchman mostra que sua pintura não se limita ao pincel, em uma linguagem aberta que não economiza meios para se expressar. E justamente como moldura é que revela seu valor e significado, mostrando a personagem como elemento de uma

<sup>77</sup> Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, p. 42.

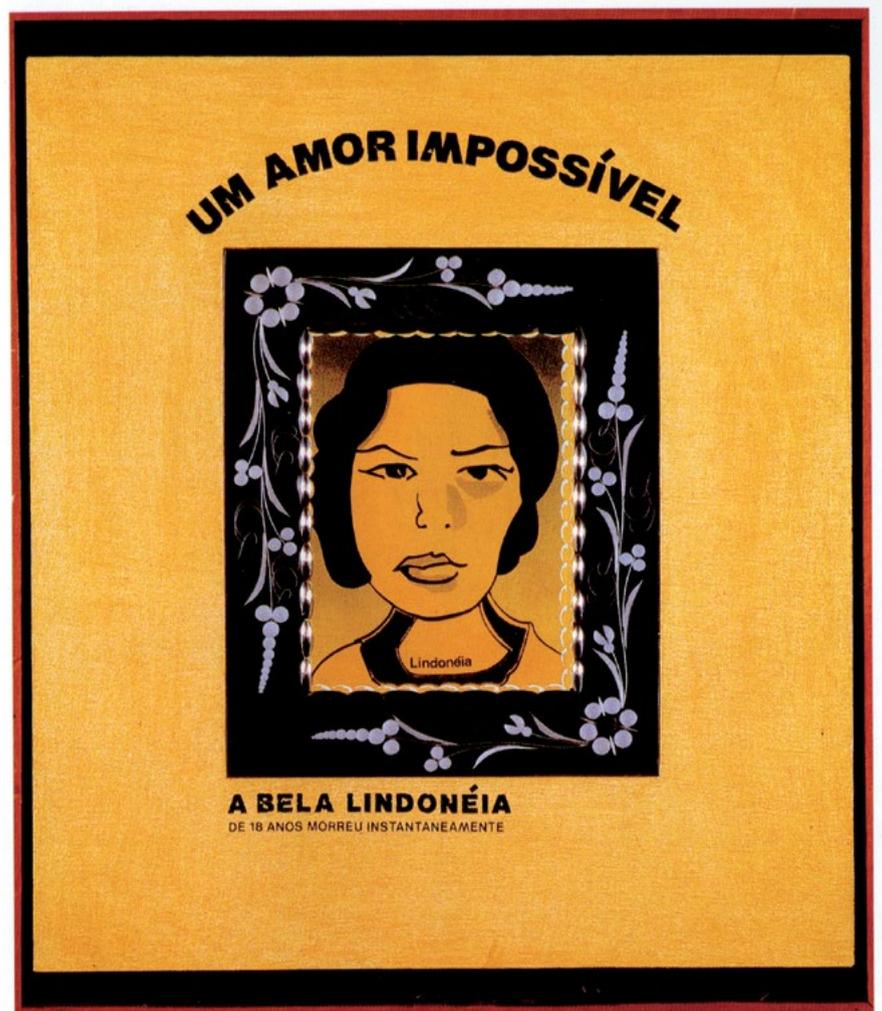
determinada camada social. A moldura típica nos remete ao mundo de apetrechos que enfeitam os lares suburbanos.

Ao que parece, a produção de São Paulo, com artistas como Wesley Duke Lee, tenta ser mais desprendida das questões mais imediatas do seu meio, e mais em acordo com uma equiparação com as tendências internacionais. Não só na abstração percebemos diferenças entre a produção artística do Rio e São Paulo, como no caso entre o *Concretismo* paulista e o *Neoconcretismo* carioca, também encontramos diferenças nas novas tendências neofigurativas, por exemplo, entre a *Lindonéia* de Gerchman e *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, de 1966, de Nelson Leiner, apesar de alguns pontos de contato. Na obra de Leiner, vê-se já o astro produto da mídia, e não a imagem de um cidadão qualquer. Mas este cidadão ainda se reconhece ali no altar, pois é o seu ato de adoração que está em jogo. O retrato em néon do rei do iê-iê-iê é ladeado por imagens religiosas, formando um nicho que acolhe os ícones da fé e do consumo. Leiner ressalta a relação do público com seu ídolo, numa atmosfera ainda retórica. De qualquer forma Leiner já trata de um tema da sociedade de consumo, ou no nosso caso, na época, seria melhor dizer do consumo na sociedade? O que há de midiático em *Lindonéia* é a notícia captada na imprensa, que se mostra como fonte reveladora da crítica relação social e seus personagens. “Lindonéia” não é uma figura da mídia, mas aparece na mídia. E certamente não alcançou a mídia, mas foi cruelmente capturada por ela, em uma realidade que não con-diz com o que sonham as jovens do subúrbio carioca.

A imagem da jovem suburbana na pintura de Gerchman pode ser entendida como um fragmento, no sentido de representar uma parcela do corpo social urbano. É um pedaço arrancado deste corpo. É também um fragmento de sentido, ou de falta de sentido, dos acontecimentos relacionados à paisagem urbana. A pintura de Gerchman nos aponta

de modo expansivo as relações e acontecimentos, a fenomenologia urbana e seus personagens anônimos. Somente um carioca atento a suas cercanias circunstâncias, possuidor de aguda sensibilidade, e tendo pleno domínio dos meios de expressão como Gerchman, poderia fazer tais obras. A visão da cidade lhe revela mais que suas formas ou figuras. Mostra-lhe a tensão vivida, emerge o homem urbano, sua situação limite como elemento social.

Rubens Gerchman, *Lindonéia* –  
*A Gioconda dos Subúrbios*, 1966





Nelson Leiner, *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, 1966

Não tendo uma formação acadêmica, mas apenas com acesso livre ao ateliê de gravura da Escola de Belas Artes, com permissão de Oswaldo Goeldi, Antônio Dias explora meios comunicativos sem uma preocupação compositiva expressa. Esta característica em sua formação ajuda a fazer dele um artista com um processo de trabalho que não se limita à forma tradicional do quadro, organizando os elementos pela superfície retangular da tela em função compositiva arbitrária. A seção das pinturas de Dias em quadros poderia nos sugerir uma leitura sequencial como nas histórias em quadrinhos. Mas assim como Gerchman, Dias não está ligando seus trabalhos à estrutura de comunicação de massa, neste caso, como fez Lichtenstein. Ele se preocupa com a construção mecânica da imagem e seus critérios de comunicação, pinçando fragmentos dos quadrinhos e criando-lhes nova dimensão. Dias tem em seu repertório de imagens as mais desconexas referências, desde ossos e curativos a genitálias. São fragmentos não de uma técnica singular de comunicação, com a impressão de quadrinhos, nem de um tipo particular de convívio social, como a indústria de consumo, mas fragmentos que refletem um estado geral da existência urbana. São imagens que, por mais que sejam díspares, se aglutinam, se aproximam em crises e incertezas, cálculos, erotismo, lances da vida.

O próprio formato do suporte se torna relevante. Em *Nota Sobre a Morte Imprevista*, de 1965, o quadrado do suporte com um vértice apontado para cima faz com que seus lados fiquem inclinados formando diagonais, como um losango. Esta disposição e suas faixas de corte uniforme nos remetem a Mondrian. Mas, se não há a análise da linguagem massificada, Dias também não se rende à autonomia dos elementos estéticos visuais, como no caso do mestre modernista. Uma força aglutinadora cria uma tensão na qual, na disparidade, os signos se somam.

Não somente o formato tradicional do quadro parece ser insuficiente para Dias, que busca uma realização mais plena da forma e de seu aspecto material. Dias vence a planaridade, mas almeja um valor próprio da matéria. Cria formas acolchoadas com aspectos de entranhas, usa tons de pele, a maciez se confunde com a carnalidade. Os objetos moles de Oldenburg podem parecer próximos, mas logo se nota na obra de Dias uma materialidade própria.

Longe das aparências, da superficialidade das coisas em suas imagens-produtos, as pinturas de Dias são imagens criadas a partir de referências que vão desde a história da arte até fragmentos do cotidiano, mas, acima de tudo, prevalece o signo e sua condição no arranjo dado pelo artista. Longe da supervalorização da imagem pela repetição (Warhol), ou da recriação da imagem mecânica (Lichtenstein), e também da desconcertante reposição do objeto no mundo material (os objetos moles de Oldenburg), Dias, em suas pinturas, cria imagens revendo o próprio estado da linguagem, seja linguagem estética ou da mídia, entre a desconstrução da forma tradicional e a construção em novas possibilidades e significados.

A pintura, em sua forma tradicional, é posta em questão por todo o mundo da arte nos anos sessenta, mas o Brasil dá a sua contribuição com proposições próprias, através de artistas como Dias e Gerchman.



Antônio Dias, *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965

## *Arte e seu lugar: ativação do espaço do mundo*

O *Minimalismo* coopera para que nos anos de 1960 e 1970 as expectativas geradas em torno da experimentação do espaço ‘em relação’ à obra, e não mais o espaço plástico visualizado ‘na’ obra, seja entendido e percebido como elemento de relação entre a obra e o observador. Este espaço se mostra, faz ver a potencialidade em relacionar-se com ele, abdica da neutralidade propondo a interatividade. Dan Flavin usou tubos de lâmpadas fluorescentes coloridas para compor seus trabalhos, envolvendo o ambiente expositivo como parte da obra. Trata-se da relação minimalista entre corpo, obra e espaço, que foi estigmatizada como teatral por Michael Fried<sup>78</sup>.

O uso frequente de estruturas modulares por parte dos artistas minimalistas leva ao extremo o descrédito ao modelo de composição ilusionista, cujo sistema apriorístico, segundo Rosalind Krauss, busca revelar um “momento psicológico privilegiado”<sup>79</sup>. A produção minimalista em geral apresenta formas geométricas idênticas em intervalos idênticos, sobrepondo o artifício da repetição à ideia de sequência, ou simplesmente, nos termos de Donald Judd que chamava suas obras de *Objetos Específicos*, “uma coisa depois da outra”<sup>80</sup>. Aos gestos representados na arte narrativa, e também ao movimento intuído na imagem abstrata, seja pelos desdobramentos formais autônomos ou pelas digitais dos pincéis do autor, o *Minimalismo* apresenta algo como um anti-gesto da produção mecânica. Obras que se apresentam como caixas e tijolos agrupados são exatamente isso, uma sucessão de cheios e vazios, matéria e espaço, unidades idênticas em metódica repetição, uma marcação espaço-temporal avessa a quaisquer proposições compositivas. É o caso da obra *Sem título*, que Judd apresentou em 1969 e que ficou conhecida como prateleira. Decisivamente oposta ao formalismo, e aqui

<sup>78</sup> Michael Fried, *Arte e objetividade*, in: Glória Ferreira e Paulo Venâncio (org.), *Arte & ensaios n° 9*, p. 136.

<sup>79</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 309.

<sup>80</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 292.

podemos evidenciar a ideia de formalismos modernistas, Judd e os demais artistas minimalistas não estão se abstiveram somente do purismo greenberguiano, mas de todo sistema compositivo, baseado no equilíbrio alcançado pela relação interna das partes da escultura, incluindo o *Construtivismo* russo. Desponta uma explícita recusa aos aspectos ilusionistas e à manifestação de qualquer interioridade da forma, pois, como revela Rosalind Krauss, “os elementos são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a idéia de simples exterioridade”<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 300.

Com o *Minimalismo*, a escultura contemporânea alcança definitivamente a “liberdade de sua frontalidade de baixo relevo e de todas as demais sugestões do plano do quadro”<sup>82</sup> apontada por Greenberg. Carl Andre vai além, destituiu decisivamente as implicações de interioridade, centro e profundidade, assim como qualquer aspecto ilusionista nas esculturas, particularmente em *37 obras*, de 1969. A obra é composta por 36 conjuntos de placas quadradas de metais diversificados que, reunidos, formam o 37º conjunto, tudo apoiado diretamente sobre o chão. Mais que a verticalidade dos objetos, a verticalidade do olhar é desafiada, pois as estruturas não são apenas horizontais, mas acompanham o nível do piso, estão aos pés do espectador. A junção do espaço da obra com o espaço do espectador não se impõe necessariamente pelo corte ou obstrução do olhar, por atalhos, desvios ou retornos nos caminhos. Alguns caminhos decididamente abertos podem ser encontrados. Michel Archer salienta como *37 Obras* convida o espectador a “caminhar sobre essas “planícies””<sup>83</sup>. A textura, a dureza, os reflexos, os sons emitidos pelos passos e derivados das características dos metais somam-se às vistas rasantes descobertas durante a caminhada.

<sup>82</sup> Paul Wood, *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*, p. 179.

<sup>83</sup> Michael Archer, *Arte contemporânea*, p. 56.

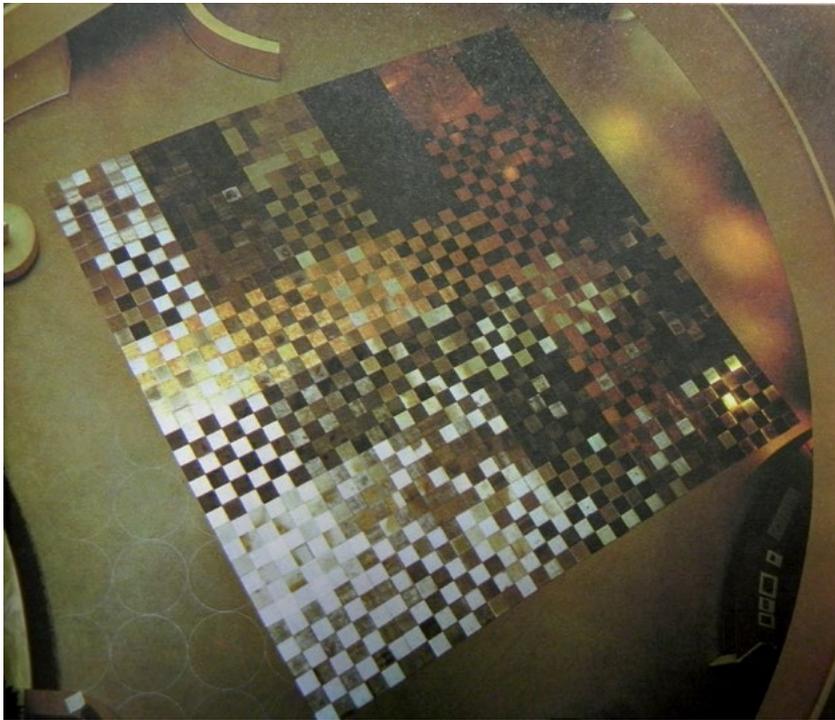
Sylvester lembra como os cubos espelhados de Robert Morris, Sem título, de 1965, acompanham certa “conjunção de opostos”<sup>84</sup>. Um fluxo temporal é estabelecido a partir da tomada dos cubos pela consciência

<sup>84</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 280.

do espectador, partindo da unidade estrutural dos objetos para uma experiência progressiva com a mutabilidade visual que encerram. Para Michael Archer, “o observador toma consciência de que o processo de observar possui duração”. As variáveis ofertadas pelos cubos reflexivos somente têm início com a mobilidade do observador. Por serem espelhados, os cubos de Morris extrapolam essa força, acrescentam uma variante que está no objeto, e não somente na consciência do espectador que o apreende; a cada posição uma visão, a cada instante uma imagem. Permanece a estabilidade e intemporalidade do objeto em sua estrutura cúbica, mas são acrescentadas particularidades acidentais à sua imagem na duração da relação com a obra.

Robert Morris, *Sem Título*, 1965





Carl Andre, *37 obras*, de 1969

Cabe lembrar os desdobramentos da dita teatralidade estabelecida pelos objetos minimalistas, particularmente a partir de *Caixa com o som de sua própria feitura*, de 1961. Robert Morris constrói um cubo de madeira que faz, a primeira vista, direta referência aos objetos minimalistas, mas logo se distancia da frieza e objetividade desses pela aparência rústica e, principalmente, pelo fato de o artista ter colocado dentro do cubo um dispositivo sonoro, que reverbera os ruídos e barulhos da execução do próprio objeto. Morris promove uma relação intensa entre o que é determinado pelo artista e o que é permitido pelo material no processo de recepção da obra. Para além de instantes significativos ou repetições, o fluxo temporal se impõe como catalisador dessa tensão, à medida que opera, no decorrer da duração da experiência, a conjunção citada por David Sylvester da “forma de uma finalidade euclidiana e o fluxo de eventos heraclitiano”<sup>86</sup>. Os eventos que antecedem a *Caixa* em seu estado

<sup>86</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 280.

final voltam de modo fantasmagórico na consciência do público durante sua experiência com a obra, e o estímulo maior vem das três horas de gravações com o som da construção do objeto. Mas intui-se em relação à *Caixa com o sem de sua própria construção* que Morris acrescenta a esse processo evocativo dispositivos perceptivos que ampliam a experiência, o objeto visível nos faz lembrar seu processo manual de feitura através do ouvir. A *Caixa* de Morris tem o convencimento de trazer, não a execução de fato, mas a duração de feitura. Olhar a Caixa, e Morris fez questão de deixar aparente seu processo de carpintaria, evitando a frieza dos objetos industriais, propicia uma experiência semelhante a olhar uma escultura ou pintura que não tivesse um acabamento ilusionista, nos moldes das obras modernistas principiados pelos impressionistas, conectando-nos com seu processo. Morris, porém, leva essa conexão para além das aparências fixas do objeto: enquanto a imagem do objeto nos mostra o serrado, o pregado e o pintado, o som que vem de seu interior nos apresenta o serrar, o pregar, o pintar. A unidade entre som e imagem na Caixa é ambígua; o fazer e o feito, o objeto e o evento, determinação e fluxo, é a própria dicotomia entre a proeminência plástica da obra modernista e a ênfase conceitual no objeto de arte contemporânea.

Em 1968, Morris escreve um curto artigo intitulado *Antiforma*, afirmando que nas obras de artistas como os americanos Alan Saret, Keith Sonnier e Barry Le Va, e a lista inclui ainda suas próprias criações, já se encontravam características fora dos ideais minimalistas. A importância estaria na evidência do processo de elaboração das obras, assim como na ênfase ao comportamento dos materiais. O mesmo nome é dado a uma exposição na galeria de John Gibson em Nova York no mesmo ano. Levando adiante esse pensamento, Morris seleciona nove artistas para compor a exposição intitulada *Nove em Castelli*, realizada na *Galeria Leo Castelli* em 1969, que, além de Saret, Sonnier e Le Ba, contou com a

presença Eva Hesse, Bruce Nauman, Bil Bollinger, Stephen Kaltenbach, Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio, estes últimos integrantes da *Arte Povera* italiana. Amplamente usados, os termos *Antiforma* e *Arte Processual* denotam a recusa aos impessoais procedimentos técnicos e aos rígidos aspectos formais do *Minimalismo*, o que levou o crítico Robert Rauschenberg a cunhar o termo *Pós-Minimalismo*, na intenção de dar conta da diversificada produção que tomam as galerias a partir do final da década de 1960, em exposições notáveis como *Quando atitudes se tornam formas* no Kunsthalle de Berna e no ICA de Londres, em 1969, e *Information* no MOMA de Nova York, em 1970, cuja dívida ao movimento antecedente está em particular na ativação do espaço expositivo.

Tomando a pintura como objeto presente ao público, carregado de reminiscências da ação performática do artista, sedimentos dos rastros da ação, pode-se pensar na ausência de um receptáculo, como a tela de Pollock ou Klein, o que implicaria em uma ação direta sobre o espaço do mundo, o mundo pensado como suporte dos rastros da ação artística. É o que parece ocorrer com as experiências com chumbo derramado de Richard Serra, como na obra *Casting*, de 1969. O artista derrama chumbo derretido na extensão formada pelo encontro do chão com uma das paredes da galeria. As formas angulares resultantes são agrupadas paralelamente no centro da sala. A repetição enfatiza a ideia de Serra em abolir o pictorialismo pela literalidade do gesto. Serra apresenta um típico rastro de ação, pois a solidificação do material funciona como digitais dos gestos de um acontecimento no mundo, uma extensão direta de seus gestos intimamente ligados ao comportamento dos materiais com sinais indicativos do processo de elaboração da obra, o que define o âmbito da dita *Processual Arte* ou *Arte Processual*. O artista abdica do suporte, ou assume o mundo como suporte, a arena definitivamente sem representantes.

Parece relevante o pensamento de Richard Serra em relação à sua produção, pois o artista declarou estar interessado em “como evoluiu o modo de percepção da obra... elas não existem para ser vistas como objetos preciosos, mas para ser experienciadas de modos diferentes”<sup>87</sup>. Em obras como *Intersection II*, de 1992, o espectador torna-se um caminhante, e não se trata de mover-se em torno de uma escultura de modo tradicional, pois a obra não é apenas algo tridimensional para ser visto em suas relações internas de diferentes ângulos, nem é o espaço dado à contemplação, mas um espaço a ser percorrido, um complexo de coisas e espaços, um emaranhado de forças cingindo as coisas, o espectador e o espaço, uma obra dada por essa relação na duração do ativo e envolvente processo perceptivo.

<sup>87</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 592.

Propostas como as de Serra fazem pensar como as fronteiras entre as categorias de obras na arte contemporânea tornam-se bastante sutis, talvez até dissolvidas. A passagem da unidade estrutural das esculturas para a relação espaço-temporal do lugar nas instalações, do ponto de vista do espectador, não se dá por uma evolução linear, mas por uma rede de projeções em idas e voltas. David Sylvester destaca na obra de Serra a “essencial experiência de caminhar”<sup>88</sup>, resposta à relação com uma obra que apresenta um espaço que “não é um espaço contemplado, mas um espaço percorrido”<sup>89</sup>, caminhada envolvente na qual “o efeito da obra tem a ver com gerar uma sucessão de experiências desdobrando-se no tempo”<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 444.

<sup>89</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 444.

<sup>90</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 444.

Essa análise indica uma experiência limítrofe entre a escultura e a instalação. Iole de Freitas é uma artista que enfrenta com êxito esse itinerário. Aprofundando a questão, parece significativo que, relacionando atributos como velocidade e leveza às suas instalações, Iole afirme como “a articulação entre os materiais e os sistemas de linguagem instalados geram as “formas” resultantes dessas tensões”<sup>91</sup>, não se tra-

<sup>91</sup> *A desconstrução dessas “certezas”*: entrevista com Iole de Freitas, in: Ana Cavalcanti (org.), *Arte & Ensaios nº 15*, p. 15.

tando de tensões circunscritas a arranjos isolados, mas que perpassam todo o espaço percorrido pelo espectador que ativa, intensifica ou modifica essas tensões com sua própria presença, com a inclusão de seu corpo nesse sistema de forças.

Para Iole de Freitas, um elemento intimamente inscrito em sua obra “é o gesto cotidiano do caminhar, mas num lugar construído, que propõe outros desafios para nossa noção de equilíbrio e prumo”<sup>92</sup>. Entrecruzando as falas de teóricos e artistas, vêm à tona os desdobramentos advindos das experiências com obras situadas nessa região fronteira entre escultura e instalação, assim como seus desenvolvimentos na consciência do espectador através da caminhada invocada pela imbricação do espaço da obra com o espaço da arquitetura, salientando que a obra é esse lugar construído, talvez reconstruído, o que sugere que o visitante não vê ou passa pela obra, ele está nela, trata-se de uma forma de habitar esse lugar construído pela arte.

<sup>92</sup> Ana Cavalcanti (org.), *A desconstrução dessas “certezas” entrevista com Iole de Freitas*, in *Arte & Ensaios* n° 15, p. 8.

*Sem título*, instalação de Iole de Freitas na *Documenta 12*, de 2007, é um convite a um estado de habitação poética. A obra não é algo que está pousado diretamente em algum ponto no espaço da galeria, mas impõe-se livremente pelo espaço-tempo do lugar em adesão ao espaço arquitetônico partilhado pelo público, e para além dele. Placas transparentes tomam formas geométricas que se curvam cortando o espaço, associadas a tubos metálicos que riscam o ar. As linhas e os planos caminham pelo espaço construindo-se mutuamente, perpassando as paredes internas das galerias e evoluindo pelo exterior do prédio. O aspecto gráfico das linhas e planos parece invertido, com linhas acentuadas e planos suaves. Obras como estas demonstram como as características dos materiais empregados são altamente relevantes. Comentando a obra de Waltercio Caldas, Paulo Venâncio ressalta como o aço é um material “rígido, mas ainda assim flexível, anódino, uniforme e ao mesmo tempo capaz de sutilezas

em seu reflexo, sem nenhum peso visual é provavelmente o metal mais aéreo, perfeito para estar suspenso: linha cortante que desenha no espaço”<sup>93</sup>. Na obra de Iole, a densidade e polidez dos tubos de aço inox garantem a fluidez das linhas, enquanto a transparência e leveza das placas de policarbonato implicam na sutileza dos planos. Não há uma superfície pictórica que possa capturar a evolução dos arranjos, a torção dos planos e linhas, linhas tracejantes e planos esvoaçantes, tão desenvolvidos que fluem pelo espaço para aquilo que a arquitetura estabeleceu como exterior, mas que, para a artista, prolonga-se como espaço do mundo, e agora também da obra. Não há distinção entre espaço da obra, da galeria ou do espectador, nossos caminhos se cruzam e entrecruzam, caminhamos em parceria de itinerários.

<sup>93</sup> Paulo Venâncio Filho, *Ainda mais do que antes*, in: *Horizontes*, catálogo da exposição de Waltercio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 34. Lisboa, 2009.

Richard Serra, *Intersection II*, 1992-93





Iole de Freitas, *Sem título*, instalação na Documenta 12, 2007

As instalações artísticas apóiam-se na circunscrição da experiência estética com o lugar. Impondo-nos o encontro inusitado com a figura do Papa João Paulo II atingido por um meteoro, a experiência estética instaurada em *A nona hora*, instalação do italiano Maurizio Cattelan, de 2000, coloca-nos de modo insólito diante de uma situação suspeita, entre uma fatalidade diante da incontrolável força da natureza e um ato soberano de Deus. Sugere a imbricação das instâncias da existência, do evento cultural, natural e da atmosfera divina. Um fato consumado, mas que guarda certo frescor através dos sinais do ocorrido que nos aproxima do acontecimento pela tensão espaço-temporal instaurada no ambiente, em uma aproximação ambígua entre o poder de desvelamento e elevação da religião e da arte intuídos pela associação do acontecimento com o espaço-tempo do lugar, a grandiosidade, imponência e atribuição do espaço arquitetônico e a pequenez da presença corpórea do homem.

É esclarecedora a fala do crítico Paulo Venâncio ao comentar a produção de Waltercio Caldas, apontando como “cada trabalho tem, no espaço, o seu lugar próprio, não outro. E o lugar próprio de cada um é também um trabalho. Acontece aí o primeiro e primário evento; um simples encontro”<sup>94</sup>. Boa parte das obras de Waltércio Caldas salienta como a arte contemporânea trabalha a ocupação do espaço, convertendo o espectador em elemento agenciário, propõe modos de ocupar, compartilhar, vivenciar o lugar, a partir do acontecimento de um simples encontro instaura-se o instante em que a obra alcança sua potência poética.

A relação da obra de arte com o lugar alcança dimensões públicas com as *intervenções urbanas*. *Obra do artista, obra do museu*, de Paulo Bruscky, tem início com uma ação do artista e prolonga-se com a reação da instituição, provoca um novo acontecimento que logo é integrado ao anterior para juntos alcançarem outro sentido. Bruscky toma ideologicamente a instituição como obra com uma intervenção simples e comum, escreve no muro do museu a frase ‘obra do artista’. A obra é levada para a rua, decididamente aberta ao público, acessível e familiar, se não como categoria artística, ao menos como atividade humana, urbana, cotidiana. A instituição logo apaga o rastro do artista repintando o muro, agora a obra de Bruscky é que sofre intervenção. Juntando fotografias dos dois momentos, das duas ações, do artista e do museu, Bruscky cria uma obra conceitual acrescentando a inscrição ‘Obra do artista, obra do museu’. A intervenção no muro do museu define uma atitude abertamente crítica e provocadora, e Bruscky reafirma sua postura justamente com a absorção da negativa institucional.

A disposição de enfrentar o espaço-tempo do mundo de artistas como Richard Long, Robert Smithson e Nancy Holt, Michael Heizer, Christo e Jeanne-Claude, James Turrell, Alice Aycock e Andy Goldswor-

<sup>94</sup> Paulo Venâncio Filho, *Ainda mais do que antes*, in: *Horizontes*, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 25.



Richard Long, *Uma linha feita pela caminhada*, 1967

thy era de intuir obras em escalas ainda maiores, alcançando a dimensão de paisagem. É o que ocorre com a *Land Art*, tendência que trabalha a ideia de *site specific* com intervenções que trabalham as potencialidades dos lugares, como em *Campo de raios*, elaborado por Walter de Maria, em 1977. No Novo México, o artista colocou uma série de hastes de metal fincadas no solo de uma área descampada para direcionar as descargas elétricas das tempestades, promovendo uma espetacular associação do homem com a natureza.

Richard Long trabalha a essencial ideia de caminhada, como um procedimento que responde a uma demanda suscitada pela disposição do homem no mundo. Long apresenta-nos esta situação em trabalhos como *Uma Linha Feita pela Caminhada*, de 1967. Os caminhos de Long são índices de movimento, não mais a ação, e sim pistas residuais do evento, como nos embates dos *action painters* estampados nas telas. Intui-se, com esses caminhos, uma ação que os tenha aberto, movimentos insistentes e repetitivos. Apartado o corpo do caminhante, põe-se o tempo em suspenso com os gestos acumulados. A obra não é o caminhante, o sujeito da ação, mas o resultado de sua presença que deixa marcas no espaço físico como cicatrizes no corpo do mundo. E aqui se trata não somente a ideia de localização geografia, mas conceitos distintos de lugar: o da natureza e o da arte. Nesse caso, o artista não trabalha o espaço plástico como teatro do mundo, mas, nas palavras de Sylvester, “Long é um ator no teatro ao ar livre do sublime”<sup>95</sup>.

O distanciamento dos centros urbanos afasta a possibilidade de audiência das supostas caminhadas performáticas de Long, que são transpostas ao espectador por registros, entre os quais a fotografia. Na obra de Long, a fotografia é conceitualmente o veículo de toda possibilidade de movimento que se pode intuir no espaço capturado. O registro mecânico torna-se abordagem estética.

<sup>95</sup> David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 350.



Walter de Maria, *Campo de raios*, 1977

## Arte do corpo, tempo e espaço presentes

Com as aberturas operadas em aproximação ao espaço-tempo do mundo, vislumbra-se a possibilidade do artista atribuir ao potencial expressivo do seu corpo o estatuto de obra, em conformidade com o pensamento de Gilles Deleuze de uma possível eliminação de quaisquer elementos intermediários entre o gesto artístico e o mundo. A *Body art*, os *happenings* e as *performances* parecem compartilhar essa idéia de Deleuze. Os espaços artísticos, assim como o espaço qualquer da vida, passam a ser amplamente explorados nas proposições artísticas. Deleuze fala precisamente da possibilidade de “fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição de substituir representações mediatas por signos diretos, de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito”<sup>96</sup>. A obra se instaura na situação presencial do artista no espaço. Condensados na duração da ação, artista e espaço compõem a obra.

<sup>96</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p. 29.

A *Body art* entende em geral o próprio corpo do artista como recurso material para manifestar suas inquietações. Piero Manzoni transformava suas modelos em *Esculturas vivas* em 1961, e a dupla britânica Gilbert and George apresentou-se como *Escultura cantante* em 1969. Os temas sócio-políticos em pauta nas décadas de 1960 e de 1970, como as liberações sexuais e feministas, o repúdio à guerra do Vietnã e a contracultura em geral fomentavam tais iniciativas dessacralizantes em relação às categorias tradicionais de obras e aos temas da História da Arte. Nos Estados Unidos, Carolee Schneemann, Lucas Samaras, Vito Acconci, Dennis Oppenheim e Chris Burdem estendiam os limites do corpo como suporte de ações criadoras de imagens hedonistas e que, por vezes, beiravam o autoabuso e o masoquismo. Na Europa, a sérvia Marina Abramovic, a italiana Gina Pane e o austríaco Rudolf Schwart-

zkogler despertam aspectos ritualísticos de sublimação da dor, chegando à automutilação. É através da ritualização da dor que o norte-americano Bob Flanagan, de certa forma, exorcizava os males que lhe causavam a fibrose cística. Também as convenções ditadas pelo ideal de beleza e pela moda foram bombardeadas por meio da *Body art*. O norte-americano John Coplans enfrenta a velhice por meio de sua imagem em fotografias que desafiam as prerrogativas da jovialidade, oferecendo poses exploratórias do potencial plástico-escultórico do corpo, seus volumes, curvas, massas, e dobras. A francesa Orlan recorre a recursos multimidiáticos para expor as alterações de sua aparência advindas de intervenções cirúrgicas, e reforçadas pelo uso de figurinos, penteados e maquiagens que subvertem os estereótipos da indústria da beleza.

John Coplans, *Autorretrato*, 1985



As ações propostas nos *Eventos* do grupo *Fluxus*, por exemplo, tendem a eliminar as limitações do campo. Philip Corner promove *Atividades ao piano*, um evento do *Fluxus*, de 1962, que provocativamente convida os espectadores para um concerto musical, mas o que se assiste é uma ação desconcertante, pois os únicos sons ouvidos são os da destruição de um piano, as notas musicais são substituídas pelos ruídos dos golpes de serras e martelos sobre o instrumento, certamente gestos de caráter dessacralizante. Apresentando-se como um evento qualquer, as ações propostas pelo *Fluxus* podem ocorrer em qualquer tempo, qualquer lugar, um entrecruzar dos percursos do território da ação artística e do território da ação qualquer.

Mais que o sentido cronológico do tempo, a série de *performances* intitulada *Ritmos*, de Marina Abramovic, reúne obras que trabalham enfaticamente a idéia de duração como tempo de um acontecimento. Frequentemente, a artista propõe obras que solicitam seu corpo como elemento agenciador de trocas com o público, reavaliando gestos, atitudes, escolhas, jogo aproximativo entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Por vezes, Abramovic assume ações exaustivas que se encerram por esgotamento, como gritar até que lhe falte voz ou dançar até cair de cansaço, ou a artista convoca o público à ação sobre seu próprio corpo, como em *Ritmo 0*, de 1974, que é encerrada com o gesto abusivo de um espectador que coloca na boca da artista o cano de uma pistola, um dos 72 objetos ofertados ao público na galeria<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Michel Archer, *Arte contemporânea*, p. 114.

Com a *performance Eu sou a localização nº 2*, de 1975, a artista norte-americana Adrian Piper assume uma identidade visual distinta, pintando o rosto de branco e usando roupas masculinas e bigode. Aos registros fotográficos das caminhadas de Piper travestida em meio à multidão são acrescentadas intervenções pictóricas e inscrições. Segundo Michael Archer, Piper diz ser “um rapaz anônimo de terceiro mundo,

vagando em meio à multidão”<sup>98</sup>. Jogo ardiloso imerso no ambiente político de discussões ideológicas de gênero e identidade tão recorrente nos anos de 1970.

Desde a confecção das *Trouxas Ensanguentadas* e seus deslocamentos para o circuito urbano em *Deflagramentos de situações sobre ruas, de 1970*, a postura de Artur Barrio de associação entre objeto e sujeito chega à sua máxima imbricação com a performance *4 dias 4 noites*, ainda em 1970. Nesta obra Barrio assume intensamente a condição de caminhante urbano, solto pela cidade em uma livre experiência com os lugares no intervalo proposto. Intuindo sua presença como meio de interação e intervenção na paisagem da cidade, explora os limites de seu corpo e de sua mente em deambulações pela cidade do Rio de Janeiro, tomando como tônica a incerteza decorrente do acaso, do improviso, da relação livre e desinteressada com os imperativos do meio urbano.

Em resposta à carta convite de Ivald Granato para participar do evento *Mitos Vadios*, Hélio Oiticica propõe uma *performance* nomeada *Delirium Ambulatorium*. Com algumas implicações aproximadas às intervenções de Barrio na paisagem da cidade, Oiticica ressalta que “caminhar pela periferia da área-baldia demarcada”<sup>99</sup> consiste no caráter essencial de seu trabalho. Oiticica está indicando os possíveis desdobramentos em uma caminhada artística, e complementa observando que sua intenção é “inventar “coisas para fazer” durante a caminhada”<sup>100</sup>, que, para o artista, é uma “espécie de poetizar do urbano... as ruas... e as bobagens do nosso daydream diário se enriquecem... vê-se que elas não são bobagens... nem trouvailles sem conseqüência... são o pé calçado pronto para o Delirium Ambulatorium renovado a cada dia”<sup>101</sup>. Alguns aspectos diferenciais podem também ser apontados, pois Oiticica se vestiu de modo desconcertante com peruca, sunga, óculos de motoqueiro e sapato extravagante, e efetivamente pôs em prática sua proposta, mas o evento ocorreu em um

<sup>98</sup> Michael Archer, *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 134.

<sup>99</sup> Hélio Oiticica em carta resposta manuscrita a Ivald Granato em 24 de outubro de 1978, p. 1. Disponível em [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm)

<sup>100</sup> Hélio Oiticica em carta resposta manuscrita a Ivald Granato em 24 de outubro de 1978, p. 2.

<sup>101</sup> Hélio Oiticica em carta resposta manuscrita a Ivald Granato em 24 de outubro de 1978, p. 2.

estacionamento em São Paulo, em 5 de novembro de 1978, com o artista improvisando suas ações enquanto dura o evento, porém, em um lugar arbitrariamente declarado próprio para tais caminhantes.

Em um momento forte de *O que é arte?*, de 1978, Paulo Bruscky fica exposto na vitrine de uma livraria em Recife com uma placa tosca pendurada no pescoço na qual se lê as perguntas “O que é arte?” e “Para que serve a arte?”. A *performance* continua com o artista andando pela rua. O artista diz estar interessado em um “acréscimo poético envolvente, sedutor para o público”<sup>102</sup>. Inserido no fluxo cotidiano do espaço-tempo da cidade, o artista instiga à reflexão um público qualquer, fazendo-o se deparar com uma situação inusitada em sua caminhada diária, aproveitando um lugar de exibição de mercadorias, mesmo que nada esteja à venda. A galeria comercial e a artística, os modos expositivos de ambos, valores estéticos e mercadológicos, das ideias e das questões, sejam elas as mais profundas ou as mais banais, tudo imbricado, no mesmo lugar e ao mesmo tempo no caminho da massa urbana.

Bruscky está trabalhando no limiar daquilo que se sedimentou na História da Arte recente como *crítica institucional*, propondo obras que desafiam o poder das instituições e a autoridade dos críticos. Com o mesmo espírito questionador, Antônio Manuel anota sua altura no campo destinado às dimensões da obra na ficha de inscrição do Salão Nacional de Arte Moderna, de 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Escreve ainda seu próprio nome onde se pede o título da obra. A intenção parece clara: *O corpo é a obra*, os critérios de seleção de uma obra de arte para ingresso em um salão nacional francamente desnudados. A proposta é recusada, mais precisamente, diz o artista: “acabaram me recusando como obra”<sup>103</sup>. A obra não deixa de ser realizada, pois, à revelia do júri e da instituição, o artista tira a roupa e aparece nu no mezanino do museu na abertura do Salão, tornando ain-

<sup>102</sup> Conversa com Paulo Bruscky no galpão do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 09/12/2009.

<sup>103</sup> Antonio Manuel, *Antonio Manuel / entrevista com Lúcia Carneiro e Illeana Pradilla*, p. 39.

da mais veemente a intenção do artista de alcançar “o exercício experimental da liberdade”<sup>104</sup>, tornando ainda mais contundente a imagem do artista descendo a escada do MAM, pelo ato inesperado, a possibilidade de desdobramentos possíveis e imprevistos de uma caminhada curta, porém, memorável.

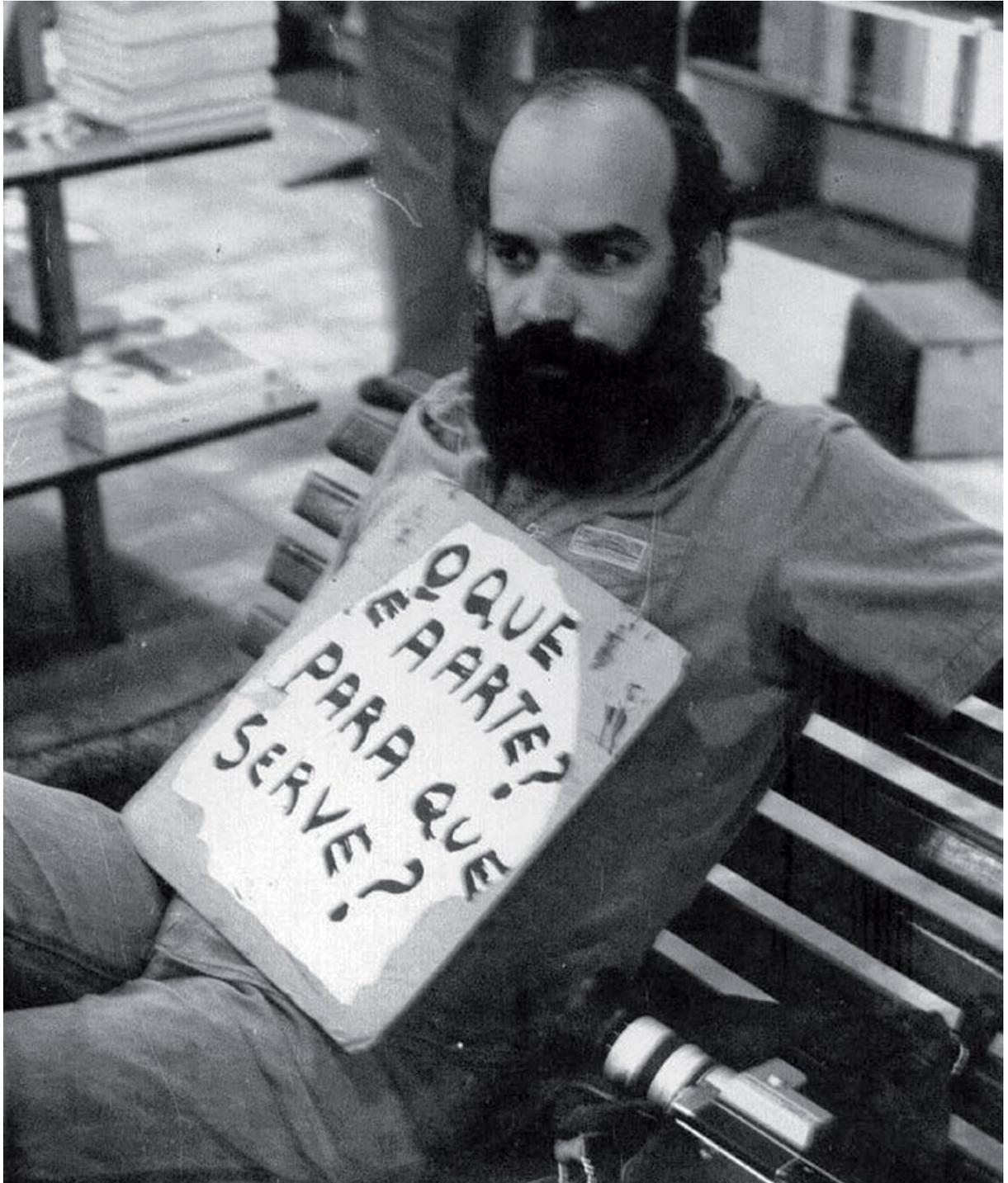
David Hammons se apresenta como vendedor de rua e monta sobre uma bancada um mostruário de suas mercadorias, a saber, uma variedade de bolas de neve em *Bliz-zaard ball sale*, de 1983. Aproximando sua atividade artística, assim como sua presença como artista, da rotina de uma grande cidade como Nova York, Hammons exerce seu apurado senso crítico, permitindo-se certa ironia, oferecendo uma dupla alternativa ao mercado capitalista, qualquer coisa como mercadoria e qualquer coisa como obra, mas em princípio uma ação, uma aparição em meio ao pulsante espaço-tempo urbano, um deslocamento da atividade artística e da atividade mercantil em geral, uma proposição suspeita de um circuito alternativo às galerias de arte em comum ao circuito alternativo às galerias comerciais. Percebe-se que estamos transitando pelo mundo nada compartimentado da arte contemporânea, tendo em vista o acentuado conceitualismo apresentado por algumas das *performances* comentadas.

<sup>104</sup> Antonio Manuel, *Antonio Manuel / entrevista com Lúcia Carneiro e Illeana Pradilla*, p. 19.



Acima,  
Philip Corner e Fluxus, *Atividades ao piano*, 1962

Na página ao lado,  
Paulo Bruscky, *O que é arte? Para que serve?*, 1978



## *Esvaziamento plástico e desmaterialização da obra*

A *Arte Conceitual*, assim como a *performance* e posteriormente o uso de mídias eletrônicas, empenha-se em diversificar as categorias artísticas no final da década de 1960 e início da década de 1970, particularmente com a vertente comprometida com a desmaterialização da obra de arte. Junto à *Pop* e ao *Minimalismo*, constitui a base para a formação das novas gerações de artistas contemporâneos. Certo conceitualismo pode ser comentado a respeito de *performances*, instalações, objetos, videoarte, mas alguns artistas preocupam-se com a ideia de encerrar a obra no elemento conceitual para além de sua constituição imagética ou material. O escultor de origem minimalista Sol Le Witt escreve o artigo *Parágrafos sobre arte conceitual*, em 1967, destacando a intenção de envolver mais a mente do espectador que seu olhar e suas emoções. Logo em seguida, o destacado artista conceitual Joseph Kosuth deixa claro em seu ensaio *A arte depois da filosofia*, de 1969, que seu interesse está nas relações de linguagem alicerçadas na filosofia estruturalista. A obra *Uma e três cadeiras*, de 1965, composta por uma cadeira encostada na parede e tendo de um lado uma fotografia da mesma cadeira pendurada na parede, e do outro lado um impresso com a definição de um dicionário sobre o mesmo objeto, três modos de representação de uma só coisa, cuja verdade está na ideia que fazemos dela a partir do conjunto. A *Arte Conceitual* se expandiu rapidamente e muitos artistas se envolveram com propostas diversificadas compostas por dossiês, textos, fotografias, livros, caixas e objetos. Entre eles, os americanos John Baldessari, Mel Bochner, Dan Graham e Lawrence Weiner, os alemães Joseph Beuys, Hans Haack e Gerard Richter, o japonês On Kawara, o belga Marcel Broodthaers e o inglês Victor Burgin.

Acompanhamos a constatação de Michael Archer de que “onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações”<sup>105</sup>. *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Massachusetts – Putney, Vermont – cidade de Nova York*, de 1968, trata-se efetivamente de registros de uma viagem. Douglas Huebler documenta uma viagem de Massachusetts à Nova York, apresentando uma lista de treze locais do percurso, como no item 3. *Estrada 5 de Vermont*, e no item 12. *Pedágio de Massachusetts*, correspondentes a intervalos de 50 milhas no percurso. A cada ponto estabelecido, Huebler tira uma fotografia do caminho, apontando a máquina para o chão em um ângulo de 90°. As fotografias são deixadas soltas à disposição dos visitantes da exposição, oferecendo uma manipulação familiar a qualquer um, típica das fotografias caseiras. É através dessa documentação que se pode experimentar a proposta artística, e, na lida com o material, o tempo pretérito do acontecimento é somado ao tempo presente da manipulação, gerando certa associação de ideias, conexões, percursos imaginários, pois o método impessoal com o qual Huebler elabora o material garante um modo aberto à interpelação do público.

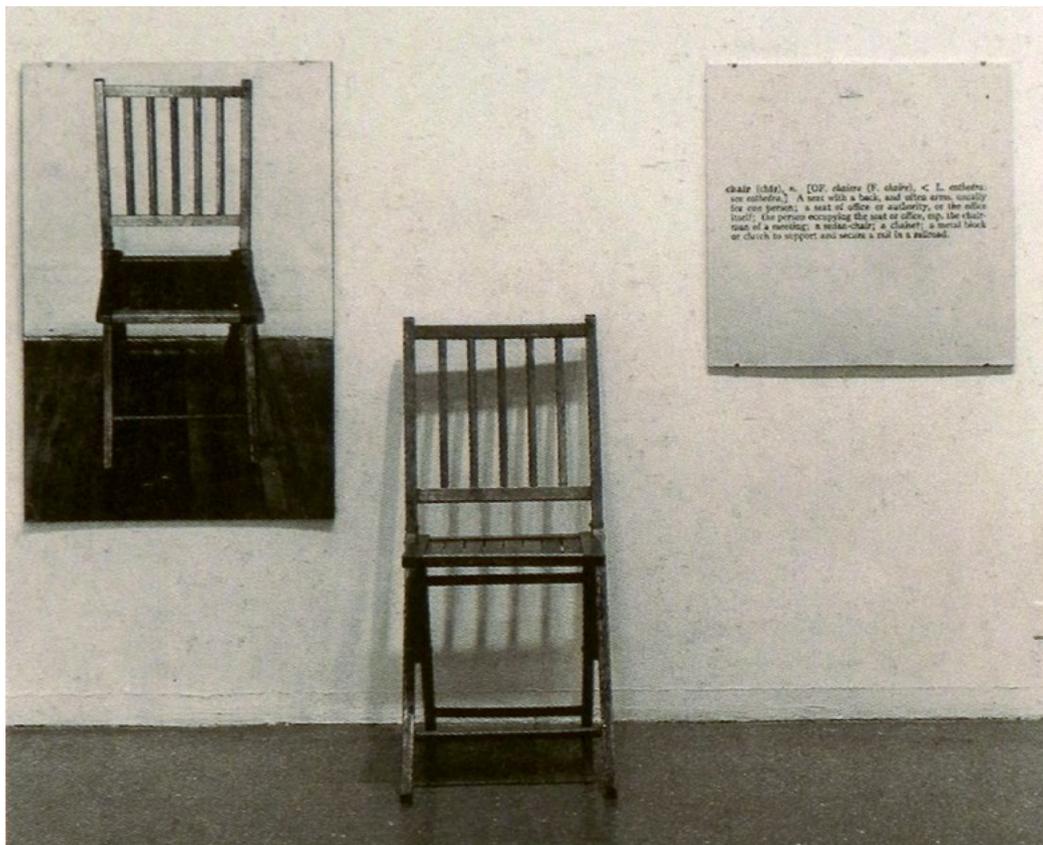
<sup>105</sup> Michael Archer, *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 78.



Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1981

Para realização da obra *L'Hôtel*, de 1981, Sophie Calle trabalha temporariamente como camareira em um hotel de Veneza, elaborando inventários sobre seus habitantes interinos. Calle usa como estratégia investigações sobre os personagens anônimos que entrecruzam nossa existência. Os quartos são lugares preparados para receber uma diversidade de indivíduos, são desconstruídos e reconstruídos no fluxo de hóspedes. Os vestígios deixados pelos 'atuais' habitantes dos quartos são registrados em relatórios e fotografias, constituindo indícios de seus hábitos, sua cultura, idade, o motivo provável da viagem, dados imprecisos de aspectos realistas e imaginativos dos investigados, pois o olhar de Calle é certamente menos técnico em favor do poético.

Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, 1965



A princípio uma performance, *O corpo é a obra*, de Antônio Manuel, vai além de seus registros, pois a imagem fotográfica da ação é trabalhada em outra obra no mesmo ano, *Corpobra*, uma caixa de acrílico parcialmente preenchida com palha contendo a emblemática foto do artista nu, descendo a escada do museu. Tem-se, então, a *performance* desdobrada em foto-objeto. A princípio uma ação presencial carregada da tensão em tempo real, o tempo presente do acontecimento em curso tomando de sobressalto o espaço dedicado ao confinamento da arte avançada, torna-se imagem-memória como registro de uma ação pretérita, e avança em sentido a alcançar outra instância, um objeto que, ligado ao evento inicial, pode ser experimentado de forma autônoma pelo público.

Na Itália, uma vertente conceitualista fica conhecida como *Arte Povera*, termo cunhado pelo crítico Germano Celant, em 1967, em alusão ao trabalho com materiais não-artísticos. Os artistas Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Mario Merz, Pino Pascali, Giuseppe Penone e Jannis Kounellis são alguns dos que criam objetos, instalações e *assemblages* com materiais diversos, naturais ou industriais, comuns ou sofisticados, investigando, para além da natureza material da obra, as condições de existência no mundo contemporâneo e a relação da arte com a história. *Vênus dourada dos trapos*, obra de Michelangelo Pistoletto, de 1967, incorpora os contrastes recorrentes na *Arte Povera*, pois trata-se de uma réplica de uma escultura emblemática da História da Arte e símbolo do ideal de beleza, cultuado na cultura ocidental parcialmente soterrada por uma avalanche de roupas velhas, confrontando a nudez e as roupas, o item de coleção e o refugio, a forma constante e a mutável, numa fusão entre o imaginário clássico e o contemporâneo.

*Na página a seguir,  
Michelangelo Pistoletto, Vênus dourada  
dos trapos, 1967*



A partir da década de 1980, tendências sedimentadas na História da Arte como a *Pop*, o *Minimalismo* e a *Arte Conceitual* somam-se a categorias incorporadas ao meio artístico como a *performance*, a *instalação* e o *objeto* para configurar o campo expandido da *Arte Contemporânea*. Certos autores dão o nome de *Neoconceitualismo* ao agrupar alguns desses artistas e suas obras relacionadas a essa ocasião. Com grandes esculturas em aço inoxidável imitando balões de figuras de animais, Jeff Koons apresenta objetos de valor e gosto duvidosos, aproximando a lógica industrial do *Minimalismo* com a cultura *kitsch* da *Pop*. Com *Hanging Heart (Violet/Gold)*, de 2006, Koons expõe essa conjunção de valores de modo direto e ostensivo. Ashley Bickerton se apossa da lógica da comunicação de massa, exibindo o método de propaganda com objetos montados em *displays* cobertos de logotipos nas paredes das galerias, como em *Autorretrato torturado*, de 1988, configurando cinicamente sua personalidade, a partir da referência às marcas que supostamente costuma consumir. Hain Steinbach mescla as lógicas expositivas de obras de arte e de mercadorias, montando prateleira de objetos diversificados nas paredes das galerias e associando-os conceitualmente. Na obra *Ultra-vermelho*, de 1986, composta com rádio-relógios digitais, uma pilha de painéis e alguns enfeites de mesa, Steinbach estabelece a cor como elemento unificador. Com a aparência de um objeto minimalista, a pilha de papel azul que compõe a obra *Sem título (lover boy)*, de 1990, de Felix Gonzáles-Torres, faz intuir não somente um convite à participação, mas também refletir sobre a permanência e destinação da obra de arte que deixa de restringir-se à dominação dos colecionadores e das instituições, provocando uma relação mais aproximada entre artista e espectador. Seja com suas prateleiras de remédios ou com seus animais conservados, como no conhecido tubarão montado num tanque de formol, chamado *A impossibilidade física*



Jeff Koons, *Hanging Heart (Violet/Gold)*, 2006

*da morte na mente de alguém vivo*, de 1991, cuja estratégia expositiva impõe delicadeza e tranquilidade, deixando em suspenso o terror e a agressividade comumente associadas ao animal exposto, Damien Hirst joga com os modos como o homem lida com o medo e o desejo em relação à vida e à morte, beleza e fealdade. Esse jogo parece culminar com sua caveira de platina cravada de diamantes, de 2007, intitulada *For the Love of God*.

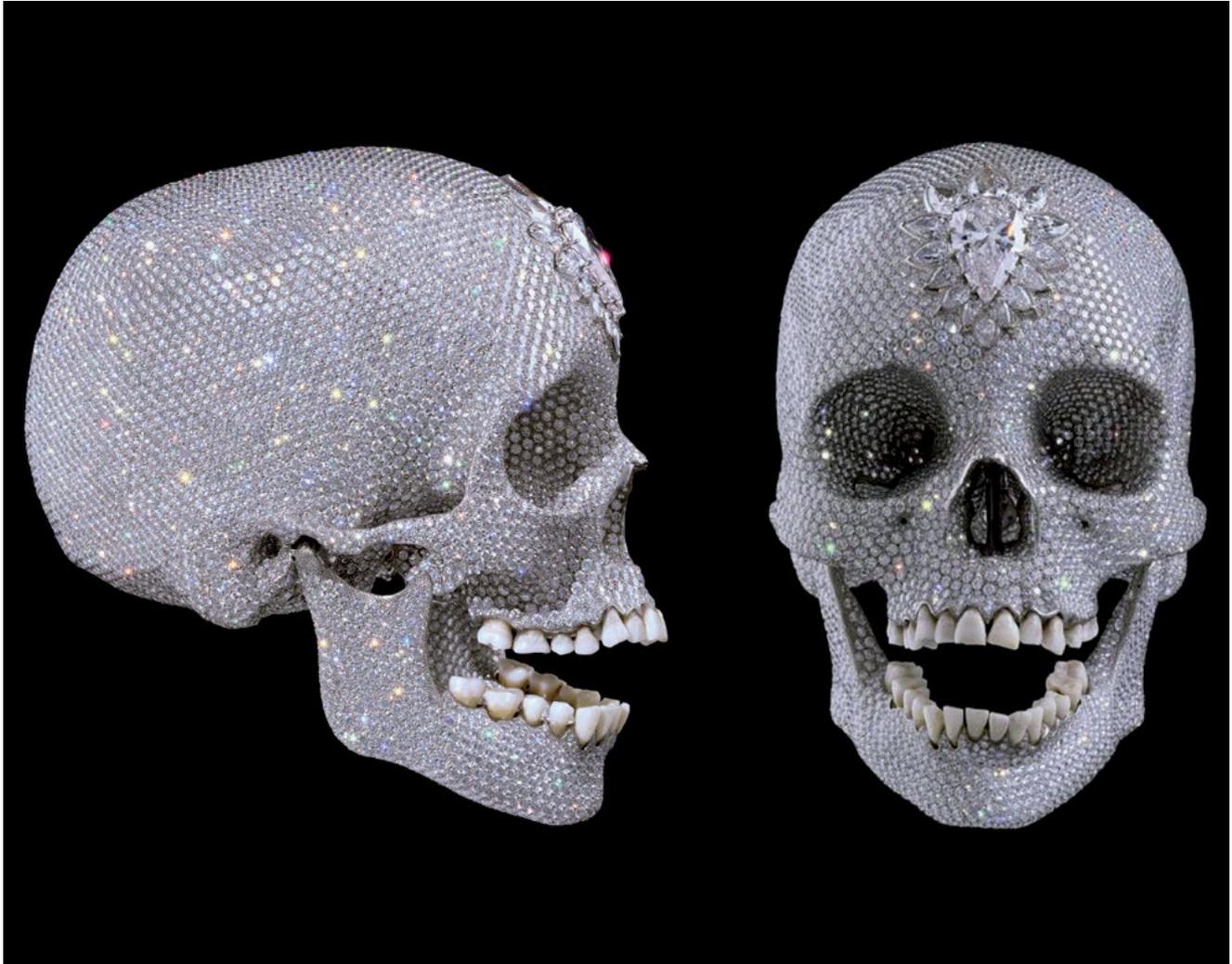
Como um dos legados da História da Arte recente, a estratégia de apropriação torna-se recorrente em meio à atmosfera conceitualista. Assim, certos artistas lançam mão não apenas de materiais ou objetos, mas entendem as próprias obras de arte ou imagens artísticas como algo disponível ao uso, sem configurar releituras ou estudos a partir de referências aos mestres e a suas obras-primas, mas colocando em xeque a ideia de originalidade e a questão de autoria. As repinturas de quadros de Picasso ou as cópias das *Brillo Box* de Warhol realizadas por Mike Bidlo exemplificam a questão. Sherrie Levine retoma conhecidas imagens de cenas americanas do consagrado fotógrafo Walker Evans em sua série *Sobre Walker Evans*, na qual a artista aponta a lente para um catálogo de obras de Evans e simplesmente dispara sua câmera para capturar a imagem desejada, como *Sobre Walker Evans nº 13*, de 1981. Louise Lawler visita exposições e casas de colecionadores, registrando com sua câmera aspectos peculiares das obras expostas, de modo a revelar características da lógica expositiva ou do pensamento do colecionador, como acontece com *Freud shirt*, de 2001; uma fotografia que ressalta as formas e cores das pinturas de Frank Stella refletidas sobre a polida mesa de jantar da casa de Claire DePau.



Louise Lawler, *Freud shirt*, 2001



Damien Hirst, *A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo*, 1991



Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

O modernismo do início do século XX revolucionou estética e materialmente a produção de obras de arte, mas, de um modo geral, essas transformações foram em si mesmas a possibilidade de continuidade das categorias tradicionais, dando novo fôlego para a pintura e a escultura principalmente. Negar a pintura em sua tradição histórica como fez o cubismo não significou a aniquilação desta categoria, ao contrário, foi uma renovação de forças, uma resposta necessária à demanda estabelecida por uma condição de vida em um mundo onde os artistas não se viam plenamente à vontade com as respostas oferecidas pela tradição naturalista, e sentiam-se movidos pela pesquisa pós-impressionista a alcançar significados, segundo novas possibilidades no fazer artístico.

Parece sintomático que, como comenta Thierry de Duve, muitas vezes a morte da pintura seja anunciada pela voz de pintores<sup>106</sup>. O ataque de boa parte da arte conceitual inicial, como na obra de Daniel Buren, vem corroborar com essa expectativa.

O crítico de arte Achille Bonito Oliva chama de *Transvanguarda* ao novo fôlego da pintura italiana, a partir do final dos anos de 1970. Oliva faz menção a nomes como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino e Nicola de Maria. O conjunto de obras vindo desta tendência apresenta uma variedade de pesquisas individuais que nos impede de falar em movimento. No entanto, pode-se falar do contraponto à desmaterialização e à ênfase na ideia trazidos pelo conceitualismo, assim como à fria atmosfera minimalista como traços em comum aos novos pintores. Por isso, a insistência às grandes proporções das telas em favor do gesto prazeroso e expressivo por tanto tempo reprimido.

O peso histórico parece sempre ter assombrado os vanguardistas

<sup>106</sup> Thierry de Duve, *The mourning after*, in: *Artforum*, março de 2003.

italianos. Berço da cultura ocidental, a Itália parece sempre tender para uma ruptura interior, basta lembrar-se da fúria futurista que propõe por abaixo museus e bibliotecas por serem depositórios do legado do passado. O diálogo com os mitos e alegorias, as formas clássicas e barrocas, assume agora a forma dúbia do elogio sarcástico.

Se na Itália aflora o jogo dialético entre tradição e vanguarda, na Alemanha torna-se inevitável o retorno à densa atmosfera expressionista de sua cultura artística. Cultura esta que enfim supera a catarse provocada pelo trauma interno causado pelo holocausto. Não por acaso Joseph Beuys foi o grande nome da arte alemã nos anos de 1970, com suas propostas conceitualistas de temas universais. Chamados de *Neo-expressionistas*, artistas como Anselm Kiefer, Markus Luppertz, Jorg Immendorf e AR Penk levam a Alemanha a retomar as citações e comentários de sua civilização, os dramas sociais e históricos, a riqueza cultural e artística, a força da filosofia e da poesia. Em pinturas como *Seus cabelos dourados Margareth*, de 1981, Kiefer não retoma de modo heróico os mitos germânicos, pois suas pinturas não ilustram diretamente os fatos históricos, mas apresentam gastas lembranças em paisagens consumidas pelo fogo, alusão a campos de concentração, presença alegórica da palha pretendente a ouro, referência à mulher de cabelos dourados, tudo em associações temáticas e mesclas de materiais para um diagnóstico nada isento dos abjetos doze anos do social-nacionalismo.

Nos Estados Unidos uma jovem geração de artistas passa a ser chamada de *New Image*, bem representada por Eric Fischel, que retorna ao realismo americano de Edward Hopper, representando com estranheza a intimidade da classe média. A *Bad Painting* é assim conhecida pelo estilo despojado com referências à *Pop Arte*, ao cartum e às imagens populares de revistas baratas, como nas instáveis associações de figuras sobrepostas nas pinturas de David Salle, tratando de modo transversal



Anselm Kiefer, *Margarete*, 1981



Anselm Kiefer, *Seus cabelos dourados*  
*Margarete*, 1981

assuntos como sexo e violência. As figuras em poses congeladas de Robert Longo ganham corpo em pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. Em geral, o que o aspecto espetacular e a exagerada teatralidade das figuras de Longo apresentam é a relação entre violência e poder. As contorções suspeitas hesitam entre uma dança frenética e uma desesperada fuga. *Grafite* é nome dado às pinturas com direta relação com a arte de rua, como nos desenhos estilizados de figuras de contornos marcados de Keith Haring, e Jean-Michel Basquiat, que dizia levar com suas telas uma imagem mais realista dos negros para as galerias novaiorquinas.

No Brasil, o fervor libertário nas artes é aquecido pelo fim da ditadura militar, resultando na anistia política e no lento retorno à democracia. Como na música de garagem de poucos acordes e letras diretas, os jovens pintores abrem mão do rigor formal, do virtuosismo técnico, dos temas nobres e do preciosismo na aparência final das obras.

No Rio, a *Escola de Artes Visuais* do Parque Lage apresenta a exposição *Cadê você geração 80?*, organizada em 1984 por Márcio Doctors e contando com os esforços do pintor Luiz Áquila. Contando com cerca de 123 nomes, esta exposição lança um número expressivo de novos artistas num mercado emergente de galerias, críticos e curadores.

A diversidade de propostas surge em razão direta à diversidade de influências. Assim, os comentários irônicos da vida suburbana carioca presente na obra de Rubens Gerchman alcançam maior aridez nas pinturas de imagens fragmentadas de Adriano de Aquino. As formas e a atmosfera do *Barroco* brasileiro se fazem presente nas malhas de formas estilizadas em arranjos decorativos de Beatriz Milhazes, na corporeidade e luminosidade das estranhas criaturas que habitam os densos espaços das pinturas de Daniel Senise, e nas referências a azulejaria nas obras de Adriana Varejão.

Em São Paulo, é a fundação Armando Álvares Penteado que lança

nomes como Leda Catunda, Mônica Nador, Ana Maria Tavares, Leonilson e Sérgio Romagnolo. Muitos artistas se agruparam sem a intenção de associação de propostas, mas para juntar esforços no sentido de manter um espaço para desenvolver suas pesquisas individuais. É o que acontece no Rio com o *Ateliê da Lapa*, que abrigava Daniel Senise, Ângelo Venosa, Luiz Pizarro e João Magalhães, ou no caso do ateliê Casa 7, em São Paulo, onde trabalhavam Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro, Fabio Miguez e Nuno Ramos que, em obras como *Sem título*, de 1988, constrói grandes estruturas precárias em densas amálgamas de cacos do real, nas quais prevalecem a aparência de instabilidade e mutação.

A curadoria de Sheila Leirner, na *XVIII Bienal de São Paulo*, acirra a questão com o imenso corredor *A grande tela*, colocando um número excessivo de pinturas de artistas brasileiros e estrangeiros apoiadas diretamente no chão e encostadas na parede, o que gerou comentários divergentes. A *Bienal* da grande tela, de fato, denuncia a enxurrada de pinturas que invade o circuito da arte.



Nuno Ramos, *Sem título*, de 1988

## *Arte e tecnologia: aproximações*

O humano não é mais a unidade única com a qual o mundo deve ser medido, nem é o artesanal fator de construção ideal das coisas. Abre-se diante dos olhos atentos uma realidade na qual a técnica eleva as escalas a dimensões monumentais inumanas, os materiais industrializados transformam progressivamente a aparência das coisas e do mundo, o ritmo acelerado das máquinas atinge velocidades inimagináveis por meios naturais e a produção e reprodução mecânica de imagens suplantam o saber artesanal e suas técnicas, que, até então, pareciam inabaláveis no domínio das imagens. Para além dos meios mecânicos, as mídias eletrônicas intensificam a circulação dessas imagens, inundando os circuitos urbanos com sucessivas camadas de imagens mediatárias, que afastam progressivamente o real de nossas retinas, enquanto o espaço da vida se amplia por caminhos diferenciados em um mundo de aparências.

A relação com outras categorias na arte contemporânea, como as ligadas às mídias eletrônicas, não implica uma ideia evolutiva no sentido de superioridade ou substituição das categorias surgidas antes ou ditas tradicionais. Devemos ter o cuidado de tentar evitar qualquer possibilidade de demarcação de uma nova hierarquização ou estabelecimento de um novo ponto, a partir do qual seja imposta uma linearidade evolutiva. O campo da técnica efetivamente evolui e continua vertiginosamente a aprimorar os dispositivos, materiais e recursos tecnológicos no campo da elaboração, armazenagem, circulação, impressão, exibição e projeção de imagens. Mas o acesso e o uso por parte dos artistas de novas possibilidades trazidas pela tecnologia não implica sobrepor o novo ao anterior qualitativamente. Afinal, concordando com o crítico de cinema Jacques Aumont, “o progresso

<sup>107</sup> Jacques Aumont, *Moderno?*, p. 26.

técnico faz caducar as máquinas com outras máquinas de melhor desempenho, o progresso artístico moderno, porém, faz caducar as obras com outras obras que são apenas diferentes”<sup>107</sup>. Adotando estas palavras de Aumont, pressupondo que ‘caducar’ denote a inexistência de meios inequívocos de produção de obras, no sentido de a arte abarcar processos e questões de acordo com as demandas ideológicas e materiais ofertadas e requeridas pela contemporaneidade, respondendo às inquietações e aos assuntos em pauta, sem que de fato as obras de arte se tornem obsoletas.

## *Sensório-motor, sistemas e mecanismos: Op Art e Arte Cinética*

As pinturas futuristas referenciam o acelerado movimento da sociedade moderna impulsionado pelas máquinas. A expressão da velocidade como símbolo do moderno é alcançada pela fragmentação das figuras e do espaço plástico-visual aprendida com o *Cubismo*. A reverberação desse impulso dinâmico no espaço e nas figuras acaba distorcendo-os e decompondo-os com a utilização de recursos óticos. A pesquisa destes recursos óticos foi adotada exaustivamente na década de 1960 por artistas como o húngaro Victor Vasarely e passou a ser conhecida como *Op Art*. Nas obras de artistas como os venezuelanos Jesús Raphael Soto e Carlos Cruz-Díez, da inglesa Bridget Riley e dos brasileiros Almir Mavignier e Luiz Sacilotto, a sensação de movimento espacial é a própria temática da obra, desvinculado de qualquer referência figurativa. Os arranjos de cores e formas abstratas sugerem uma dimensão espacial flutuante, que se expande e se retrai ritmicamente. De modo peculiar, Abraham Palatnik realizou grandes painéis a partir de recortes de madeira justapostos, deslocando sutilmente os veios da madeira, como em *Progressão*, de 1965, formando padrões de vibrações rítmicas que sugerem movimento. Na visão de Harold Rosenberg, “a pintura óptica, ou abstração perceptual, ataca o individualismo do expressionismo abstrato com sua imagem científica”<sup>108</sup>. Acompanhando o ponto de vista de Rosenberg, a imprevisibilidade e os movimentos orgânicos dão lugar a padrões organizados por forças rítmicas mais aproximadas ao controle e à repetição das máquinas.

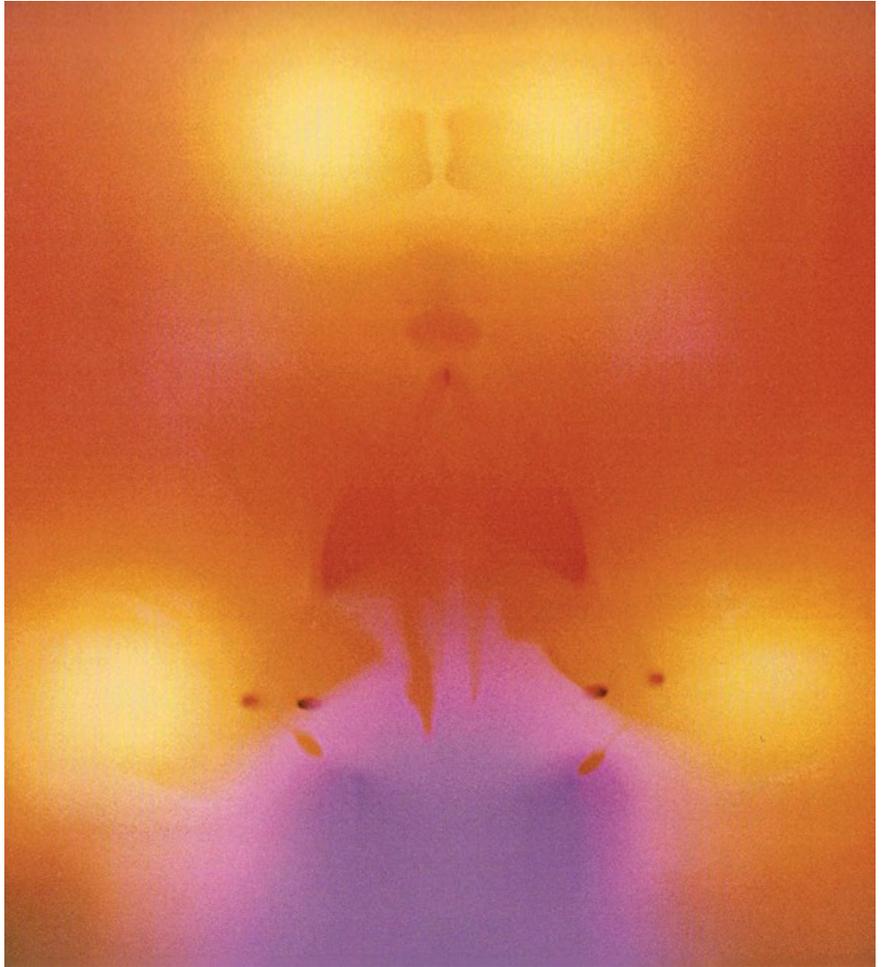
É somente com a pesquisa cinética que se agrega movimento físico à obra de arte. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam os *Móviles* que Alexander Calder cria a partir da década de 1950, tratando-se de sutis mecanismos com movimentos orbitais, estruturas de arame

<sup>108</sup> Harold Rosenberg, *Objeto ansioso*, p. 276.

articulando formas abstratas orgânicas, que se movem de modo aleatório, segundo estímulos externos como o vento ou a ação do espectador. Mas em relação à associação com o movimento motorizado deve-se lembrar do pioneirismo de Abraham Palatnik, artista que impressiona o circuito artístico com seu primeiro *Aparelho cinecromático* apresentado na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Nem pintura nem escultura, o artista apresenta para a mostra uma caixa com uma tela semitransparente, comportando em seu interior mecanismos que movimentam luzes coloridas. Ao se aproximarem e se afastarem da tela, as luzes criam padrões variados nas associações de formas e cores. As imagens não vêm de gestos expressivos de tinta sobre a superfície da tela, mas da cor luz derivada de movimentos mecânicos do interior do quadro que estruturam a obra. A pesquisa do movimento fundamentando a arte cinética é apresentada em *Le mouvement*, exposição na *Galerie Denise René*, em 1955, em Paris, composta por pinturas, esculturas e objetos que, para além da sensação de movimento alcançado pelo equilíbrio dinâmico das construções espaciais, incorporam o fluxo temporal à fruição estética.

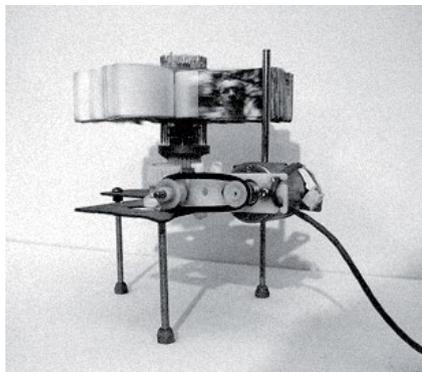
<sup>109</sup> Janis Mink, *Marcel Duchamp: arte como contra-ataque*, p. 48.

Devemos citar alguns antecedentes históricos. Alguns comentam que Duchamp costumava fazer a roda de bicicleta “girar ocasionalmente com a mão, apenas para ficar olhando para ela”<sup>109</sup>. Em *Discos com espirais*, de 1923, composta por sete discos de papel contendo variações de círculos a tinta e lápis colados sobre discos de papel azul, então fixados sobre um grande disco de cartão preto, a temática é multiplicada, mas, antes dela, em *Chapa rotativa de vidro (Ótica de precisão)*, de 1920, cinco chapas retangulares de vidro com linhas pintadas e montadas sobre um eixo motorizado, o efeito ótico de círculos concêntricos em uma imagem única é alcançado pelo movimento real das chapas. Em 1925, Duchamp retorna seu interesse pelas máquinas que produzem efeitos



óticos, constrói *Rotary Demisphere (Precision Optics)*, os desenhos, aqui formando espirais, são inscritos sobre uma cúpula de acrílico. Com a máquina em movimento, os círculos não somente giram superficialmente, mas pulsam, parecendo recuar ou avançar em direção ao espectador. Em 1935, enfim, com *Rotoreliefs*, Duchamp publica 12 discos com espirais nos moldes dos discos de 1923, associados a mecanismos que permitem certo controle da velocidade de rotação, variando os movimentos giratórios e seus efeitos óticos. A roda de uma bicicleta é a constatação de um mundo em constante e difuso movimento através de

Abraham Palatnik, *Aparelho cinecromático*, 1955



Milton Marques, *Sem título*, 2002

cacos do real, as máquinas com discos rotativos implicam uma análise em desenvolvimento das experiências óticas e os possíveis desdobramentos na consciência por uma realidade simulada.

A pesquisa construtivista do húngaro Laszlo Moholy-Nagy, notadamente em *Modulador de Luz e de Espaço*, de 1930, rompendo com a virtuosidade do espaço plástico e percorrendo o espaço real que envolve a obra, é também um exercício pioneiro de incorporação do movimento à experiência estética. Modular a luz e o espaço é submetê-los ao tempo, entendendo modulação como um tipo de variação que tem por princípio a duração. Desde casos como este de Moholy-Nagy, a arte do século XX vê a aproximação às máquinas como recurso poético, nas palavras do crítico francês Pierre Restany, usa “o motor considerado em si pelas possibilidades expressivas das suas estruturas”<sup>110</sup>. As obras de Jean Tinguely trazem certa sobrevida a refugos urbanos, resgatam peças gastas, reinventam máquinas caseiras que caem em desuso, instituem uma funcionalidade suspeita a mecanismos insólitos. Restany comenta o rumo das investigações estéticas associadas ao movimento das máquinas já em meados do século XX, ressalta como “Tinguely vivia num estado de graça: descobrira a fantástica poesia da máquina”<sup>111</sup>. Uma poesia posta decididamente em aberto na obra *Sem título*, de Milton Marques, apresentada em 2002, a saber, um pequeno motor caseiro à mostra que faz girar um eixo transferindo o efeito cinético para as imagens fotográficas nele afixadas, uma série de pequenos retratos mostrados em sequência, trazendo a grandiosidade da mágica ilusionista sem segredos. Alguns poucos exemplos como estes são capazes de demonstrar como a pesquisa cinética expandiu-se na arte contemporânea. A expressão vívida do movimento parece associar-se harmonicamente ao espaço da vida como elemento constitutivo da obra de arte. O aparecimento da fotografia em meados do século XIX parecia rivalizar com o empenho dos artistas em retratar a realidade visível. Mas o

<sup>110</sup> Pierre Restany, *Os novos realistas*, p. 25

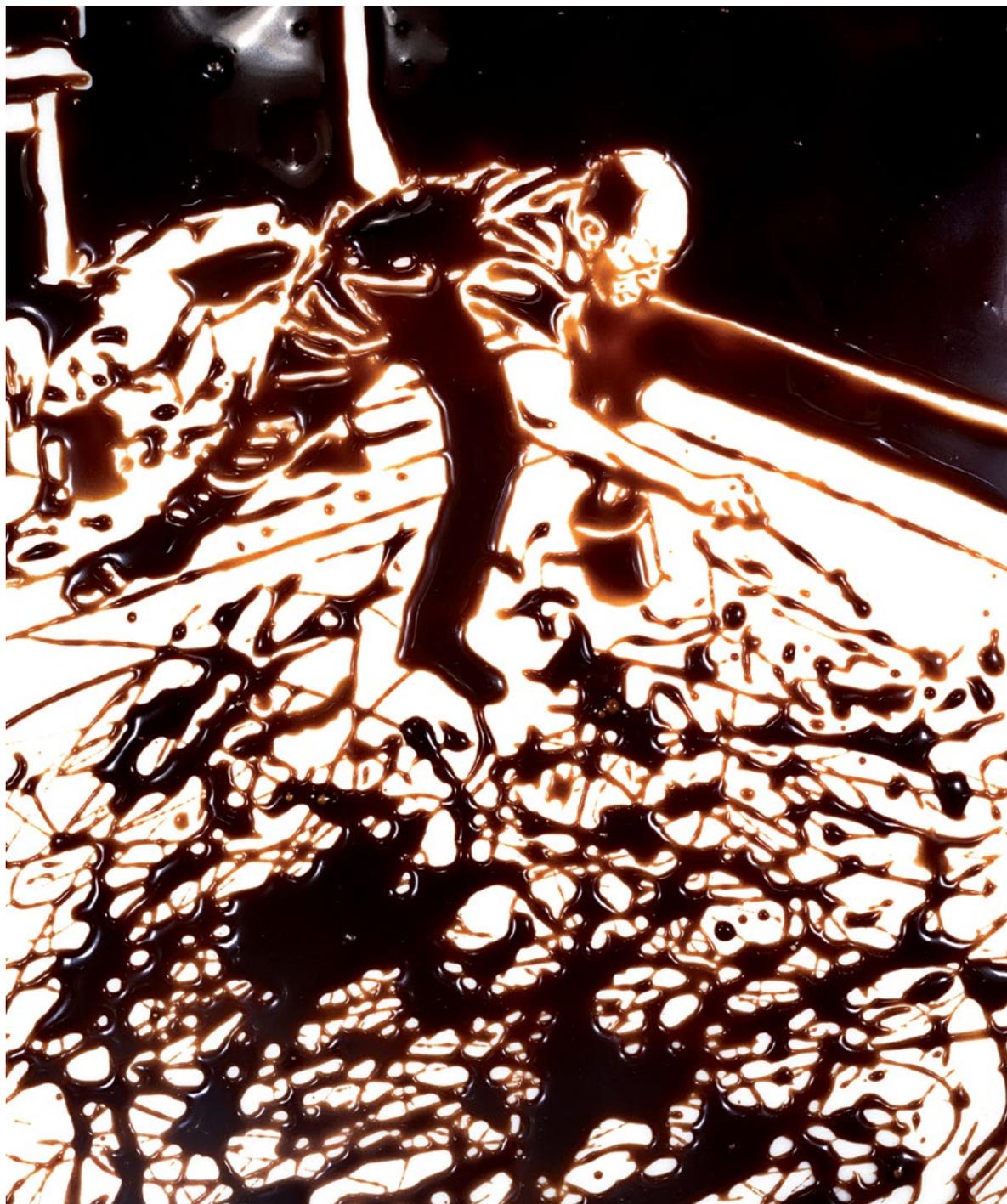
<sup>111</sup> Pierre Restany, *Os novos realistas*, p. 25.

que se revelou com a relativa disseminação da imagem fotográfica foi uma progressiva aproximação entre fotografia e arte. De certa forma, a imagem fotográfica tornou-se uma aliada de artistas inovadores na busca de desdobramentos de suas pesquisas estéticas, como nos pontos de vista inusitados nas pinturas de dançarinas de Degas, flagrantes capturados nos bastidores dos balés. Paralelamente, muitos foram os fotógrafos que decidiram pela pesquisa do potencial estético da imagem fotográfica, sendo forte a presença de aspectos pictóricos na composição e mesmo no tema, é o que se percebe em *Canal de Veneza*, de 1894, de Alfred Stieglitz. Também não foram poucos os artistas que exploraram poeticamente a fotografia, entre eles o russo Alexander Rodchenko, que buscava na luz e no espaço os aspectos construtivos da imagem, como se vê em *Girl with Leica*, de 1934, os irmãos futuristas Anton e Arturo Bragaglia que exploravam as distorções formais causadas pela captura do movimento, o surrealista Man Ray, e o concretista brasileiro Geraldo de Barros, para citar alguns.

O exercício da fotografia como arte desenvolveu-se amplamente no Brasil, revelando nomes importantes como Sebastião Salgado, Arthur Omar e Rosângela Rennó que realiza interessantes séries como *Mulheres Iluminadas*, 1988, apropriando-se de imagens intimistas de vida familiar. Vick Muniz reconstrói imagens fotográficas a partir de matérias inusitados, como em *Action Photo*, (after Hans Namuth from 'Pictures in Chocolate'), de 1977, na qual uma conhecida imagem do pintor Jackson Pollock em ação, retratado por Hans Namuth, é reelaborada com calda de chocolate que serve de matriz para uma nova fotografia.

O uso de dispositivos ofertados pela indústria amplia de modo crítico a disposição do olhar e conseqüentemente o pensamento artístico. A

Na página a seguir,  
Vick Muniz, *Action Photo*, (after Hans  
Namuth from 'Pictures in Chocolate'), 1977



*Arte Conceitual* tira proveito desse expediente. O pernambucano Paulo Bruscky expande seu repertório artístico trabalhando com fax, Xerox, e, de modo exemplar, a fotografia. A ativação do olhar faz com que muitas obras sejam advindas de encontros fortuitos, incidentes proveitosos ao artista nada desavisado. Pensemos em *MIJE*, uma fotografia de 1982 na qual Bruscky aparece de costas, como se estivesse urinando na coluna de um prédio, logo abaixo de um letreiro com as iniciais que dão nome à obra. Sobre esta obra, Bruscky esclarece:

*Estava em Paris, caminhando pela rua. Estava na calçada do outro lado do Ministério Infante-Juvenil para Educação e quando olhei não acreditei. Estava com minha mulher e disse para ela ficar com a máquina; estava vindo um guarda e tinha que ser rápido para ele não achar estranho.*<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Entrevista com Paulo Bruscky, *Em outra vida acho que fui arquivista*, in: *Arte & Ensaios* nº 19, p. 24.

Dessa simplicidade flagrante, e peculiar às obras de Bruscky, deriva uma ironia que flutua entre uma atitude supostamente transgressora à ordem pública, basta rever a preocupação do artista com o guarda que chegava, e uma obediência marota ao letreiro. O advento de *MIJE* é exemplar para ilustrar como algumas ações ou intervenções são tão efêmeras que são perdidas, caso não hajam registros.

Parece elucidativo para a questão como o artista enfrenta de modo direto a interseção entre a ação artística e a ação qualquer. Bruscky trata como *performance* uma ação em Nova York em parceria com Ken Friedman e com um participante incomum, cuja audiência resumiu-se a uma pessoa, a artista Regina Vater:

*Fomos os três andando pela madrugada. Passamos por um muro alto com um cachorro latindo do outro lado. Eu e ele combinamos*

*de fazer uma performance com o cachorro. Havia um poste do outro lado da rua, e disse para Regina atravessar a rua e sentar, pois ela seria nossa única espectadora. Fui para uma ponta do muro, e ele para a outra e saímos dizendo coisas onomatopéicas. O cachorro corria de um lado a outro, e, quando nos encontramos, fez-se silêncio. Continuamos calados, cada um seguindo a outra direção, e o cachorro, completamente desorientado.*<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Entrevista com Paulo Bruscky, *Em outra vida acho que fui arquivista*, in: *Arte & Ensaios* nº 19, p. 23-24.

Trata-se de um acontecimento que se transformou em lembrança na memória dos três envolvidos, e daí em relato, como o testemunho de Bruscky transcrito acima. Uma *performance* relatada por uma fonte primária, aparentemente interessante, realizada por dois grandes artistas, em uma cidade central para a cultura contemporânea, e com uma audiência altamente especializada, apesar de mínima. Provavelmente todas essas prerrogativas sejam ainda insuficientes para que esta suposta obra entre para a História da Arte. Mas o que uma obra como *MIJE* nos aponta é que no campo da arte a imagem fotográfica transcende a condição de registro para ser alçada à dimensão de obra.

Vito Acconci propõe um jogo laborioso: segue um caminhante qualquer pelas ruas, deixando-se levar pelos caminhos tomados pelo indivíduo e registrando toda a ação, por fim monta um dossiê sobre cada indivíduo, em um total de vinte e um, sendo um indivíduo seguido por dia durante três semanas. Trata-se de *Following piece*, de 1969, que é composto de relatórios e fotos, compondo um dossiê que, para Christine Poggi, parece assumir “a linguagem objetiva de dominação e controle”<sup>114</sup>. O início da ação é estabelecido pelo artista, tudo o mais é definido inconscientemente pelo caminhante involuntariamente envolvido na experiência: os locais, o ritmo e a duração que é estendida até que ele se abrigue em algum local privado, dando fim à *performance*.

<sup>114</sup> Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in *Arte & Ensaios* nº 16, p. 163.

Um aspecto invertido de vigilância, sem qualquer motivação exterior à própria experiência do olhar, aqui é posto sobre a figura do outro. Instigado pela filosofia de Merleau-Ponty, o artista estabelece o próprio corpo como referencial para essas experiências com o espaço e o tempo do mundo. Para Acconci, uma experiência aproximada à “relação de um leitor com um texto”<sup>115</sup>. O que sobressai é a presença de qualquer um, em qualquer lugar, realizando uma ação qualquer, cuja única identidade é a de um caminhante urbano, pedestre, transeunte, sem trajes especiais que denunciem sua singularidade, atitudes sem qualquer ruptura comportamental alçadas das instâncias cotidianas. Personagens cotidianos em seus apressados circuitos urbanos em proximidade simbólica entre quem olha e quem é olhado.

Abordando a questão com um olhar um pouco mais historicista, lembramos que em *Boulevard du temple*, uma das primeiras imagens fotográficas de Louis Jacques Mandé Daguerre, de 1838, tudo que estava em movimento se obliterou em decorrência do tempo de exposição necessário para gravação da imagem. Além dos prédios e dos objetos inertes, apenas o homem que permanece minimamente imóvel pôde ser capturado pela lente, e um olhar ainda mais atento percebe que somente a perna apoiada no caixote do engraxate alcança alguma nitidez. A própria imagem do engraxate que está trabalhando aparece totalmente borrada, em contraste com a imagem do quebrador de pedras em plena ação representado por Gustav Courbet com toda a nitidez de seu gesto em *Quebradores de pedras*, de 1849. O que se procura revelar com esta breve comparação é o princípio da imagem fotográfica, que tem sua aparição vinculada ao trabalho com o tempo. A obra de Jeff Wall é pertinente quando dialogamos sobre a inscrição direta ou indireta do tempo na fotografia. *A ventriloquist at a birthday party in october 1947*, de 1990, negligencia à imagem fotográfica a representação do movimento, senão por seus mo-

<sup>115</sup> Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in *Arte & Ensaios* nº 16, p. 163.

dos de ausência, fazendo da fixidez um modo de tratar transversalmente a temporalidade. Poses fortemente marcadas e objetos em repouso, assim como a atmosfera de clausura asseverada pelas características do cenário – janelas pequenas, teto baixo, sem saídas aparentes, luz intimista – são elementos trabalhados pelo artista para causar a sensação de silêncio desejada. Para Thierry de Duve, Jeff Wall faz “um tipo de cinema estático e mudo”<sup>116</sup>, e, mais que petrificar os gestos, a imagem apresenta a própria narrativa estagnada, levando a uma estaticidade suspeita imersa em uma atmosfera estranhamente silenciosa.

<sup>116</sup> Thierry de Duve, *Entrevista a Glória Ferreira e Muriel Ca Ron*, in: *Arte & Ensaios* nº 5, p. 123.

Bruce Nauman apresenta-nos o tempo de um acontecimento em *Burning small fires*, de 1969, pois se trata de uma sequência de fotografias que registra a queima do *livro de artista* de Ed Ruscha, intitulado *Various small fires and Milk*, de 1964, também ele um bom exemplo da contribuição da fotografia na arte conceitual. O livro de Ruscha, publicado com 400 cópias numeradas, em 1964, e uma segunda edição, em 1970, com 3.000 cópias, na qual é omitida a palavra *Milk* da capa, é composto por quinze imagens de pequenas chamas com as quais temos costumeira aproximação. A lógica de classificação trabalhada pela obra entra em colapso quando a sequência do livro termina, de modo desconcertante, com a imagem de um copo de leite. Com o ato de Nauman não resta coisa alguma da obra totalmente consumida pelo fogo, a não ser a imagem da consumação do livro, imagem lembrança, aí despontando a temporalidade inscrita na obra. Como garante a literalidade do título, *Burning small fires* apresenta o desaparecimento da obra de Ruscha. Assim, Nauman eleva à última potência a ideia pós-benjaminiana de que “não pode existir hoje uma obra sem sua reprodução”<sup>117</sup>, mesmo que seja a reprodução de seu desaparecimento.

<sup>117</sup> Paulo Venâncio Filho, *História, cultura periférica e a nova civilização da imagem*, in: *Arte & Ensaios* nº 5, p. 93.

A ideia de desaparecimento é também trabalhada pelo artista conceitual americano Keith Arnatt em *Autoenterro*, obra de 1969. Como

sequência fotográfica de uma ação fingida, a ironia de Arnatt torna-se patente. Em pose inerte, Arnatt se apresenta em pé de frente para o público em um lugar ermo, e, a cada fotografia, o artista aparece, na mesma pose, mais e mais enterrado no solo, até que na última imagem aparece apenas sua cabeça de fora. O artifício da sequência faz com que o corpo do artista pareça aos poucos ser consumido pela terra. Paródia de uma ação ao mesmo tempo interior e exterior, escolha e imposição, pois, no clima de desmaterialização do conceitualismo dos anos 60, Arnatt afirma que a referência contínua à desmaterialização do objeto de arte trouxe-lhe “a sugestão do eventual desaparecimento do próprio artista”<sup>118</sup>. Arnatt apresenta certo desdobramento dessas questões com *Autoenterro com espelho*, de 1969, uma fotografia do artista enterrado até o pescoço, de costas, com seu rosto refletido em um pequeno espelho no chão à sua frente.

<sup>118</sup> Paul Wood, *Arte conceitual*, p. 37.

A questão de gênero aproxima a produção de artistas conceituais como Cindy Sherman, Sherrie Levine, Louise Lawler, Barbara Kruger e Jenny Holzer. Embora Sherman tenha declarado nunca ter se preocupado com as questões feministas, em sua série de autorretratos, *Still de filme sem título*, do final da década de 1970 e início da década seguinte, a artista se apresenta em costumeiros papéis femininos, como personagem de uma narrativa cinematográfica fingida.



Jeff Wall, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999–2000.



Jeff Wall, *A ventriloquist at a birthday party in october 1947*, 1990.

## *O tempo, enfim, representado: Filme de artista*

De um modo geral, ao se discutir a relação entre arte e mídias, cabe salientar que a arte narrativa ou da representação carecia de um elemento que o impressionismo logo aspirou; em contraponto ao determinismo formal, espacial e temporal do realismo, a busca da fugacidade vívida do movimento, e não somente o movimento dos personagens e das coisas, mas o movimento da luz diretamente, da própria vida, a incessante e inevitável passagem do tempo. Isso implica em salientar que toda ação tem uma duração, trazendo a ideia de tempo e espaço percorridos e que pressupõem, em muitos casos, a mudança da forma e da matéria como substrato da duração. Jacques Aumont dá-nos um exemplo que se encaixa bem a essa discussão; as barras de ferro incandescentes em *Ferradores*, uma das primeiras obras cinematográficas dos irmãos Lumière. Impressiona a constatação entre os primeiros espectadores do cinema de que “não há um sequer que lamente, ao contrário, só ter visto uma imagem cinza”<sup>119</sup>. Se pintores realistas como Gustav Courbet adequavam magistralmente as cores, as formas, as texturas, os gestos e os espaços à concepção realista de suas imagens, não havia qualquer exigência quanto à clareza das formas e a presença de cores nas primeiras imagens cinematográficas; o movimento parecia um suficiente efeito de realidade. Somos levados a supor que o anseio pela vivacidade do movimento como efetiva representação das ações era uma premissa dessa audiência.

Experimentos filmicos são produzidos nos anos de 1960 pelo grupo *Fluxus* e reunidos por George Maciunas, fundador do grupo, na coletânea intitulada *Fluxfilm*. Trata-se de 37 filmes curtos com duração entre 10 segundos e 10 minutos, produzidos por artistas como

<sup>119</sup> Jacques Aumont, *O olho interminável*, p. 31.

Nam June Paik, Dick Higgins, Chieko Shiomi, James Riddle, George Brecht, Robert Watts, Joe Jones, Wolf Vostell e Paul Sharits. Muitos desses filmes eram usados como parte de apresentações performáticas em eventos promovidos pelo grupo. Com o registro e subsequente manipulação da imagem filmica, o que se convencionou chamar de filmes de artistas, a aproximação com a vulgaridade cotidiana alcança dimensões nada corriqueiras, como no *Fluxfilm n° 14, One*, de 1966, de Yoko Ono, que recorre à câmera lenta para que a ignição e imediata combustão de um palito de fósforo seja motivo de uma impressionante imagem.

Em *Autorretrato*, obra de 1975, um Super-8 de 3 minutos de duração, Marcelo Nitsche propõe sua presença no filme, que resulta no registro de sua ação como artista, e de sua presença como obra em processo. Uma volta em torno da atividade artística gerando um estado nodal, no qual o fazer do artista é ironicamente o ponto central resultante. Com uma câmera fixa em funcionamento, o artista começa sua atividade pictórica. Pinta o rosto focalizado pela câmera com pinceladas abstratas coloridas. Tensão entre representação subjetiva e apresentação objetiva da imagem do artista. A presença crítica do artista na imagem impõe questões indissociáveis do conceito de obra. Enquanto a pintura de Pollock remete à sua feitura, o que obviamente depende do gesto do artista, a imagem do gesto presencial de Marcelo Nitsche constitui a própria obra em sua duração, e não uma imagem gerada pelo gesto como materialização dele, como seu resquício material. O diagnóstico de Harold Rosenberg já sugeria que “deixando de confiar na sobrevivência do evento nos vestígios do pigmento, pintores e escultores puseram em foco suas próprias personalidades atuando como atores”<sup>120</sup>. O gesto de Nitsche não resulta em algo materializado como uma pintura ou um objeto, nem mesmo

<sup>120</sup> Harold Rosenberg, *Objeto ansioso*, p. 273.

como presença física, ainda que efêmera, como em uma *performance* presencial. Como imagem mediada, a obra permanece imaterial e dependente de sua transmissão ou projeção para audiência na retomada da duração da ação.

Marcelo Nitsche, *Autorretrato*, 1975



## *Imagem presente, duração e instantaneidade: Videoarte*

<sup>121</sup> Michael Rush, *Novas mídias na arte contemporânea*, 74.

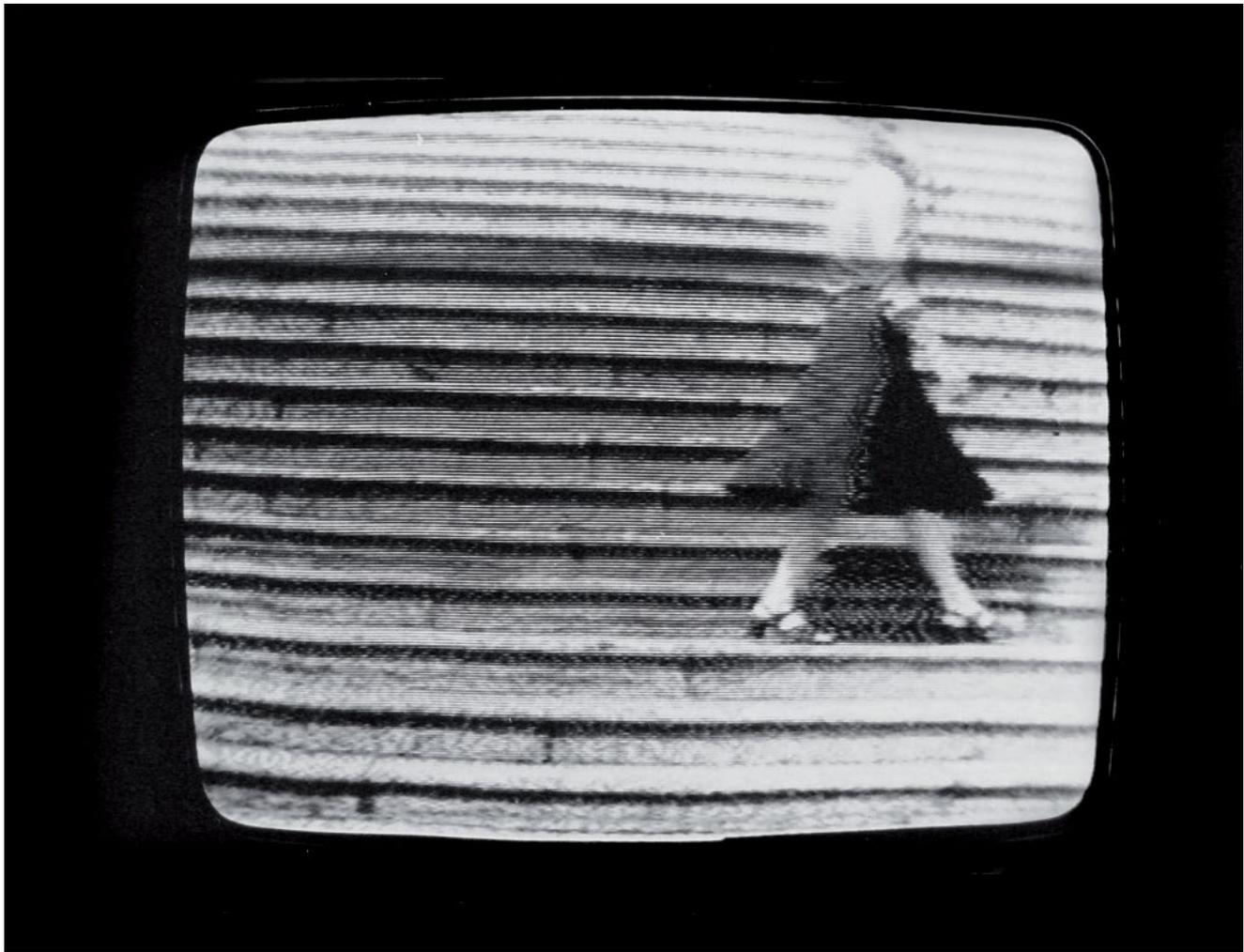
Muitos dos envolvidos na primeira geração de videoartistas tinham em mente o embate televisivo, pois a televisão gerou um processo de massificação das imagens, a ponto de, já na década de 50, o aparelho de televisão estar inserido em dois terços dos lares americanos<sup>121</sup>. A videoarte difere desta audiência em massa, mesmo porque não pretende vender um produto ou formar opinião. Prevalece a intenção do artista, movida pela necessidade de expressão pessoal que, neste caso, abre mão das categorias tradicionais de obra de arte e faz uso de dispositivos eletrônicos, que, em sua prática direta, dispensam as habilidades artísticas.

O coreano Nam June Paik explora o vídeo em suas especificidades como meio, criando mecanismos e dispondo-os para configurações diferenciadas como um especialista, não se contenta apenas em utilizar o dispositivo em suas disponibilidades básicas, mas busca aprofundar-se na concepção de novas possibilidades. Paik manipula os dispositivos distorcendo as imagens e variando as cores para alcançar respostas visuais, revendo a disposição dos aparelhos, criando ambientes e situações performáticas. O vídeo que até então registrava lugares, eventos, sobretudo *performances*, agora entra em cena como elemento ativo do jogo de ações. A violoncelista Charlotte Moorman protagoniza o jogo de tensões entre presença e mediação criado por Paik, divide o interesse da cena com os monitores que, para além das imagens mediadas que veiculam, compõem com sua própria presença física o espaço da ação. *TV Cello*, de 1971, exemplifica essas questões. A humanização e erotização da tecnologia redimensionam sua presença, fazendo pensar sua utilização e contexto no mundo capitalista, reavaliando sua inserção no corpo social. De suas posições pré-definidas nos lares, indicativas de uma presença passiva dos

espectadores, cujas consciências não são chamadas ao diálogo, os aparatos deslocados são transformados em meios criativos de *performances* e instalações, disponibilizando aos espectadores uma intensa e intrincada rede de informações visuais e situações espaciais.

Pioneira na experimentação artística contemporânea lançando mão da *performance*, do vídeo e de projetos de Arte da Terra (*Land Art*), Anna Bella Geiger parece estar menos preocupada com as manipulações técnicas do dispositivo e mais interessada em usufruir do potencial conceitual da imagem videográfica. Mais que cenário, a escada aparece como recurso de exploração do movimento na obra *Passagens n° 1*, de 1974. Nessa obra, a artista tira proveito dos elementos formais do vídeo no jogo entre o dentro e o fora de quadro, evidenciado pelo deslocamento da artista pela escadaria, pelo recorte do espaço do mundo e pelo recorte da duração do movimento, um mundo e um movimento que potencialmente se estendem para além do espaço-tempo videográfico. O espaço percorrido, a escadaria, permanece o mesmo como antes da caminhada, mas o movimento não pode ser dividido sem que sua natureza seja modificada pela divisão, e é aí que se pode apontar na arte contemporânea a incidência da diferença de natureza entre espaço percorrido e movimento efetuado comentado por Deleuze. A cada vez que a artista entra em cena, seu movimento se comporta de certa maneira diferenciado, em diagonal ascendente, descendente, mais apressado ou cadenciado. Pelas sucessivas entradas e saídas de quadro, o movimento se divide como partes de um todo, individualizadas em suas sutilezas. O espaço percorrido, entretanto, conserva-se inalterado.

O artista francês Eric Baudelaire trabalha em particular com os ritmos dos acontecimentos. O título *Sugar Water*, dado a seu vídeo de 2006, faz referência à descrição de Henri Bergson da duração como um processo invisível, como o açúcar dissolvendo em um copo de



Anna Bella Geiger, *Passagens nº 1*, 1974

água. Nesse vídeo, a tomada de uma estação de metrô evidencia em primeiro plano um grande painel publicitário coberto uniformemente de azul. Chega à estação um funcionário, que imediatamente começa a preencher o painel com uma imagem que, aos poucos, vai se formando, conforme o homem vai colando as partes do suposto anúncio. Concluída a colagem, percebemos a imagem banal de alguns carros estacionados sobre uma ponte. Mas o funcionário, sem descanso, recomeça seu trabalho sobrepondo à imagem inicial outra, que logo

descobrimos ser a mesma imagem em outro momento, acrescentando uma violenta explosão de um dos carros, sem que se saiba o motivo – acidente, atentado –, mas explorando o potencial midiático em transformar friamente tudo em espetáculo. A sequência continua, tanto do trabalho do funcionário quanto do acontecimento apresentado nas imagens do painel, sendo acrescentada uma nova camada, agora com o carro envolto em uma nuvem de fumaça, e ainda outra na qual resta apenas a carcaça do carro consumido pelo fogo. Por fim, o homem reveste o painel com uma nova camada de papel azul, retomando a neutralidade inicial com a homogeneidade da superfície do suporte, como se, terminado o trabalho do funcionário, o violento acontecimento apresentado no painel ficasse também no passado, uma cumplicidade da duração da ação do funcionário com a duração da ação ofertada na sequência fotográfica.

Com *Sugar Water*, o surgimento da imagem fotográfica, a explosão, a consumação do carro pelo fogo e a volta da tela azul como imagem de um fato consumado estão em pleno acontecimento, enquanto o homem reconstrói habilmente a imagem fragmentada. O enorme painel coberto uniformemente de azul passa gradativamente a apresentar uma violenta explosão, uma vigorosa nuvem de fumaça, uma carcaça consumida, e restabelece despercebidamente a neutralidade de sua aparência original. A violência muda, que aos saltos vai acontecendo, é ofertada a um fluxo de audiência cega. A junção desses dois modos de espera, coletivo e individual, os dois fluxos de imagens dados, um colhido diretamente da realidade pelo vídeo, o outro já mediado pela fotografia e inserido no fluxo de acontecimentos do lugar, nos é dado em síntese na imagem videográfica tomada pela consciência, um acontecimento em uníssono, de azul a azul.



Eric Baudelaire, *Sugar water*, 2006

Com o avanço da sociedade do espetáculo, o cinema passa a ser um forte referencial no mundo de imagens contemporâneas. Este transbordamento não passaria despercebido pelos artistas sensíveis ao seu cenário midiático. Como não lembrar do tratamento dado por Warhol aos ícones cinematográficos como Elvis Presley e Liz Taylor? Nicolas Bourriaud comenta alguns exemplos desse tipo contemporâneo de uso de imagens, chamando de pós-produção a utilização de produtos culturais disponíveis:

*No aperto da Bienal de Veneza de 1993, Angela Bulloch apresenta o vídeo Solaris, o filme de ficção científica de Andrei Tarkovski, substituindo a trilha sonora por seus próprios diálogos. 24 Hour Psycho (1993) é uma obra de Douglas Gordon que consiste numa projeção do longa-metragem de Alfred Hitchcock em baixa rotação, de modo que ela se estende ao longo de 24 horas. Kendell Geers isola seqüências de filmes conhecidos (um esgar de Harvey Keitel em Bad Lieutenant [Vício frenético], uma cena de O exorcista) e coloca as passagens em circuito fechado em suas instalações de vídeo, ou escolhe cenas de tiroteio do repertório cinematográfico contemporâneo para projetá-las em duas telas frente a frente (TW-Shoot, 1998-99).<sup>122</sup>*

<sup>122</sup>Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*, p. 11.

Esse diálogo direto com o cinema, que o crítico francês Jean-Christophe Royoux designou “cinema de exposição”<sup>123</sup>, trabalha os modos de recepção da imagem, interferindo no ambiente de exposição e nos modos de projeção, intervindo na postura do espectador ao trabalhar o tempo de exibição e recepção das imagens.

<sup>123</sup> Philippe Dubois, *Movimentos improváveis*, p. 8.

Os tipos de relações estabelecidas com o cinema, apropriações, manipulações, derivações, citações e referências tipificam certos trabalhos de arte com o tempo, que, para Douglas Gordon, são operações

<sup>124</sup> Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*, p. 101.

com “ready-mades temporais”<sup>124</sup>. Gordon, que se apropria de obras consagradas do cinema, parte da memória visual contemporânea, utilizando projeções em telas pendentes para colocar o espectador em uma situação de impasse, entre a familiaridade e a estranheza. Em *24 Hour Psycho*, de 1993, o filme de Alfred Hitchcock tem sua narrativa minada pela distorção temporal. A literalidade do título indica o quanto é reduzido o ritmo e o quanto é prolongado o gesto, uma lentidão que, para Rosalind Krauss, leva a imagem a um ritmo “hipnótico, quase catatônico”<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, p.657.

Além do diálogo com o cinema, a relação com a mídia televisiva traz bons resultados para a pesquisa artística contemporânea. *Sleeping television*, uma videoinstalação de Tadeu Jungle, de 1993, apresenta dois monitores de TV com suas telas frente a frente, mostrando retratos em movimento de personalidades da mídia. A distorção temporal é dada pela redução da velocidade de apresentação. É o piscar dos olhos em lentidão que dá sentido à imagem. Lembramos novamente das embrionárias experiências do *Fluxfilm*, de 1966, em particular do nº 9, *Eye blink*, no qual Yoko Ono amplia a dimensão do gesto apresentando um olho que pisca em câmera lenta. O *close* como recorte separa uma parte do corpo, em proximidade à idéia de Rosalind Krauss de que “a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular”<sup>126</sup>. A parte do corpo em separado, o olho, apresenta o que lhe é peculiar – piscar –, contudo, a natureza do tempo da ação é desafiada. Yoko Ono não reivindica qualquer sentido prévio, não referencia aspectos individuais do personagem, somente a dinâmica alterada de um micro movimento redimensionado em sua estrutura temporal. *Sleeping television*, em contrapartida, é acompanhado de uma exploração crítica da imagem. As celebridades da mídia parecem descobertas, pois, sem a segurança de todo o aparato do espetáculo

<sup>126</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 331-333.

mediático, um simples piscar de olhos desprovido de qualquer programação pode tornar-se espetacular. A simples apresentação de um gesto qualquer destituído de toda marcação cênica, códigos e sinais treinados, coloca figuras conhecidas em uma intimidade suspeita.

Com acentuado conceitualismo, Bruce Nauman transpõe para suas performances a negociação com o tempo em registros videográficos, depura o gesto e amplifica a presença do corpo, potencializando a ação de modo reflexivo intenso. São *Videoperformances* nas quais o corpo aparece como estrutura a ser trabalhada escultoricamente como em obras de 1969, entre elas *Manipulating a Fluorescent Tube*, *Pulling Mouth*, e *Bouncing Balls*. Nauman, muitas vezes, transforma o corpo sem o auxílio de qualquer ferramenta gráfica ou pictórica. Faz uso apenas da ação do corpo sobre si, em transformações passageiras, assumindo configurações instáveis existentes em conformidade à duração do gesto manipulador. Se a ação artística se dá com gestos que interferem no mundo, o artista assume a identidade de seu corpo com o mundo, voltando sobre si sua ação, em um exercício narcisista, segundo Rosalind Krauss<sup>127</sup>. Neste ponto, é que se pode pensar que o autorretrato somado à *performance* e com registro filmico ou em vídeo aparece como uma celebração crítica da atividade artística, para Rosalind Krauss um “auto-encapsulamento”<sup>128</sup>, referindo-se à situação espaço-temporal e também à atmosfera psicológica na qual o artista se impõe uma condição altamente reflexiva, para a autora “o performer responde a uma imagem contínua e renovada dele mesmo”<sup>129</sup>.

Nauman demonstra como o corpo pode ainda comportar-se como suporte na superficialidade da pele, como em *Flesh to White to Black to Flesh*, de 1968, conceito também explorado em *Art Make-up*, de 1967/68. Neste último, o cuidado com o ritmo, quase de respiração plena e densa, assevera a simplicidade da ação intensificadora de

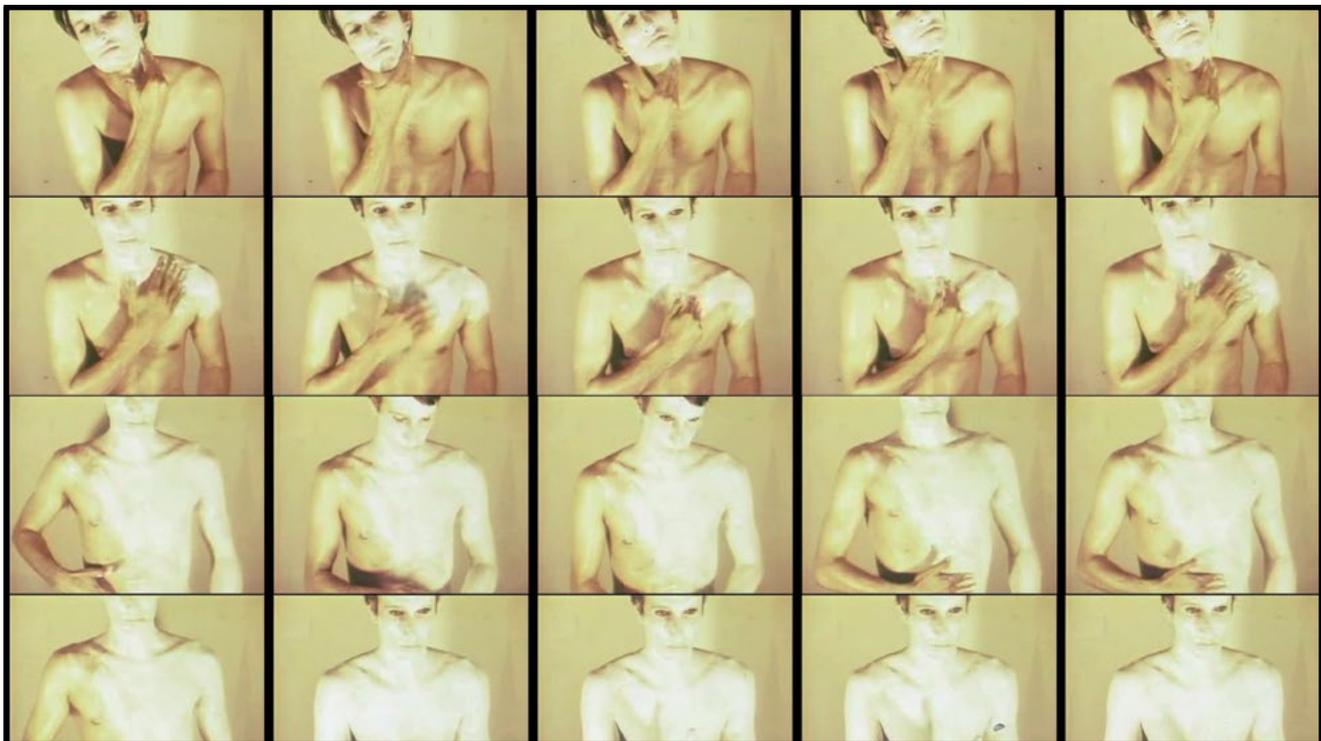
<sup>127</sup> Rosalind Krauss, *Video: a estética do narcisismo*, in *Arte & Ensaios n° 16*, p. 144.

<sup>128</sup> Rosalind Krauss, *Video: a estética do narcisismo*, in *Arte & Ensaios n° 16*, p. 148.

<sup>129</sup> Rosalind Krauss, *Video: a estética do narcisismo*, in *Arte & Ensaios n° 16*, p. 148.

sentidos. Cria uma atmosfera psicologicamente instável, com um gesto decididamente construtor de uma imagem artificial. Nauman coloca-se diante de uma câmera e começa a se cobrir de tinta transformando, sucessivamente, sua aparência pela mudança de cor: da cor da pele para o branco, depois para o rosa, cobre-se então de verde e, finalmente, de preto. A cada nova aparência, a possibilidade de uma nova identidade, tendo antes disso que apagar a anterior, um gesto ao mesmo tempo construtor e destruidor. Reconstroi a presença do sujeito no espaço com um progressivo adensamento da ação, estabelecendo relações críticas de identidade relativas ao corpo, ao eu e ao outro, ao falso e ao verdadeiro, à sinceridade e à ironia. O corpo como suporte da maquiagem, da pintura, da transformação, da saturação, da ação artística, que tanto acentua as possibilidades de presença como serve de camuflagem.

Bruce Nauman, *Art Make-Up*, 1967-68



Em *Marca registrada*, de 1975, o gesto de Leticia Parente é elevado à obra, gesto que incide sobre o próprio corpo da artista. Comparecem imagens recorrentes na História da Arte, o referenciado corpo de mulher, e uma tarefa peculiar ao universo feminino – como não lembrar a dignidade dos afazeres domésticos das mulheres nas pinturas de Vermeer? Com agulha e linha preta, a artista borda na sola do pé os dizeres MADE IN BRASIL. O corpo e o trabalho são indiscerníveis em *Marca registrada*, o corpo trabalha o corpo, o corpo como agente e suporte da ação. As implicações políticas são evidentes, de posse, gênero, origem, identidade, mas notadamente a videoperformance trabalha o tempo real dissolvido na mediação, retomado como tempo real de audiência, do retorno do acontecido. O saldo é certa visão do ocorrido que reaparece na audiência, visão que traz consigo o enquadramento da ação, o plano aproximativo de aspecto intimista, o ritmo cadenciado na duração da aparição da escrita-imagem, todo o pensamento da artista para a imagem direcionada à audiência.

Leticia Parente, *Marca registrada*, 1975



Lia Chaia também transmuta virtualmente a identidade visual de seu corpo em *Desenho de corpo*, de 2002. Em gestos autorreferenciais e autorreceptivos, novamente o corpo da artista fica diante de uma câmera que registra sua ação de modo direto. A artista risca seu corpo com uma caneta vermelha, formando um emaranhado de linhas que, aos poucos, cobrem seu corpo, parecendo indicar o desejo da artista de transmutar sua aparência. Como em *Marca registrada*, o corpo recebe inscrições, mas as marcas no corpo de Chaia são mais espontâneas e abstratas, sobretudo menos mordazes. Entre o espaço disposto pelas partes do corpo percorridas pela caneta e a dimensão das linhas, a duração da imagem está diretamente associada à quantidade de tinta gasta. Aos 51 minutos de circulação de uma esferográfica vermelha pelo corpo nu da artista, a ação se encerra pelo esgotamento da tinta na caneta que caminhava deixando seu rastro. Como nas performances presenciais, obras em vídeo-performance como as de *Parente* ou *Chaia* têm sua duração intrínseca com a duração da ação ofertada à audiência.

Devemos acrescentar à discussão um problema enfrentado por certos artistas que, para além do uso do registro videográfico, exploram seus desdobramentos técnico-poéticos. O artista americano Peter Campus cria *performances* interativas com o dispositivo e seus recursos técnicos, ações que diferem das *performances* de Bruce Nauman, artista cujas obras Campus conheceu quando trabalhou como gerente de produção, fazendo uma série de documentários para o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, ainda na década de 1960. Em 1973, Campus executa três exercícios curtos na obra *Three Transitions* com uso de técnicas básicas de manipulação da imagem em vídeo, são *performances* concisas que fazem do vídeo, mais que seu veículo, a própria possibilidade da ação. O interesse de Campus no uso do vídeo teve início quando foi estudar psicologia experimental na Universidade do

Estado de Ohio, isto porque, segundo Bill Viola, “a tentativa de criar modelos perceptuais e cognitivos do sistema nervoso central humano usando as novas tecnologias da eletrônica analógica estava na vanguarda desse campo”<sup>130</sup>. A negociação com a dualidade não se dá sem que Campus exercite também sua ironia. Já em seus dois primeiros vídeos, de 1971, *Dynamic field series* e *Double vision*, Peter Campus apresenta as inquietações evidentes em *Three transitions*, a saber, as relações entre o corpo e o espaço, entre o sujeito que olha e o que é olhado, tudo o que é dado no tempo das relações, sua duração. Com esse fim, tira proveito das possibilidades ofertadas pelos dispositivos para ampliar os elementos relacionais.

Bill Viola comenta como “as obras voltam-se sempre para o próprio Campus e, em última análise, tornam-se um retrato do ‘eu’ buscando o terreno de existência”<sup>131</sup>. A primeira parte da obra de Campus advém de duas câmeras que registram, pelo ângulo frontal e pelo posterior, a mesma ação: o artista cortando uma superfície de papel, que sugere um anteparo a limitar os movimentos do corpo no espaço. A sobreposição das imagens sugere que o artista, ao cortar o suporte, corta a si mesmo, e, ao atravessar de um lado para o outro, acaba por traçar um curto, mas denso, caminho através de seu próprio corpo. Metáfora de espaço interior e exterior, aqui os dois ângulos reais somam-se no imaginário. Para o crítico de cinema Jacques Aumont, o olhar se exerce na profundidade de um campo por onde caminha em idas e voltas<sup>132</sup>. *Three transitions* limita esse campo com um anteparo de papel para logo potencializá-lo, para anunciar, mais que sua profundidade, sua espessura. No espaço do vídeo, a ruptura com a superfície imposta pela parede de papel oferece a Campus um mergulho no espaço e a emersão em seu próprio corpo. Em *Three transitions* vê-se o personagem que corta, mas também que atravessa o corte como um gesto denunciatório da espessura do espaço

<sup>130</sup> Bill Viola, *Peter Campus image and self*, Art in America. Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/features/peter-campusimage-and-self/4/> Acesso em: 23/04/2011.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Jacques Aumont, *O olho interminável [cinema e pintura]*, p. 43.

que se abre. A câmera fixa e em primeiro plano está em conformidade com o anteparo, limitador do espaço, da visão, praticamente imutável. Com isso, mais que o anteparo, é o plano videográfico que recebe um golpe transformador, que é aberto em sua espessura para logo depois mostrar seu poder de recuperação. Não é o gesto sobre um objeto no espaço do mundo registrado em vídeo o que se institui em *Three transitions*. Interior, o gesto se comporta como imagem, videográfico, de luz, um gesto-imagem. A imagem se corta e se conserta, um corte do cerne no cerne. A imagem se abre em espessura, ainda que, paradoxalmente, não haja distinção entre superfície e profundidade nessa dimensão específica de espessura, advinda do enlace das propriedades do espaço e do tempo. Ao abrir o corpo do vídeo em seu interior e mergulhar em sua espessura, o artista corta e penetra também o próprio corpo, cujo atravessamento estranhamente o faz retornar ao que aparentemente se mantém como superfície. Como o personagem de um filme comentado por Gilles Deleuze, a figura de Campus “não percorre espaço, mergulha no tempo”<sup>133</sup>. O corpo do artista confunde-se com o corpo do vídeo, seu corpo no vídeo comporta-se como o corpo do vídeo. O corpo que habita o espaço-tempo videográfico compartilha suas características.

<sup>133</sup> Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 53.

Na segunda e na terceira parte de *Three Transitions*, Peter Campus se apresenta em dois autorretratos. São ações que só alcançam pleno sentido no jogo entre ilusão e realidade disponibilizado pelo vídeo. Ilusão não como o retorno ao naturalismo, mas como trato das relações internas do espaço e do tempo do vídeo na realidade da imagem em vídeo. A proximidade com *Art Make-up* de Nauman e *Autorretrato* de Marcelo Nitsche é evidente na segunda cena de *Three Transitions*. O gesto é bem parecido, mas ao invés de transmutar sua imagem com a aplicação sucessiva de cores diferentes, o gesto de Campus apaga seu próprio rosto, fazendo aparecer outra camada, novamente sua própria

imagem. Nauman sobrepõe camadas sobre o corpo, Campus parece inverter a ação, descamando-o, desgastando-o. Tanto Nauman como Marcelo Nitsche acrescentam algo ao corpo que se apresenta como suporte. Para Campus, o corpo é igualmente suporte da ação, mas o artista trabalha o corpo-imagem do vídeo que não se comporta como superfície e possibilita seu desgaste e sua subtração, como em uma *décollage* de Mimmo Rotella, que trata simbioticamente a relação entre suporte e imagem, subtração de imagem e desgaste de suporte imbricam-se em um mesmo gesto, como em uma escavação arqueológica no território das imagens, um gesto aparentemente subtrativo que potencializa a imagem. Comportando-se como suporte, o corpo de Nauman, assim como o de Nitsche, de certa forma afirma seu referencial físico, sua materialidade originária. Em *Three Transitions* o corpo é eminentemente imaterial, pura imagem. A ação apresentada não é sofrida pelo corpo físico do artista, senão por sua imagem. Metaforicamente, quanto mais é retirado mais se revela o que foi subtraído: o autorretrato. Conceitualmente oposto a Nauman e Nitsche, pode-se agora afirmar como antimaquiagem e antipintura a ação de Campus, que desgasta a imagem superficial, revelando outra mais profunda. Transparece um exercício ontológico da imagem como que investigando as camadas do ser. A acumulação de imagens autorreferenciais não aponta para o exterior, pois a reverberação do retrato ecoa em direção ao cerne da imagem. O truque não vem da maquiagem que paradoxalmente revela e esconde o corpo, nem do gesto pictórico que mascara o artista e suas próprias projeções subjetivas, mas é o dispositivo que se oferece em camadas sensíveis como meio de experimentação estética. Não é somente a negação do eu, da figura do artista, do autor, mas também se pode rivalizar a ação no vídeo de Campus com a crítica platônica às aparências, aqui a aparência da aparência, criando camadas sucessivas

de imagens que se distanciam ainda mais do real, da ideia ou da verdade. O artista como criador e destruidor de aparências em seu espaço mais virtual. A aparência potencializada como imagem na imagem. Um aprofundamento progressivo da imagem em sua infinita possibilidade de aparição e duração como verdade poética em obra.

Ainda em *Three Transitions*, na terceira ação, Peter Campus põe fogo em seu próprio retrato que segura em uma das mãos. Ação de aspecto negativo, queimar a própria imagem, pode conceitualmente ser ligada com o Autoenterro de Keith Arnatt, pois a ideia de desaparecimento do artista é também sugerida com a inesperada supressão da imagem do artista em *Three Transitions*, mas o retrato de Campus em sua mão não se apresenta como uma fotografia, mas como movimento aparente, comportando-se como imagem refletida em um espelho.

No vídeo *Speaking and remembering I and II*, de 1999-2000, a ar-

Abaixo,  
Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.  
Vídeo 5 min. parte 1

Na página ao lado,  
Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.  
Vídeo 5 min. parte 2

Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.  
Vídeo 5 min., parte 3





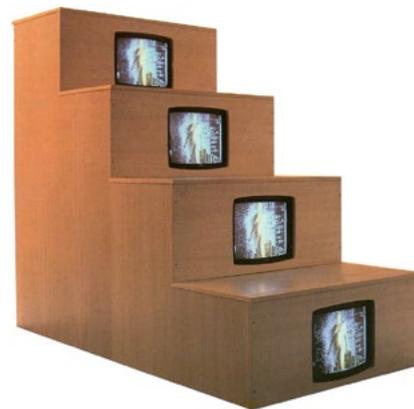
tista afegã Lida Abdul excreta recortes de papéis com inscrições pela boca com o auxílio da manipulação do dispositivo. Com a inversão do registro, o tempo real da ação é invertido, a irreversibilidade do tempo desafiada, subordina-se o tempo ao movimento em distorção temporal. Em retrocesso, a flecha do tempo é imagetivamente desconstruída, e Abdul parece estar colocando para fora da boca àquilo que de fato estava introduzindo. O anterior e o posterior desvirtuados, uma distorção temporal enganosa. Iludido, mesmo que por conveniência, o sistema sensório-motor é dado do posterior para o anterior, forjando um movimento de exteriorização. Paulo Herkenhoff, que consome criticamente, mastigando, notícias retiradas de jornais em *Estômago embrulhado*, de 1975, trabalho dividido em três partes: *Fartura*, que consiste em comer uma notícia de jornal e retransmiti-la às pessoas, Herkenhoff entala-se com notícias sobre a censura no país em *Jejum*, e, em *Sobremesa*, ingere uma obra de Antônio Manuel feita com jornal. Ritos de cunho político, com Herkenhoff envolto na situação de repressão local e também em sintonia com a crítica institucional internacional, e com o gesto de Abdul diretamente inscrito em seu contexto de vivência, o processo aparentemente desconstrutivo de inverter o andamento da imagem resulta em uma ação ideologicamente reconstrutora de sua identidade agredida, poeticamente restauradora de seu país e de sua cultura em ruínas, um tipo de reabilitação poética.

Os monitores de TV entendidos como objetos no mundo não servem apenas para transmitirem as imagens videográficas, mas observa-se sua estrutura material para a elaboração de *Vídeo-objetos* ou *Vídeo-esculturas*. Em 1970, o português radicado no Brasil Arthur Barrio produzia a obra *De dentro para fora*, um televisor em funcionamento sobre um pedestal tem sua dimensão de objeto transmutada com o singelo gesto do artista que o cobre com um tecido transparente, uma espécie

de veladura que envolve sem esconder, uma ação crítica diante da emergente indústria cultural.

Shigeko Kubota constrói uma escada com quatro degraus, cada degrau comporta em uma abertura a tela de um televisor que apresenta a mesma imagem: literalmente, uma mulher nua descendo uma escada. Com *Duchampiana: Nude Descending a Staircase*, de 1976, a própria escada como estrutura espacial se apresenta como algo permanente, a possibilidade do evento corporificada no objeto, o suporte da ação agora comporta a imagem da ação. Como sugere a estrutura constante do objeto, a ação pode ser repetida indefinidamente, entretanto, é o mesmo evento que se repete. Temos a espacialidade da estrutura da escada parcialmente apresentada em um corte imóvel e a ação que essa estrutura fomenta retomada em cortes móveis; o movimento efetuado na ação da artista recuperado como movimento efetuando-se na imagem videográfica.

Saltando os degraus, embora ainda sem pisar em terra firme, incluem-se nesta discussão de vídeo-objetos que envolvem movimento e espaço os *Cartões postais*, de 2001, com os quais Lucas Bambozzi traz uma relação direta entre o corte móvel e o corte imóvel do tempo dos acontecimentos. Para isso, o artista recorre à experiência pessoal com um determinado lugar. Nos versos dos cartões postais, são apresentados vídeos com registros dos lugares visitados por Bambozzi, lugares estes que, obviamente, estampam a frente do cartão. Trata-se de uma obra que não apenas encerra a evidente reflexão entre movimento e estaticidade da imagem, como também entre as imagens pré-concebidas das cidades e as imagens mais diretamente relacionadas com as experiências pessoais com os lugares, entre o que está sedimentado como imagens emblemáticas dos lugares e as imagens que aludem à consciência dos visitantes. Com o espaço limitado por seu pequeno



Shigeko Kubota, *Duchampiana*, 1976

formato, o cartão postal assume uma única e parcial vista fotográfica do lugar, a mesma dimensão espacial comporta em vídeo uma série de tomadas do mesmo lugar que, ainda que limitadas, ampliam a possibilidade de contágio com o lugar.

Com a ampliação da ideia de tela ou suporte, Alain Fleischer identifica o conceito de cinema expandido. Explorando a relação entre o movimento na imagem e o movimento real de objetos, em *E o vento levou*, de 1980, Fleischer projeta cenas de um filme notório do cinema sobre as pás de um ventilador. O movimento mecânico e o gesto humano assumem uma cumplicidade suspeita, da qual deriva a associação do corpo com o objeto. A imbricação do movimento mecânico com as obras de arte não está representada na obra de Fleischer pelos meios artísticos tradicionais, o que é mostrado é um objeto, também ele emblemático da relação do homem moderno com o movimento, porém, mais que seu patente símbolo de movimento, o objeto tem sua funcionalidade reeditada e passa a comportar-se como suporte ao receber imagens-movimento sobre suas pás em movimento. Cumplicidade entre imagem projetada e suporte-imagem, movimento aparente e movimento real. Imagens animadas somadas a um suporte-movimento.



Alain Fleischer , *E o vento levou*, de 1980

As *Videoinstalações* sugerem situações nas quais o espectador é convidado ou intimado a ter sua experiência com o espaço e com o tempo reedificada. Em 1967, Hélio Oiticica propõe uma experiência pioneira com o *PN3- Penetrável Imagético*, pois um televisor emitindo ruídos sonoro-visuais finaliza o percurso labiríntico e plurisensorial ofertado pelo ambiente construído pelo artista.

Com os filmes de artista e com a videoarte, a luz é o que gera diretamente as imagens. Algumas obras de Bill Viola e Gary Hill combinam diferentes aspectos de instalação e videoarte, com projeções em salas escuras. Impelidos pelo avanço da tecnologia de projetores

nos anos 80, Viola e Hill ultrapassam os limites das dimensões dos monitores e sugerem uma fusão da imagem com o espaço, dissipando a mediação pelos televisores e sugerindo experiências imediatas com as imagens, aproximando-nos daquilo que Rosalind Krauss identifica como “acontecimentos temporais”<sup>134</sup>. Grandes projeções em painéis, ou mesmo paredes inteiras de museus, compartilham o formato de grandes pinturas parietais, substituindo a retórica descritiva das formas pela narrativa de cinema, o espaço plástico pela imersão no ambiente.

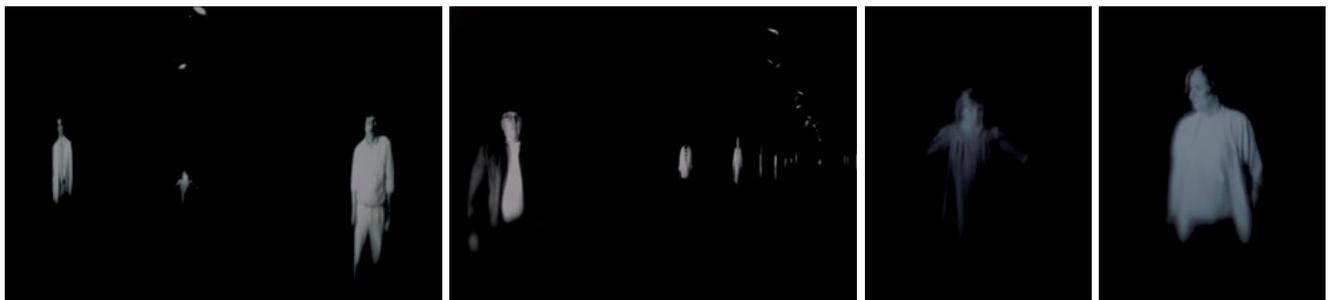
O que se está intuindo é o uso de projeção de imagens como elemento intensificador das possibilidades derivadas das videoinstalações, sendo mais precisamente com as projeções que as imagens vêm a ser as únicas fontes de luz nas salas escuras. Nas paredes de uma dessas salas escuras, Gary Hill projeta imagens de pessoas que alternadamente se aproximam e logo se afastam do espectador. Apesar de não apresentar qualquer movimento inusitado, esta videoinstalação, intitulada *Tall Ships*, de 1996, evidencia a ideia de figuras de luz, pois a aproximação dos personagens causa o que Hill chamou de uma “lenta iluminação”<sup>135</sup>, pois a aparição das imagens das pessoas se aproximando traz consigo a única luz que aos poucos e parcialmente sustenta a visão do espectador.

A ampliação desse diálogo com e ambientes alcança escalas inusitadas nas paredes externas dos museus e nas suas fachadas como

<sup>134</sup> Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 247.

<sup>135</sup> Michael Archer, *Arte contemporânea*, p. 227.

Gary Hill, *Tall Ships*, 1996



em *Trabalhos de Projeções Públicas*, obra de Krzysztof Wodiczko, de 1988, que transmuta a realidade imagética do prédio com referências críticas à política e à cultura. Também as animações fantasmagóricas das árvores e edifícios elaboradas por Tony Oursler na Soho Square, em 2000, com *A Máquina de Influência*, ampliam ainda mais as relações ambientais fomentadas pelas projeções públicas, levando à fusão do tempo natural com o tempo inscrito nos vídeos, criando uma atmosfera que conflui para o tempo da experiência do espectador, imerso nessa situação ambiental criada pelo artista.

Esta discussão sobre o desenvolvimento da tecnologia e o tratamento dos sinais de aparição da imagem leva alguns artistas contemporâneos à retomada de técnicas rudimentares associadas a tecnologias de animação. Pensando a fotografia e seus desdobramentos, devemos lembrar a força deste meio na cultura do estado do Pará. Dirceu Maués refaz em instantes fugidios o movimento do mercado paraense *Ver-o-peso* no vídeo *...feito poeira ao vento...*, produzido em setembro de 2006. Para tanto, lança mão de 991 imagens realizadas a partir de 38 câmeras pinhole, feitas com caixas de fósforo e posicionadas em círculo sobre uma mesa em meio ao burburinho do mercado. As características imagens são editadas em computador, resultando em uma vista animada do mercado em 360°. A típica instabilidade das imagens pinhole somada à peculiar movimentação do lugar resulta em aspectos fantasmagóricos dos sinais de passagem das figuras. As formas e as figuras se aproximam do comentado conceito de forma frouxa de Pierre Bonnard, tudo é aéreo, insólito, instável, mesmo aquilo que tem por natureza a solidez e a fixidez associa-se aos elementos passageiros da paisagem em uma vista na qual tudo se apresenta em fluxo.

Observando os desdobramentos das questões relativas à produção de movimento a partir da animação de imagens, parece pertinente a

*Na página ao lado,*  
Dirceu Maués, *...feito poeira ao vento...*, 2006



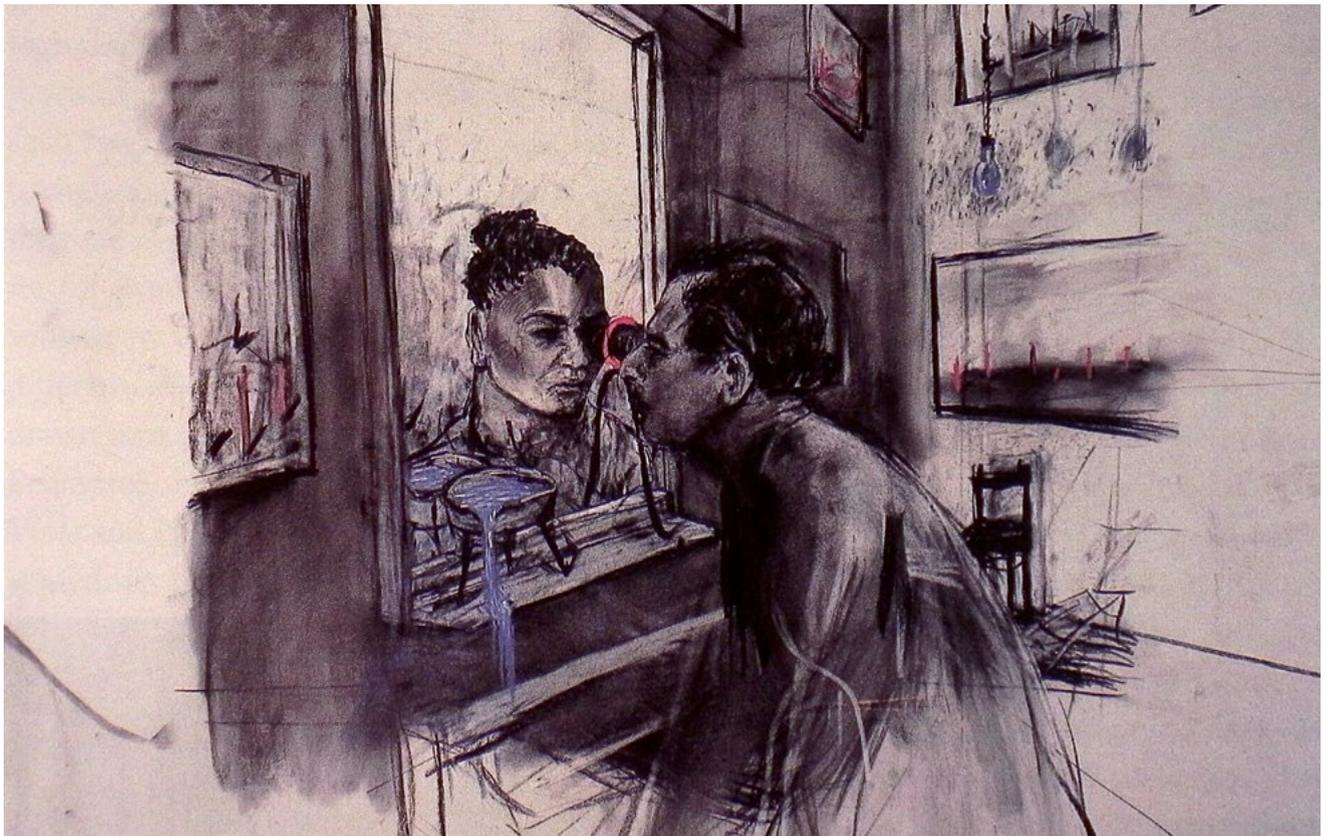
produção do artista sul-africano Willian Kentridge, que retoma processos artesanais de desenho, associando-os à tecnologia de vídeo digital. Nas animações de Kentridge, o desenho a carvão tem suas qualidades experimentadas em traços, manchas, texturas, mas o recurso de apagamento dos desenhos é particularmente apropriado por Kentridge para a inscrição da temporalidade, alcançando um resultado que é aproximado ao das fotografias pinhole de Maués. Rosalind Krauss comenta como os vídeos de Kentridge contemplam não somente as distintas narrativas que elabora, mas também a própria história de construção da imagem<sup>136</sup>. *Félix in exile*, de 1994, serve para ilustrar o assunto, pois um mesmo suporte é utilizado – um papel de desenho afixado a um cavalete –, e uma mesma imagem matriz segue desdobrando-se, com sucessivos apagamentos e acréscimos de manchas, formas e grafismos, sendo cada etapa do desenho sucessivamente capturada em fotografia e animada em stop motion. O artista apaga parcialmente certas formas, insere novos traços e manchas que dialogam com os sinais remanescentes, e são estes os sinais que podem assumir feições de rastros, cicatrizes, vultos, aspectos fantasmagóricos indiciários, oscilando entre a aparição e o esvaecimento, presença e ausência, o passado que permanece e o fugidio presente.

<sup>136</sup> Hal Foster, *Art since 1900*, p. 652.

De um modo geral, a aproximação entre arte e tecnologia incita-nos a um exercício reflexivo. Hoje, pode-se sair às ruas portando desde câmeras embutidas em celulares até aparelhos profissionais. As casas estão equipadas com computadores e programas de edição de imagens de fácil operação. É questão de tempo para que câmeras de alta definição e com recursos avançados se popularizem e estejam amplamente disponíveis. Houve tempo em que se contratavam profissionais para registrar eventos familiares, como aniversários. Atualmente as imagens, de todos os tipos e motivos, circulam pela Inter-

net, incluindo verdadeiras *performances* intimistas em tempo real. O avanço da tecnologia sugere possibilidades de obtenção de imagens derivadas do real e sua manipulação, abrindo oportunidades de produções diversas, impetuosas e diretas, arrojadas e polidas. Vistas aéreas, micro-câmeras, câmeras acopladas a celulares, câmeras de vigilância flagrando momentos fortuitos e acidentes tornam significantes momentos da vida que passariam despercebidos. Partes do mundo e da vida, até então, demasiadamente vulgares para protagonizarem o repertório de imagens artísticas, pontos de vista que não são descobertas ou invenções, mas simples flagrantes das lentes que pulverizam fronteiras e embarçam a linha do tempo.

William Kentridge, *Felix in exile*, 1994



# *conclusão*

Sem a pretensão de esgotar os assuntos abordados, mas intuindo uma apresentação primária, a cada capítulo, o empenho deste livro não foi outro senão o de providenciar ao leitor alguma familiaridade com as atividades artísticas desde o início do século XX, em proximidade com as transformações factuais do mundo e do imaginário, em suma, dos modos de ver e pensar o mundo e a vida pela ótica das reflexões estéticas.

Ainda que não justifique, a disparidade entre a restrita dimensão estabelecida para este livro e a extensão do assunto e a densidade do conteúdo apresentado explica a ligeira atenção dada a certas obras ou conceitos, assim como a simples citação ou a ausência de alguns nomes.

As considerações apresentadas decididamente esquivaram-se de erigir discursos hegemônicos, pois nenhuma tese que se pudesse propor ou tomar por empréstimo encerraria a pluralidade evidenciada nas manifestações da arte dos últimos cem anos. A despeito dos temores diante dos avanços técnicos e científicos, e dos rumores carregados da ideia de finitude perante as transformações sócio-culturais, as breves considerações expostas asseveram como os referidos **Modernismos** permanecem abertos às revisões, e a dita **Arte Contemporânea**, com sua diversidade de desdobramentos, não cessa de reinventar-se.



# *referências*



- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de.** *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.* São Paulo: Itaú Cultural / Edusp, 1999.
- ARANTES, Otilia.** (Org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ARCHER, Michel.** *Arte contemporânea: uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo.** *A arte moderna na Europa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Arte moderna.* São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_ *História da arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUMONT, Jacques.** *O olho interminável [cinema e pintura].* São Paulo: Cosac naify, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Moderno?* São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_ *A imagem.* São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- BARATA, Mário.** (apresentação). *Nova objetividade brasileira.* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.
- BASBAUM, Ricardo.** (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BATTOCK, Gregory.** *A nova arte.* São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BELTING, Hans.** *O fim da história da arte.* São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- BENJAMIM, Walter.** *A modernidade e os modernos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERGSON, Henri.** *Duração e simultaneidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Memória e vida.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLISTÈNE, Bernard.** *Fontana: o heliótrópio contemporâneo,* in: Gávea 8, Revista de História da Arte e Arquitetura, PUC/RJ, 1996.
- BOIS, Yve-Alain.** *A pintura como modelo.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas.** *Estética relacional.* São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins, 2009.
- BRITO, Ronaldo.** *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

- \_\_\_\_\_ *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- BRUSCKY, Paulo**. Em outra vida acho que fui arquivista, in: *Arte & ensaios n° 19*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009, pp. 6-25.
- CABANNE, Pierre**. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1997.
- CARNEIRO, Lúcia**. PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Antonio Manuel: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu**. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CHIPP, H.B.** *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER; ANNA Bella** (Org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando**. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.
- COMPOGNON, Antoine**. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CLARK, T.** *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRIMP, Douglas**. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur**. *Após o fim da arte: a arte e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_ *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Arte sem paradigmas*, in: *Arte & ensaios n° 7*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 199-203.
- \_\_\_\_\_ *A arte e o 11 de setembro*, in: *Arte & ensaios n° 18*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009, pp. 167-171.

\_\_\_\_\_ A idéia de obra prima na arte contemporânea, in: *Arte & ensaios n° 10*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, pp. 84-91.

**DELEUZE**, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_ *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_ *Lógica da Percepção*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_ *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

**DUARTE**, Paulo Sergio. *Arte contemporânea brasileira: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte e Plajap, 2008.

**DUBOIS**, Philippe. *Movimentos improváveis, o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição: Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_ *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.

**DUVE**, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além, in: *Arte & ensaios n° 10*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, pp. 92-105.

\_\_\_\_\_ Fais n'importe quoi. in : *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*. Paris : Editions de Minuit, 2002, p. 107-144.

\_\_\_\_\_ Reinterpretar a modernidade – entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron, in: *Arte & ensaios n° 5*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 109-124.

\_\_\_\_\_ Kant depois de Duchamp, in: *Arte & ensaios n° 5*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 125-152.

\_\_\_\_\_ *A “improvisação” de Kant à luz da arte minimalista*, in: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. *Criação e crítica*, Seminários Internacionais Museu Vale 2009, pp. 277-290.

\_\_\_\_\_ *The mourning after*, in: *Artforum*, março de 2003.

**FERREIRA**, Glória. COTRIM, Cecília (Org.). *Clemente Greemberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

**FERREIRA**, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

- FILHO, Paulo Venâncio.** Ainda mais do que antes, in: *Horizontes*, catálogo da exposição de Waltercio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009.
- FOUCAULT, Michel.** O que é um autor. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, pp.73-95.
- FOSTER, H. ; Krauss, R. ; Bois, Y. ; Buchloh, B. H. D.** (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson.
- \_\_\_\_\_ *Recodificação, arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre.** *Arte figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANCO, Ceres** (apresentação). *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965.
- FREITAS, Iole de.** A desconstrução dessas “certezas”, in: *Arte & ensaios n° 15*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, pp. 6-15.
- FRIED, Michael.** Arte e objetividade, in: *Arte & ensaios n° 9*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.
- GIEDION, Sigfried.** *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOLDBERG, Roselee.** *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAERTNEY, Eleanor.** *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HARVEY, David.** *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HONNEF, Klaus.** *Arte Contemporânea*. Benedikt Taschen, 1994.
- JAMESON, Frederic.** *Espaço e imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios de Frederic Jameson*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- KRAUSS, Rosalind.** *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_ Vídeo: a estética do narcisismo, in: *Arte & ensaios n° 16*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 144-157.

- \_\_\_\_\_ A escultura no campo ampliado, in: *Arte & ensaios n° 17*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 128-137.
- \_\_\_\_\_ Os espaços discursivos da fotografia, in: *Arte & ensaios n° 13*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006, pp. 154-167.
- MACHADO, Roberto.** *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MELLO, Christine.** *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.** *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_ *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MICHELI, Mario de.** *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MINK, Janis.** *Marcel Duchamp, a arte como contra-ataque*. São Paulo: Paisagem, 2006.
- NAVES, Rodrigo.** *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OITICICA, Hélio.** Manifesto Caju. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index)>. Acesso em: 14 julho de 2011.
- \_\_\_\_\_ *carta resposta manuscrita a Ivald Granato em 24 de outubro de 1978*. Disponível em <[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm)>. Acesso em: 14 julho de 2011.
- OSBORNE, Harold.** *A Apreciação da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PALATNIK, Abraham.** Movimento aleatório disciplinado, in: *Arte & ensaios n° 11*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 6-15.
- PELBART, Peter Pal.** *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Tempos agnósticos, in: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Org.), Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, pp. 68-79.
- POGGI, Christine.** Seguindo Acconci/visão direcionada, in: *Arte & ensaios n° 16*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 158-171.

- PONTUAL, Roberto.** *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand.* Rio de Janeiro: JB, 1987.
- RESTANY, Pierre.** *Os novos realistas.* São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RODIN, August.** *A arte / August Rodin [em] conversa com Paul Gsell.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RORIMER, Anne.** *New art in the 60's and 70's: redefining reality.* London: Thames & Hudson, 2001.
- ROSEMBERG, Harold.** *A tradição do novo.* São Paulo: Perspectiva, 1974.  
\_\_\_\_\_ *Objeto ansioso.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RUSH, Michael.** *Novas mídias na arte contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RUSKIN, John.** *Modern painters.* New York: John Wiley, 1863.
- SILVESTER, David.** *Sobre arte moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.  
\_\_\_\_\_ *Entrevistas com Francis Bacon.* São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- STEINBERG, Leo.** *Outros critérios.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- TASSINARI, Alberto.** *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VIOLA, Bill.** *Peter Campus image and self*, in: *Art in America*. Disponível em <<http://www.artinamericamagazine.com/features/peter-campusimage-and-self/>>. Acesso em: 15 de julho de 2011.
- WOOD, Paul...** [et alii]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40.* São Paulo: Cosac e Naify, 2002.  
\_\_\_\_\_ *Arte Conceitual.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



# *índice de imagens*



- 15** **Henri Matisse, *A dança***  
Óleo sobre tela, 260x391 cm.  
1909 – 1910.  
Hermitage Museum , Rússia.
- 16** **Ernst Ludwig Kirchner, *Marcella***  
Óleo sobre tela, 76 x 60 cm.  
1910  
Moderna Museet, Estocolmo.
- 20** **Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon***  
Óleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm  
1907  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- 24** **Pablo Picasso, *Cabeça de Touro***  
Bronze (composto de um guidador e de um selim de bicicleta), 33,5 x 43,5 x 19 cm  
1942  
Musée Picasso, Paris.
- 25** **Pablo Picasso, *Violão***  
Cartão, papel, corda, arame pintado instalado com caixa de papelão cortado, 76.2 x 52.1 x 19.7cm  
1912  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- 27** **Giacomo Balla, *Vôo de Andorinhas***  
Têmpera sobre papel, 50,8 x 76,2 x 20 cm  
1913  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- 28** **Umberto Boccioni, *Formas Únicas na Continuidade do Espaço***  
Bronze, 111,2 x 88,5 x 40 cm  
1913  
Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

- 32** **Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta***  
ready-made, madeira e metal, altura: 126 cm  
1913  
Sidney Janis Gallery, Nova York.
- 33** **Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada nº 2***  
Óleo sobre tela, 147 x 88,9 cm  
1912-16  
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.
- 34** **Meret Oppenheims, *Objetos com Pele***  
Xicara, pires e colher cobertos com pele, 23,7 x 7,3 cm  
1936  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- 36** **Brançusi, *Maiastra***  
Bronze polido, altura: 73,1 cm.  
1912  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- 39** **Tarsila do Amaral, *Abaporu***  
Óleo sobre tela, 85 x73 cm  
1928  
Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.
- 41** **Candido Portinari, *O Lavrador de Café***  
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm  
1939  
Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
- 47** **Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie***  
Carvão, óleo e recortes de papel e plástico sobre tela, diagonal: 177,5 cm  
1943-44 (inacabado).  
Geemente Museum, Elburg.
- 48** **Marcel Brauer, *Cadeira Wassilly***  
Aço cromado e couro, 74,5 x 76,5 x 70,6 cm  
1925  
Coleção particular.

**52** **Kazimir Malevitch, *Quadrado Negro***  
Óleo sobre tela, 106,2 x 106,5 cm  
1914-15  
State Russian Museum, São Petersburgo.

**57** **Jackson Pollock, *Blue poles***  
Óleo sobre tela, 210,8 x 488,9 cm.  
Australian National Gallery, Canberra.

**58** **Barnett Newman, *Quem tem medo do vermelho, do amarelo e do azul?***  
Óleo sobre tela, 274 x 603 cm  
1966  
Staatliche Museen, Berlim.

**61** **Alberto Burri, *Saco***  
Serapilheira, linho, tábua pintada a óleo e ouro. 33 x 38 cm  
1954  
Coleção Particular.

**62** **Lucio Fontana, *Conceito espacial***  
Tinta à base d'água sobre tela, 52 x 52 cm  
1962  
Coleção particular.

**64** **Iberê Camargo, *Carretéis***  
Óleo sobre madeira, 40 x 57 cm  
1978  
Coleção particular.

**67** **Alfredo Volpi, *Bandeirinhas***  
têmpera sobre tela, 44,2 x 22,1 cm  
1958.

**74** **Félix Gonzalez-Torres, *Untitled (USA Today)***  
Doces individualmente embalados em papel celofane vermelho, azul e prata (fonte infinita). Dimensões variam com a instalação. Peso ideal: 139kg  
1990  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

**78** **Robert Rauschenberg, *Cama***  
Óleo e lapis sobre cama, travesseiro, colchão e lençol, 191,1 x 80 x 20,3 cm  
1955  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

**80** **Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man***  
Encáustica sobre tela, 183 x 183 cm  
1961  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

**82** **Lygia Clark, *Bicho***  
Aço, 45 x 50 cm  
1960  
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

**85** **Giacometti, *Homem Caminhando II***  
Bronze, 188,5 x 27,9 x 110,7 cm  
1960  
National Gallery of Art, Washington DC

**86** **Francis Bacon, *Papa Inocência X***  
Óleo sobre tela, 153 x 118 cm  
1953  
Des Moines Art Center, Des Moines.

**90** **Andy Warhol, *Caixas Brillo***  
Tinta serigráfica em caixas de Madeira, cada caixa: 50,8 x 50,8 x 43,2 cm  
1964  
Fotografia de Warhol na galeria Stable, Nova Iorque, 1964.

**91** **Claes Oldenburg, *Soft dormeyer mixer***  
Vinil, Madeira, tubos de alumínio, fio elétrico e borracha, 81,28 x 50,8 x 31,75 cm  
1965  
Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

**91 Claes Oldenburg, *Soft toilet***  
Vinil, Madeira, fibras de sumáuima, fio elétrico e acrílico sobre estrutura de metal em base de madeira, 141 x 71,8 x 76,2 cm  
1966  
Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

**95 Andy Warhol, *Díptico de Marilyn***  
Tinta acrílica sobre tela, 205,44 x 289,56 cm  
1962  
Tate Gallery, Londres.

**96 Roy Lichtenstein, *No carro***  
Óleo sobre tela, 172 x 203,5 cm  
1963  
National Galleries Scotland, Edimburgo.

**98 Yves Klein, *Anthropometrias do período azul***  
Performance do artista na Galerie Internationale d'Art Contemporain.  
Paris, 9 de março de 1960.

**105 Hélio Oiticica, *Tropicália (O Grande Penetrável) n°3***  
Ambiente montado no MAM/RJ, exposição Nova Objetividade Brasileira (obra efêmera)  
1967

**106 Glauco Rodrigues, *Cântico dos cânticos***  
Tinta automotiva sobre acrílico, 119 x 130 x 13 cm  
1967  
Coleção particular.

**109 Rubens Gerchman, *Lindonéia – A Gioconda dos Subúrbios***  
Vidro, colagem, serigrafia, papel, decalque e metal sobre madeira, 60 x60 cm  
1966  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

**110 Nelson Leiner, *A-Doração ou o Altar de Roberto Carlos***  
Painel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular, com roleta em frente, 201 x 160 x 260 cm  
1966  
Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

**112 Antônio Dias, *Nota Sobre a Morte Imprevista***  
Óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira, 195 x 176 cm  
1965  
Coleção particular.

**115 Robert Morris, *Sem Título***  
Placas de espelho, vidro e madeira, cada objeto: 91,4 x 91,4 x 91,4 cm  
1965  
Tate Gallery, Londres.

**116 Carl Andre, *37 obras***  
144 quadrados individuais, magnésio, unidade: 1 x 30,5 x 30,5 cm, total: 1 x 366 x 366 cm  
1969  
Tate Gallery, Londres.

**121 Richard Serra, *Intersection II***  
Aço à prova d'água, quatro seções cônicas idênticas, altura: 400 cm  
1992-93  
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

**122 Iole de Freitas, *Sem título***  
Instalação na Documenta 12, aço inoxidável, policarbonato transparente, 1150 x 3300 x 1400 cm  
2007  
Fridericianum Museum, Kassel.

**124 Richard Long, *Uma Linha Feita pela Caminhada***  
Fotografia, 375 x 32,4 cm  
1967  
Tate Gallery, Londres.

- 125** **Walter de Maria, *Campo de raios***  
Instalação, 400 postes de aço inoxidável  
polido instalados em em planície.  
1977  
Novo México, Estados Unidos.
- 127** **John Coplans, *Autorretrato (torso)***  
Impressão de gelatina de prata, 47,2 x 45,6 cm  
1985  
Coleção particular.
- 132** **Philip Corner e Fluxus, *Atividades ao piano***  
Performance com George Maciunas, Dick Higgins,  
Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams  
no Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima,  
salão de festas do Museu do Estado de Wiesbaden.  
1963
- 133** **Paulo Bruscky, *O que é arte? Para que serve?***  
Performance  
1978
- 135** **Sophie Calle, *L'Hôtel, room 47, room 28,  
room 29, room 44*** (respectivamente)  
Impressão de fotografia e texto sobre  
papel, emoldurado: 214 x 142 cm  
1981  
Tate Gallery, Londres.
- 136** **Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras***  
Madeira e impressão fotográfica, cadeira: 82 x 37,8 x 53  
cm, fotografia 1: 91,5 x 61,1 cm, fotografia 2: 61 x 61,3 cm  
1965  
The Museum of Modern Art, Nova York.
- 138** **Michelangelo Pistoletto, *Vênus dourada dos trapos***  
Mármore e tecidos, 212 x 340 x 110 cm  
1974  
Tate Gallery, Londres.

- 139** **Jeff Koons, *Hanging Heart (Violet/Gold)***  
Aço inoxidável com pintura transparente, 25,30 x 30,10 cm  
2006  
Coleção particular.
- 140** **Louise Lawler, *Freud shirt***  
Fotografia, 35,6 x 28,8 cm  
2001  
Coleção particular.
- 141** **Damien Hirst, *A impossibilidade física da  
morte na mente de alguém vivo***  
Tubarão tigre, vidro, aço, solução de formol, 213 x 518 cm  
1991  
Coleção particular.
- 142** **Damien Hirst, *For the Love of God***  
Platina, diamantes, dentes humanos  
2007  
Coleção particular.
- 145** **Anselm Kiefer, *Seus cabelos dourados Margarete***  
Óleo, emulsão e palha sobre tela, 130 x 170 cm  
1981  
Coleção particular.
- 145** **Anselm Kiefer, *Margarete***  
Óleo e palha sobre tela, 110 x 149 cm  
1981  
Coleção particular.
- 148** **Nuno Ramos, *Sem título***  
Vaselina, parafina, cera, pigmentos, terebintina,  
feltro e panos sobre madeira, 220 x 250 cm  
1988  
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.
- 153** **Abraham Palatnik, *Aparelho cinecromático***  
1955

**154** **Milton Marques, *Sem título***  
mecanismo de videocassete, motor elétrico  
e 250 impressões, 12x13x12 cm  
2002  
Galeria Leme, São Paulo.

**156** **Vik Muniz, *Action Photo***, (after Hans  
Namuth from 'Pictures in Chocolate')  
Impressão fotográfica, 152.4x121.92 cm  
1977  
The Museum of Modern Art, Nova York.

**162** **Jeff Wall, *After "Invisible Man" by  
Ralph Ellison, the Prologue***  
Fotografia impressa em transparência e  
exposta em quadro de luz, 174 x 250.8 cm  
1999–2000  
The Museum of Modern Art, Nova York.

**162** **Jeff Wall, *A ventriloquist at a  
birthday party in october 1947***  
Fotografia impressa em transparência e  
exposta em quadro de luz, 229 x 352 cm  
1990  
Tate Gallery, Londres.

**165** **Marcelo Nitsche, *Autorretrato***  
Vídeo, 1'56"  
1975.

**168** **Anna Bella Geiger, *Passagens nº 1***  
Vídeo, 13'  
1974

**170** **Eric Baudelaire, *Sugar water***  
HD Video, 72'  
2006

**174** **Bruce Nauman, *Art Make-Up***  
Video, 40'  
1967–68

**175** **Leticia Parente, *Marca registrada***  
Video, 8'  
1975

**180** **Peter Campus, *Three Transitions***  
Vídeo, 5', parte 1  
1973.

**181** **Peter Campus, *Three Transitions***  
Vídeo, 5', parte 2 e 3  
1973

**183** **Shigeko Kubota, *Duchampiana***  
Filmes super-8 transferidos para vídeo, quatro  
monitores e madeira, 168,3 x 78,6 x 170,2 cm  
1976  
The Museum of Modern Art, Nova York.

**184** **Alain Fleischer, *E o vento levou***  
Instalação-cinematográfica com projeção em loop de  
um filme 16mm sobre as palhetas de um ventilador  
1980

**185** **Gary Hill, *Tall Ships***  
16 monitores preto e branco modificados com lentes  
de projeção controlados por computador e sensores de  
movimento, dimensões do corredor: 300 x 300 x 270 cm  
1996.

**187** **Dirceu Maués, *...feito poeira ao vento...***  
Stop-motion feito a partir de 991 fotografias pin-hole, 3'5"  
2006.

**189** **Willian Kentridge, *Felix in exile***  
Animação, 9'  
1994.





*Alexandre Emerick Neves*

Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ. Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ. Graduado em Pintura pela UFRJ. Professor de História e Teoria da Arte da UFES. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Experiência na área de Artes com ênfase em História e Teoria da Arte, atuação como restaurador de obras de arte, tem publicado artigos em periódicos e anais de eventos da área e realizado exposições como artista plástico.

São a

um

baraa

abaram

abara

195

Al. Lucid



www.neaad.ufes.br  
 (27) 4009 2208



ne@ad

