



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS FASA
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSOR ORIENTADOR: PROF^a. DRA. FLOR MARLENE LOPES

ARTE CONTEMPORÂNEA:

Manifestos e tendências

LETICIA ARAUJO SOARES

2041588/7

Brasília/DF, Outubro de 2007.

LETICIA ARAUJO SOARES

ARTE CONTEMPORÂNEA:

Manifestos e tendências

Trabalho ao curso de Comunicação Social, da FASA, como requisito parcial para obtenção ao grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda no UniCEUB-Centro Universitário de Brasília.
Orientação: Prof^a. Dra. Flor Marlene Lopes

Brasília/DF, Outubro de 2007

Leticia Araujo Soares

ARTE CONTEMPORÂNEA

Manifestos e tendências

Trabalho ao curso de Comunicação Social, da FASA, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof^ª. Dra. Flor Marlene Lopes
Orientador

Prof. André Luís César Ramos
Examinador

Prof. Bruno Nalon
Examinador

Brasília, Outubro 2007

AGRADECIMENTO

Quando chegamos ao fim de um ciclo não estamos mais sozinhos, talvez nunca estivéssemos. O bom de tudo isso é que no fim somamos. A lista de agradecimento aumentou o obrigado deixou de ser forçado, mas não de ser necessário. O que resta é um sorriso aos meus familiares, mestres e amigos.

“Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. À lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, mas transparente”.

Octavio Paz

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo discutir as principais características da Arte Contemporânea, seus movimentos, tendências e o contexto social em que esse processo se desenvolve. Nesse sentido, explorou-se temas como as rupturas que ocorreram no processo de criação artística, as percepções sobre arte, as principais influências e estilos, as mudanças de paradigmas, o pioneirismo de *Duchamp* e sua contribuição para Arte Contemporânea, entre outros temas. Com base nos conhecimentos práticos e teóricos adquiridos durante o curso de Publicidade e Propaganda e do conteúdo teórico apreendido da bibliografia consultada, traçou-se um referencial que identifica as mudanças no processo de criação artística e que culminam num novo e revolucionário conceito de arte e como esses fatores contribuíram para inclusão da arte no processo criativo das outras mídias, incluindo entre elas a Propaganda.

Palavras-chaves: Arte, Arte Contemporânea, *Duchamp*, rupturas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 *La Petit auto*, 13

Figura 2 *As Senhoritas de Avignon*, 15

Figura 3 Procedimento da montagem Cubista, 16

Figura 4 *Isto não é um Cachimbo*, 17

Figura 5 *Action Painting*, 19

Figura 6 *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraente?* , 21

Figura 7 *Six Boxes*, 24

Figura 8 *LAPD Uniform*, 25

Figura 9 *Fonte*, 26

Figura 10 *Tropicália*, 29

Figura 11 *O nu descendo as escadas*, 34

Figura 12 *Roda de Bicicleta*, 35

Figura 13 *Printstripe*, 39

Figura 14 *Greve*, 41

Figura 15 *Sculpture: Forty years*, 41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Justificativa da escolha do tema	10
Metodologia	11
Capítulo 1 - A RUPTURA DO FORMALISMO NA ARTE	12
Capítulo 2 - AS MARCAS DA MODERNIDADE E PRINCIPAIS REFERÊNCIAS	20
Capítulo 3 - MARCEL DUCHAMP	33
Capítulo 4 - MUSEUS E ESPAÇOS CULTURAIS.....	38
Capítulo 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS.....	45

INTRODUÇÃO

A arte acompanha o homem e sua história. As manifestações de arte refletem o contexto social em que se desenvolvem.

Através da arte pode-se obter referência dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos de cada época.

Especificamente em relação à Arte Contemporânea, alusão à arte produzida depois da 2ª Guerra Mundial, caracteriza-se por apresentar uma ampla disposição para a experimentação, levando os artistas a realizarem uma verdadeira fusão de linguagens, materiais e tecnologias.

Os artistas contemporâneos, como em toda a história, mostram através de sua arte, o pensamento de determinada época, a sociedade em que estão vivendo, as questões políticas, religiosas, econômicas e sociais que os envolvem. Nesse sentido, dão continuidade ao movimento Modernista e a seus conceitos de negação a redefinição dos cânones do passado.

Requisitando uma nova forma de representação dos problemas atuais, a Arte Contemporânea é norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos diretamente, seja na rua, nos conceitos, nas relações pessoais, na mídia e na própria arte. Traz à tona um momento de integração das linguagens artísticas, combinando instalações, *performances*, imagens, textos e tecnologias.

Segundo Foucault na obra “De outros Espaços” (1967) o espaço não é uma inovação. O espaço, em si, tem uma história na experiência Ocidental, sendo difícil esquecer sua ligação com o tempo.

Ao traçar a história do espaço podemos perceber que, na Idade Média, por exemplo, existia um conjunto hierárquico de lugares: os lugares imediatamente associados à vida real do homem, com as dicotomias entre lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares expostos, lugares urbanos, e lugares rurais. Essas oposições e intersecções de lugares formavam uma hierarquia acabada, constituindo-se como espaço medieval: o espaço em que cada coisa é colocada no seu sítio específico, o espaço da disposição.

A ruptura dessa lógica fica evidente na chamada Arte Contemporânea, iniciada por volta do ano 1950, quando houve a necessidade de romper com os espaços pré-determinados onde a arte acontecia, fosse na tela ou nas esculturas. A designação de Arte Contemporânea, entretanto, acontece somente nos anos 1970.

Na Arte Contemporânea não há limites de espaço, materiais ou técnicas, esta se assemelha a um grande laboratório de experimentação.

Um de seus precursores foi Marcel Duchamp que, em 1917, chocou o público e a crítica, com seu *ready-made* - fonte. Tratava-se de um urinol que, deslocado do seu ambiente, e colocado em um espaço reservado a arte, passa a ser considerado como tal. Esse episódio foi recuperado trinta anos mais tarde, em um movimento que negava os espaços pré-estabelecidos em que a arte deveria estar e que culminaria na Arte Contemporânea.

Em termos de América Latina, deve-se ressaltar a contribuição de Lúcio Fontana, artista argentino, que desempenhou um importante papel nesse movimento ao apresentar, por volta de 1959, uma tela em branco com um corte que evidencia uma superfície agora aberta, e que inspirou artistas a expandirem o conceito de espaço reservado para a arte.

Segundo o escritor Affonso Romano Sant'Anna "A melhor maneira de começar a considerar criticamente a questão da arte é retomá-la onde ela foi congelada, imobilizada". O escritor acredita na necessidade de começar pelo fim, ou seja, respondendo a pergunta de Duchamp: O que não é arte?

Para Danto (2006) uma mudança histórica havia ocorrido nas condições de produção das artes visuais, ainda que, os complexos institucionais do mundo da arte - galeria, escolas de arte, museus, parecessem estáveis.

As principais manifestações da Arte Contemporâneas, suas tendências e contribuições serão apresentadas nos capítulos que se seguem. Para tanto, este trabalho foi estruturado a partir dos seguintes capítulos: A ruptura do formalismo na arte; As Marcas da modernidade e principais referências; Marcel Duchamp; Museus e espaços culturais, fechamos com os resultados obtidos da nossa leitura nas Considerações Finais.

Justificativa da escolha do tema

Trata-se de um tema relevante porque coloca em cheque o formalismo na representação artística, abrindo espaço para questionamentos tais como:

- Só é considerada arte o que está no interior de galerias ou museus?
- Até que ponto as iniciativas vanguardistas contribuíram para mudança de percepção sobre arte?
- Como evoluiu historicamente a relação entre observador e arte?
- Qual a importância do surgimento de novas representações na arte?

Metodologia

Para o desenvolvimento deste trabalho utilizou-se pesquisas bibliográficas, análise comparativa, leitura e método dedutivo.

Nas pesquisas bibliográficas e leitura, foram explorados, entre outros temas: história da arte, movimento modernista, arte contemporânea, e suas principais tendências, os espaços especialmente dedicados a arte, a ruptura da arte com esses espaços e as principais contribuições do movimento modernista para a visão de arte.

A pesquisa bibliográfica deve ser entendida como leitura e análise de materiais publicados, tanto impressos quanto eletrônicos, que foram selecionados de acordo com sua relevância para o estudo realizado. A pesquisa bibliográfica auxilia o pesquisador a elaborar sua base de referência de forma a ratificar as teses que se pretende defender, refutar algumas idéias pré-existentes, ou mesmo apresentar uma nova proposta ao arcabouço científico já existente sobre o tema.

O Ensaio tem por objetivo mostrar as rupturas provocadas pela Arte Contemporânea relativamente aos movimentos que a antecederam e como influenciou os novos conceitos e formas de arte, abrindo um grande espectro de possibilidades que foram, inclusive, apropriados por várias formas de mídia.

CAPÍTULO 1 - A RUPTURA DO FORMALISMO NA ARTE

Em relação ao modernismo, verifica-se que já existe um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação.

Segundo Lopes (1997) a transição do século XIX para o século XX caracteriza-se pela passagem do pensamento epistêmico do contínuo para o pensamento epistêmico descontínuo, tanto no campo das artes como nos das ciências. Nesse sentido, a teoria dos *quanta*, de 1900, a teoria da relatividade restrita de 1905, a teoria da lingüística geral saussuriana, são exemplos, em diferentes áreas do conhecimento, de uma mudança ideológica que o Ocidente experimenta nesse “final dos tempos”, no qual se descobre, em toda parte, estruturas descontínuas: átomo, partículas, íons, genes, fonemas, traços e unidades mínimas. O fenômeno da descontinuidade foi interpretado de várias formas: a marca registrada de um tempo de alienação; a perda do sentido de interdependência solidária de tudo, a desestruturação dos mitos da ordem e da identidade, a desagregação das mentes, o desmantelamento das noções integradoras da unidade.

A poesia e a narrativa no início do século XX sofrem a influência dessa descontinuidade. Na poesia ela se exprime principalmente na utilização dos *ismos* escolásticos, na utilização indiscriminada dos desvios - o fim da métrica, o fim da rima, o fim dos moldes fixos, para citar alguns exemplos. Na narrativa, o mesmo procedimento de desmantelamento dá origem à irrupção do descontínuo tanto no nível da história, na vida dos personagens, quanto no nível da narração, ou pela sua contaminação por uma estranha espécie de “ecolalia” (eco), que o leva a falar sem fim de si mesmo.

De acordo com o mesmo autor (1997), uma característica dessa descontinuidade, que deve ser ressaltada, é a procura do avesso da grande obra, em termos qualitativos (a alta-literatura a obra-prima) em benefício da obra grande, responsável quer pelos folhetins e textos de massa atrelados ao “mau gosto” popular como as telenovelas que se arrastam por longo tempo, quer pelos fragmentos e

condensações desses cacos de arte brega (o *kitsch*) que fornecem matéria-prima das histórias encenadas na televisão, no rádio e no jornal.

Tecnicamente o procedimento através do qual o homem lida com o descontínuo reaproveitando-o de forma diferente de seu uso original, constitui a bricolagem. Nesse sentido, o Século XX começaria *bricoleur*.

Para Lopes (1997), o estruturalismo foi à expressão do pensamento da descontinuidade no âmbito das ciências, e o cubismo foi sua expressão correspondente no campo da arte. Ressalta-se que assim como houve o cubismo pictórico (*Pablo Picasso, Georges Braque*), houve também um cubismo literário (*James Joyce, Gertrude Stein*), um cubismo musical (*Igor Stravinski, Arnold Schoenberg*), poético (*Viktor Chklovski*).

Na literatura cubista, os escritores se preocupam com a construção do texto e sua disposição no papel, mostram uma linguagem simples, palavras soltas, escritas na vertical, sem se importar com a rima ou harmonia, um verso livre.

Guillaume Apollinaire, artista italiano, mas que desenvolveu seus trabalhos na França é um dos principais representantes da literatura cubista.



Fonte: http://www.anterodealda.com/antologia_apollinaire_auto1.png

IMAGEM 1 - LA PETIT AUTO (1918)

Como exemplo da literatura cubista pode-se citar o poema da escritora norte-americana Gertrude Stein que escreveu: “uma rosa é uma rosa é uma rosa”.

De acordo com Lopes (1997) do Renascimento ao Impressionismo a história da pintura ocidental tinha por base um epistema realista. Por intermédio da figura pintada, que consistia da representação contínua de um objeto do mundo, e assegurando o vínculo entre os dois através de uma relação de analogia ou semelhança, o pintor realista manipula a visão do leitor para fazê-lo crer ver o real. Assim, o pintor fazia o observador ver no quadro o mesmo que sua comunidade já lhe fizera ver no mundo. O pintor fixa na tela uma “convenção social”. Debalde Magritte, denuncia a manipulação realista obtida através da redução do ser do objeto pintado a seu parecer. Ver de acordo com os cânones do realismo “implica ver o que todo mundo vê”.

O pensamento cubista surgiu na pintura de Pablo Picasso, em 1907, inaugurando uma nova forma de representação, a tela dava um tratamento anti-realista a assuntos tradicionalmente realistas. Isso se fazia a partir de uma desestruturação da forma realista, seguida de uma reestruturação da mesma.

O resultado da composição cubista é que ainda que pareçam estar desagregando-se por efeito de uma violenta implosão, mostram-se sempre admiravelmente equilibradas, dotadas de ritmo e harmonia.

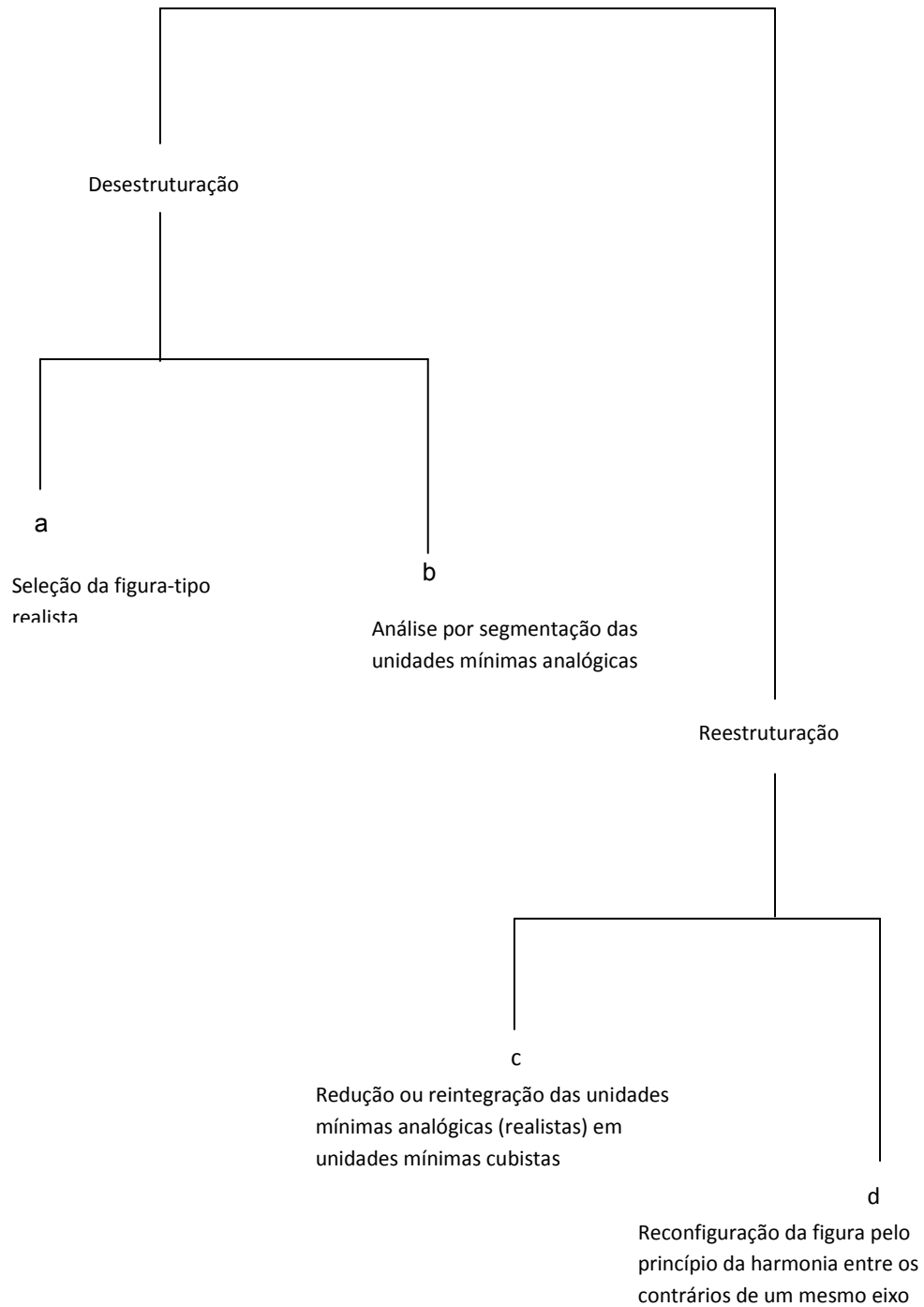
Para Lopes (1997, p.24).

A composição cubista conterà muitas e contrárias perspectivas, derivadas de outros tantos ponto de vista, colocados tanto para relativizar o conhecimento da cena quanto para incluir na obra o carácter interpelativo e contraditório de uma mesma realidade, que, sujeita como tudo o mais, ao tempo, com a mudança dele muda sem cessar.



Fonte: http://www.moma.org/collection/conservation/demoiselles/images/demoiselles_FINAL.jpg

FIGURA 2- AS SENHORITAS DE AVIGNON (1907)



Fonte: A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais na narrativa.

Figura 3- PROCEDIMENTOS DA MONTAGEM CUBISTA

Verifica-se, portanto, que desde o final do século XIX e início do século XX, vão sendo geradas as condições para a ruptura que acontece no meado do século XX.

É importante comentar que uma das principais características da arte no século XX foi o questionamento a longa tradição da pintura como meio de representação. No início do século XX Braque e Picasso incorporavam em seus quadros materiais do cotidiano, como papel de jornal, franjas de toalha de mesa entre outros, expressando assim a luta para que o conteúdo da tela fosse além da tinta. Materiais jamais pensados como “artísticos” ou “nobres” constituem as novas bases estéticas inauguradas no século XX.

René Magritte, pintor belga, ao confrontar a representação pictórica de um cachimbo com a afirmação textual de que a imagem não era um cachimbo, contesta o próprio meio, justificando a convencionalidade e os limites da pintura como base para representação. Essa ação não visa à morte do suporte e tampouco a do artista, mas possibilita a extrapolação dos limites anteriormente impostos. Essa ação, portanto, habilita a arte para rever seus preceitos e premissas, gesto potencial para o exercício da consciência e, conseqüentemente, para uma ampliação de seu campo de atuação.



Fonte: http://www.artsci.lsu.edu/phil/philo/fs_Magritte_Pipe.jpg

FIGURA 4 - ISTO NÃO É UM CACHIMBO (1929)

Além de romper com materiais e procedimentos usuais nas artes plásticas os artistas passam a escolher novos locais para expor e criam espaços alternativos.

Os anos 50, 60 e começo dos anos 70 foram revolucionários em termos de arte. À época, as *performances* realizadas, refletiam a rejeição que os artistas experimentavam em relação aos instrumentos usuais para realização de obras plásticas, tais como: a tela, o pincel e os materiais para a escultura. Essa rejeição chegou ao ponto em que os artistas começaram a usar seus próprios corpos como material de arte. O corpo se mostrava como meio de expressão mais direto e, assim, a *performance* foi um meio ideal para materializar os conceitos de arte e praticar estas teorias. Dessa forma, o tempo usado para pintar uma tela, podia ser real ou também filmado e usado numa *performance*.

As texturas dos materiais podiam estar presentes para serem experimentadas pelos espectadores. A ação, o gesto de produzir uma obra como idéia de *performance*.

O “*Action painting*” de Jackson Pollock transforma o ato de pintar, o tema da obra e o artista, em ator. Grandes lonas eram estendidas no chão e elas funcionavam como palco. O artista se movimentava sobre a lona espalhando tinta, através de uma técnica denominada “*dripping*” que consistia em fazer furos em uma lata de tinta e, a partir daí, espalhar em uma tela estendida no chão. O pintor inteiro movia-se no espaço criado pela lona na busca do gesto criativo primordial. Seu corpo entrava no espaço artístico.



Fonte: <http://morel.weblog.com.pt/pollock.jpg>

FIGURA 5-ACTION PAINTING (1947)

Em 1958, quando Allan Kaprow fez seu primeiro *happening*, começa a ampliar as artes plásticas para o ambiente. As pessoas envolvidas com artes plásticas estavam sendo atraídas a fazer *performances* vivas o que resultava em uma extensão ou uma nova alternativa á sua arte. A intertextualidade estava se tornando clara no mundo das artes visuais. O *happenig* e a *performance* tornaram as artes plásticas mais participativas para o espectador essa participação resultou em uma desconstrução de fronteiras.

Todos esses processos e rupturas que foram gestados na primeira metade do Século XX marcam um novo e revolucionário momento na arte. Suas principais tendências serão descritas a seguir.

CAPÍTULO 2 - AS MARCAS DA MODERNIDADE E PRINCIPAIS REFERÊNCIAS

Um bom observador poderá verificar que a arte dos dias atuais apresenta uma grande profusão de estilos, formas e práticas. Aparentemente, quanto mais se observa, menos certeza se pode ter quanto àquilo que permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos, no sentido mais formal de seu significado. De certo modo, não se distingue mais nenhum material específico que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte.

A arte recente tem lançado mão não apenas de tinta, metal, e pedra, como a pintura ou a escultura clássicas, mas utiliza também ar, luz, som, palavras, pessoas entre outros recursos. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existe algum, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Por outro lado, parece com freqüência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo os resultados das atividades mundanas sejam, equivocadamente, compreendidos como arte. Ao lado de formas tradicionais de arte, aparecem àquelas que utilizam fotografias e vídeos, e outros que se engajam em atividades tão variadas como grafitismo, *design*, gastronomia, cultivo de plantas, entre outras.

Essas diferentes práticas, materiais e estilos podem ser identificados nos movimentos selecionados nesse trabalho e que acreditamos contribuíram de forma efetiva para as profundas mudanças que ocorreram principalmente nos Estados Unidos e Europa, em termos de arte.

Pop Arte

Na década de 1960 surge uma arte popular (*pop*) que se comunica com o público por signos e símbolos retirados do imaginário da cultura de massa e da cena cotidiana. A Arte Pop recusa a separação do binômio arte/vida. É efetiva a junção, que é um dos seus traços característicos, pela incorporação das histórias em quadrinho, publicidade, das imagens televisivas e do cinema. O que se produzia em massa era tão importante quanto aquilo que era único, irreproduzível. A distinção de “arte vulgar” para “arte elevada” foi desaparecendo.

Uma das primeiras imagens relacionadas ao que o crítico britânico Lawrence Alloway chamaria de Arte *Pop* é a colagem de Richard Hamilton, *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956). Concebido como pôster e ilustração para o catálogo da exposição *This is tomorrow* (Este é o amanhã) do *Independent Group* de Londres, o quadro carrega temas e técnicas dominantes da nova expressão artística. A imagem é composta de uma cena doméstica e é construída com o auxílio de anúncios tirados de revistas de grande circulação. Nela, um casal se exhibe com os objetos da vida moderna: televisão, aspirador de pó, enlatados, produtos em embalagens vistosas, entre outros. Os anúncios são descolados de seus contextos originais e transpostos para a obra de arte, mas guardam a memória de seus *locus* originais. Ao aproximar arte e *design* comercial, o artista apaga, propositadamente, as fronteiras entre arte erudita e arte popular, ou entre arte elevada e cultura de massas.



Fonte: <http://users.skynet.be/lit/hamilton.jpg>

FIGURA 6- O QUE TORNA OS LARES DE HOJE TÃO DIFERENTES, TÃO ATRAENTES (1956)

A Arte *Pop* teve um maior impacto e ganhou raízes mais sólidas nos Estados Unidos. Segundo, Stangos (2000) os representantes norte-americanos do mundo

artístico expressavam sua impaciência em relação ao que estava acontecendo na Europa. Os principais pintores americanos eram competitivos e manifestavam desdém perante as obras de seus rivais europeus. A Arte *Pop* era o instrumento ideal para enfrentar o ambiente humano norte-americano. Para Stangos (2000, p.161) “O elemento de agressividade que a arte pop foi buscar no *design* comercial e na implacável técnica de venda, foi bastante atraente para os pintores norte-americanos.”

Conforme Archer (2001) destacam-se nesse movimento: Roy Lichtenstein (1923), Andy Warhol, Claes Oldeburg, Tom Wesselman (1931) e James Rosenquist (1933) que, em suas obras, utilizavam temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbano.

Não se pode negar, entretanto, que arte pop possui uma ancestralidade européia. Suas raízes são encontradas no Dadá. A princípio acontece um ressurgimento de técnicas dadaístas, mas sem o menor respaldo na filosofia Dadá. De acordo com Stangos (2000, p.162) o movimento Dadá era especificamente antiarte, tendo surgido em radical oposição a uma situação já existente, tendo sido moldado por essa situação. Os artistas *pop* - pelo menos em sua fase inicial - procuram algo positivo nessa oposição, de forma que pudessem ter um ponto de partida, a partir do qual fosse possível construir algo.

A aparente imprudência da arte pop nos levaria a interpretá-la como um produto da falta de cultura e da indisciplina, mas, pelo contrário, a arte *pop* é, entre outras coisas, um movimento culto e consciente. Os artistas freqüentavam debates, reuniões aonde aconteciam discussões e pesquisas no que podemos chamar de arqueologia dos mitos produzidos em massa e do *design* popular.

Minimalismo

O Minimalismo inicia-se no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, consiste numa tendência nas artes visuais. A arte minimalista enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico. O objeto de arte se localiza tanto no campo da pintura quanto da escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos diversos. Sua verdade baseia-se na realidade física com que se apresenta

aos olhos do observador. Deve-se destacar que o ponto de vista do observador é fundamental para a apreensão da obra minimalista - despida de efeitos decorativos e/ou expressivos. Os trabalhos de arte, nessa concepção, são simplesmente objetos materiais e não veículos portadores de idéias ou emoções. Um vocabulário construído a partir de idéias como despojamento, simplicidade e neutralidade, manejados com o auxílio de materiais industriais - vidro, aço, acrílico etc., este é o núcleo do programa da *minimal art*.

O Minimalismo recebeu seu impulso inicial da pintura. Era uma inversão dos valores que tinham sido exaltados pela geração anterior dos expressionistas abstratos, mas a arte minimalista teve seu maior desenvolvimento na escultura. Os escultores utilizavam normalmente processos e materiais industriais.

Duchamp foi importante para o desenvolvimento da ética minimalista, nesse sentido, Stagos (2000, p.177) comenta:

A importância de Duchamp, a esse, respeito, relaciona-se com o modo como os *ready-mades* desafiaram o prestígio em nosso pensamento estético, da nossa noção de trabalho como ingrediente essencial em arte. Ao propor um urinol e um porta-garrafas como exemplo de arte, Duchamp tinha minimizado o papel da mão do artista, bem como o valor da perícia artística. Ele atribuiu valores estéticos a objetos puramente funcionais por uma simples escolha mental e não através de qualquer exercício de habilidade manual. O que ele quis demonstrar foi que a produção de arte podia basear-se em outros termos que não o arranjo arbitrário e apurado de formas.

Para os minimalistas o módulo não era uma questão de gosto. Roberto Morris acreditava que o importante é “a separação da energia da arte do enfadonho ofício de produção de arte”. Moholy-Nagy foi um dos primeiros artistas a executar uma série de pinturas por instruções telefônicas para uma fábrica. Para Judd era natural ter suas caixas fabricadas fora do ateliê.



Fonte: <http://nga.gov.au/International/Catalogue/Images/LRG/14962.jpg>

FIGURA 7 - SIX BOXES (1974)

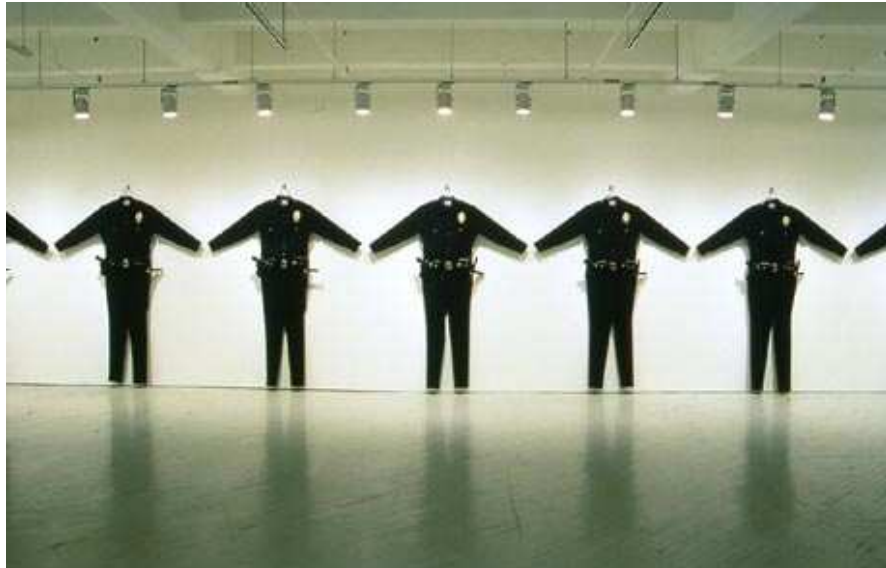
A composição, para as obras minimalistas, é um fator de menor importância do que a escala, a luz, a cor, a superfície, o formato, ou a relação com o meio ambiente. Em uma obra minimalista o meio ambiente converte-se no campo pictórico.

Arte Conceitual

Segundo Stangos (2000) em meados da década de 1960 iniciou-se um vale tudo em arte. Este vale-tudo era conhecido como arte conceitual juntamente com outras tendências - arte corporal, arte performática e arte narrativa - fazia parte de uma rejeição desse artigo de luxo único, permanente e, no entanto, portátil que é o tradicional objeto de arte. No lugar dele surgiu uma ênfase nas idéias: idéias em, sobre, e em torno da arte. Uma desordenada gama de informações, temas e de interesses que não estavam contidos em um só objeto, mas transmitida por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeo, pelo o uso do corpo dos próprios artistas e, sobretudo, da própria linguagem.

O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, dentre as atividades do Grupo *Fluxus*. Nesse texto, o artista defende que

os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. Na Arte Conceitual o artista utiliza a expressão artística como veículo de comunicação, pois ela exige a participação mental do espectador.



Fonte: <http://www.fabricworkshop.org/images/photos/burden.jpg>

IIAGEM 8 – LAPD UNIFORM (1993)

As idéias são o mais importante para a Arte Conceitual, a execução das obras fica num segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto da obra venha a ser realizado, não há exigência de que ele seja construído pelas mãos do artista. Ele pode, muitas vezes, delegar para outra pessoa, que tenha habilidade técnica específica, o trabalho físico. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização.

Segundo Stagos (2000), esse fenômeno representou, em sua maior parte, a floração de idéias apresentada por um único artista, Marcel Duchamp. Este jovem artista francês afirmava “estar mais interessado nas idéias do que no produto final”. O *ready-made*, mais escandaloso de Duchamp foi a *Fonte*. Tratava-se de um mictório comum, assinado sob o pseudônimo de “R.mutt” que foi apresentado como peça de escultura. Essa obra é uma das primeiras a questionar o *status* da arte.

Conforme destaca Archer (2001), Duchamp instigava o observador para que pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à

multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Estas perguntas ecoaram por toda a arte dos anos 1960 e além deles.



Fonte: <http://www.frogn.kommune.no/drobakskole/bilder/Marcel%20Duchamp.jpg>
FIGURA 9- FONTE (1917)

A arte deixa de ser primordialmente visual feita para ser olhada, e passa a ser considerada como idéia e pensamento. Muitos trabalhos que usam a fotografia, xerox, filmes ou vídeo como documento de ações e processos, geralmente numa recusa da noção tradicional de objeto de arte, foram designados como arte conceitual. Além da crítica ao formalismo, artistas conceituais atacaram ferozmente as instituições, o sistema de seleção de obras e o mercado de arte.

Performance

A *performance* não está ligada à tela: a mútua troca entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual foi a essência para o nascimento de uma arte performática. A dança e a experimentação com os meios de comunicação de massa que floresceram nos anos 1960 entre os artistas Judson Church (grupo de artistas) estenderam-se, também, para artistas visual sendo o principal deles Robert Rauschenberg, um dos primeiros a entrelaçar arte e tecnologia. Em 1960, Rauschenber conheceu Billy Klüver, engenheiro eletrônico que colaborou com vários artistas. Ele trabalhou com John Cage e Merce Cunningham e criou um sistema acústico que respondia aos movimentos, sons e projeções por meio de um sistema de microfones e células fotoelétricas.

A *Performance* liga-se ao *Happening* (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que, neste último, o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na *Performance*, de modo geral, não há participação do público.

A *Performance* deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que dominam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. A arte contemporânea põe em cheque os enquadramentos sociais e artísticos da modernidade, abrindo-se a experiências culturais díspares. Nesse contexto, *Instalação*, *Happenings* e *Performances* são amplamente realizados, sinalizando certo espírito das novas orientações da arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana.

Cada vez mais as obras articulam diferentes modalidades de arte - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. - desafiando as classificações habituais e colocando em questão a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a *Performance* (e para parte considerável das vertentes contemporâneas, por exemplo arte ambiente, arte pública arte processual, arte conceitual, *land art* etc.), o que permite flagrar sua filiação às experiências realizadas pelos surrealistas e sobretudo pelos dadaístas.

Instalação

Entre outras acepções, o termo Instalação surgiu no âmbito das artes visuais na década de 1960, designando ambientes construídos nos espaços das galerias e museus.

A Instalação é bastante relevante no que diz respeito à arte no século XX e início do século XXI. Como a maioria das produções artísticas contemporâneas a Instalação não permite só um tipo de rotulação ela tem como característica a experimentação. O conceito, o intuito do artista ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra, já que a instalação emerge no contexto da Arte Conceitual.

Conforme destaca Silva (MACVIRTUAL)

A Instalação, enquanto poética artística permite uma grande possibilidade de suportes, a gama variada de possibilidades, em sua realização pode integrar recursos de multimeios, por exemplo, videoarte, caracterizando-se em uma videoinstalação. Esta abertura de formatos e meios faz com que esta modalidade se situe de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea, já que a Arte Contemporânea tem como característica o questionamento do próprio espaço e do tempo.

A obra de Arte Contemporânea é volátil, transitória, absorve e constrói o espaço ao seu redor e ao mesmo tempo o destrói. Ainda segundo Silva “A desconstrução de espaços, de conceitos e idéias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra.”

Para Silva (MACVIRTUAL) o sentido de tempo, no caso do aproveitamento estético da Instalação é o não-tempo, onde a apreciação se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in loco*, mas permanece em sua fruição plena como recordação.

Na década de 1960 os artistas passam a questionar os suportes tradicionais da arte, começaram a fazer trabalhos que depois ficaram conhecidos como Instalações como, por exemplo, a arte ambiental de *Hélio Oiticica*. Esses trabalhos tinham como característica a apropriação de espaços e o questionamento da arte convencional, pintura e escultura apoiando-se na Arte Conceitual.



Fonte: <http://www.obieg.pl/calendar2006/img/tropikalia01.jpg>
 IMAGEM 10 - TROPICÁLIA (1967)

Conforme destacado por Silva (MACVIRTUAL)

A permanência da Instalação é um fenômeno destacável na Arte Contemporânea, sendo uma das mais importantes tendências atuais. A instalação, na contemporaneidade tornou-se mais complexa e multimídia, enfatizando a espetacularidade e a interatividade com o público. As combinações com várias linguagens como vídeos, filmes, esculturas, performances, computação gráfica e o universo virtual, fazem com que o público se surpreenda e participe da obra de forma mais ativa, pois ele é o objeto último da própria obra, sem a presença do qual a mesma não existiria em sua plenitude.

A necessidade de mexer com sentidos, de instigar e quase obrigar o espectador a experimentar sensações agradáveis ou desagradáveis, faz da Instalação um espelho do nosso tempo.

Arte eletrônica e digital

Para Rush (2006) a aliança entre arte e tecnologia amadureceu: a marcha do mundo para uma cultura digital (ou computadorizada) inclui arte em sua trajetória. Rush, (2006, p.163), afirma também que “a Arte Digital é um meio mecanizado cujo potencial parece ilimitado”. Existem inúmeras possibilidades de combinar imagens, filtro de cores o que dá aos artistas uma liberdade para criar imagens jamais imaginadas.

Conforme ressalta Rush (2006, p.164)

Antigamente, a informação visual era estática no sentido de que a imagem, embora passível de edição em filme ou capaz de ser incorporada a outras em uma montagem, era fixa. Uma vez transferida para a linguagem digital no computador, pode-se modificar cada elemento da imagem. No computador a imagem transforma-se em “informação”, e todas as informações podem ser manipuladas.

A tecnologia digital, cuja ferramenta básica é o computador abrange todas as áreas da arte contemporânea tecnologicamente envolvida, de filmes a fotografias, música sintetizada, CD - ROMs entre outras.

Em relação à arte, os conhecimentos visuais não mais se limitam ao “objeto”. Eles precisam abranger o universo fluido e sempre mutável que existe dentro do computador e o novo mundo que o computador dá acesso: um mundo artístico interativo que pode ser virtual em sua realidade e fortemente interdependente em sua incorporação do espectador à finalização da obra de arte. Nesse sentido, vale destacar que quando Duchamp sugeriu que a obra de arte dependia do espectador para que este completasse seu conceito, não podia imaginar que até o final do século, algumas obras de arte (por exemplo, filmes interativos) dependeriam literalmente do espectador, não apenas para completá-las, mas para iniciá-las e dar-lhes conteúdo.

O termo “interativo” surgiu como o termo mais amplo para descrever o tipo de arte da era digital. Nesse sentido, o artista interage com uma máquina para criar sua obra, sendo essa uma interação complexa com um objeto, “automatizado mais inteligente”, cria ainda uma interação posterior com espectadores que ou criam a arte em seus computadores ou a manipulam, ao participar de rotinas pré-programadas, as quais podem variar (apenas de forma limitada, até o momento) de acordo com comandos ou simplesmente movimentos do espectador.

Na instalação interativa denominada *Lovers* (1995), do grupo japonês *Dumb Type*, os movimentos dos espectadores diante de um sistema visual a laser acionava imagens pré-filmadas de atores que caminhavam na direção do espectador.

A Arte Digital, diferentemente de outras, não tem suas raízes na academia de arte, e sim em sistemas de defesa militar. Foram nesses centros de pesquisas, apoiados pelo governo, que se promoviam intensas investigações experimentais em tecnologia computadorizada. Como a maioria desses investigadores eram cientistas e não possuíam interesses vocacionais artísticos as primeiras obras computadorizadas possuíam uma estética questionável.

As primeiras artes digitais eram imagens abstratas geradas pelo computador. Vera *Monlar* é considerada uma artista pioneira em arte computadorizada, ela infundiu uma sensibilidade minimalista nas imagens, suas obras eram complexas e altamente controladas no computador.

Segundo Rush (2006) uma maior disponibilidade de microcomputadores na década de 1980 teve como resultado um crescimento da arte computadorizada, que inclui uma ampla faixa de gráficos computadorizados, animação, imagens digitalizadas, esculturas cibernéticas, shows de laser e eventos cinéticos e de telecomunicação, e todo o tipo de arte interativa que requer envolvimento do espectador/participante.

Ressalta-se que o uso inovador da tecnologia por artistas possibilitou avanços significativos na própria tecnologia. Nesse sentido, em meados de 1970 os artistas Manfred Mohr, John Dunn, Dan Sandin e Woody Vasulka desenvolveram um software para a criação de imagens bi e tridimensionais. Os compositores Herbert

Brun e Lejaren Hiller inventaram ferramentas musicais para o computador que foram os precursores dos sintetizadores de teclados usados atualmente.

Dentre os principais artistas do movimento modernista, Duchamp é considerado o divisor de águas, suas principais contribuições serão descritas no capítulo que se segue.

CAPÍTULO 3 - MARCEL DUCHAMP

Otavio Paz (1977) considera Pablo Picasso e Duchamp como os dois principais pintores do século XX. O primeiro pelas suas obras, o segundo por uma obra, que é a própria negação da moderna noção de obra.

Enquanto Picasso nos surpreende, durante mais de 50 anos, pela metamorfose de suas obras, a inatividade de Duchamp não é menos surpreendente e a sua maneira, não menos fecunda. Essa inatividade de Duchamp foi interpretada por muitos, como deserção ou um signo de “impotência artística”. Entretanto, sua inatividade é um prolongamento natural de sua crítica: é metaironia. Otavio Paz (1977) destaca a distinção entre arte e idéia da obra porque o que denunciam os *ready-made* e outros gestos de Duchamp é a concepção da arte como uma coisa - “a coisa artística”, que podemos separar de seu contexto vital e guardar em museus e outros depósitos de valores, como um tesouro artístico, revelando seu caráter lucrativo da noção de obra que conhecemos. Entretanto, para Duchamp e os surrealista a arte é um meio de liberação, contemplação e conhecimento, uma aventura ou uma paixão.

Duchamp abandonou a pintura propriamente dita quando tinha vinte cinco anos. Ele prosseguia “pintando”, mais tudo que produziu a partir de 1913 faz parte da sua tentativa de substituir a “pintura-pintura” pela “pintura idéia”. A negação da pintura “retiniana” (puramente visual) foi o começo da sua verdadeira obra. Conforme descrito por Octavio Paz (1977, p.8) “Uma obra sem obras: não há quadros a não ser o Grande Vidro (o grande retarde), os *ready-made*, alguns gestos e um grande silêncio”.

Seus primeiros quadros já mostram a sua maestria precoce. Duchamp vai além do cubismo e em uma de suas telas retrata uma figura que se desdobra (ou se funde) em cinco silhuetas femininas. O quadro denomina-se *Retrato ou Dulcinéia*. Por meio desse título Duchamp introduz um elemento psicológico na composição. É o começo da sua rebelião contra a pintura visual e tátil. Mais tarde o pintor comenta que o título da obra é tão importante como a cor e o desenho.

O nu descendo as escadas é um dos eixos da pintura moderna: o fim do Cubismo e o começo de algo que ainda não termina. *O nu descendo as escadas* possui algumas semelhanças superficiais com o futurismo. No quadro Duchamp aplica a noção de retardamento, ou seja, a análise do movimento - não pretende dar a ilusão do movimento, mas decompô-lo e oferecer uma representação estática de um objeto cambiante.



Fonte: http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/imagens/nug.jpg

IMAGEM 11 - O NU DESCENDO AS ESCADAS (1912)

Desde 1912 até 1923 Duchamp se dedica ao projeto o *Grande Vidro*. Apesar de ter uma preocupação central em efetuar seu projeto também é possuído por uma vontade de contradição, ou seja, durante longos períodos se desinteressa da sua

idéia. Sua atitude oscila em realizar a obra e abandoná-la. A solução encontrada por Duchamp é contradizer sua obra.

Os ready-made de Duchamp, conforme Paz (1977), foi um pontapé no “objeto de arte” para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém. Apesar de não representar exatamente a união da arte e do povo, foi uma subversão contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico.

Seu primeiro ready-made: *Roda da bicicleta* foi desenvolvido em 1913 e com o tempo surgem outros como: *Um ruído secreto e saca-rolhas*. Segundo Paz (1977), *Ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo fato de escolhê-los, converte em obra de arte. E ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato. De acordo com Paz (1977, p.22), “O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso. É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos.”



Fonte: <http://www.rib-acaso.com/images/bicycle.jpeg>
IMAGEM 12 - RODA DE BICICLETA (1913)

Conforme comentado por Paz (1977, p.23):

O ready-made é uma crítica da arte “retiniana” e manual: depois de provar a si mesmo que “dominava o ofício”, Duchamp denunciava a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura, mas atos.

Ainda Segundo Paz (1977, p.27)

O *ready-made* é uma arma de dois gumes: se transforma em obra de arte, malogra o gesto de profanação; se preserva a sua neutralidade, converte o gesto em obra. Nessa armadilha caíram, em sua maioria, os seguidores de Duchamp: não é fácil jogar com facas.

A obra e a personalidade de Duchamp se confundem com a história da pintura moderna. A influência desse pintor pode ser separada em três momentos: Dadaísmo, Surrealismo e a pintura contemporânea anglo-americana. Para Duchamp o artista não era só aquele que produzia pinturas ou esculturas pelo uso de uma técnica dominada, e sim, aquele que revela o novo, o imprevisto. Por isso no lugar da tela um painel de vidro, em vez de tintas fios de chumbo entre outros recursos.

Marcel Duchamp foi um artista que questionou através de seu trabalho o que é uma obra de arte e propôs um novo método para a sua realização: partindo de idéias, ao invés de partir de assuntos do cotidiano.

O fato é que Duchamp nunca foi um artista que atendia às expectativas da época. Começou a produzir no começo do século XX, e com o passar do tempo sua obra adquiriu características irônicas e contestadoras.

A obra de Duchamp conservou esse caráter questionador e insatisfeito com os padrões, culminando com a destruição dos padrões existentes até então. Ele fez um tipo de arte que não se enquadrava em nenhuma categoria. Os *ready-mades* não são pintura, gravura e não são esculturas já que ele nem sequer os fez. Com esse ato, de designar um objeto fabricado em série como obra de arte, Duchamp expandiu os horizontes da Arte Contemporânea. Deve-se ressaltar que do Renascimento até Picasso as transformações artísticas ocorreram no interior de uma linguagem pictórica, de uma concepção histórica da forma e do objeto artístico.

E a partir de Duchamp essa trajetória se alterou e tomou rumos que mudaram completamente a concepção de arte atual.

Essas mudanças refletem inclusive nos espaços tradicionalmente dedicados a arte, a ruptura com esses espaços, que é uma das características da Arte Contemporânea, são apresentados no capítulo que se segue.

CAPÍTULO 4 - MUSEUS E ESPAÇOS CULTURAIS

Os primeiros museus se assemelhavam a depósitos de objetos, muitas vezes feitos pelos países colonialistas. Esses objetos eram utilizados para reforçar a nacionalidade e a identidade dos países dominantes. Entre o final do século XVIII e começo do século XIX, essa tendência é mudada e o museu passa a agregar novas atividades transformando-se do simples colecionismo às práticas de conservação, registro e de classificação de objetos.

A interpretação que fazemos hoje dos museus é fruto da visão pragmática e mercadológica norte-americana. O *Museum of Modern Art's* - MoMa de Nova York, além de incluir novas produções que nunca tinham sido vistas em museus, como a fotografia e o desenho industrial, estrutura-se de forma diferente, passa a promover exposições temporárias e se aproxima de um público assíduo que frequenta as conferências, debates, sessões de cinema e inclusive lhe dá sustentação financeira.

Segundo O'Doherty (2002) a história da arte moderna tem relação com a mudança do espaço da galeria e na maneira como o observador a enxerga.

A mentalidade do século XIX era taxonômica, ou seja, o olhar identificava as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura. Os quadros eram isolados dos seus vizinhos por uma moldura que o delimitava. A moldura dá estabilidade e segurança à tela pelo fato de restringir e determinar toda a experiência ao seu redor.

Para O'Doherty (2002) a separação da moldura na arte inicia-se com a nova ciência: a fotografia. Na fotografia a borda é uma decisão primordial já que compõe ou decompõe o que ela circunda. O enquadramento, a edição e o corte são elementos importantes na composição. As primeiras fotografias reinterpretem a borda sem se apoiar nas convenções pictóricas. Na fotografia, a borda reduz a tensão, permitindo que o tema se destaque e não o alinhando, de forma consciente, com a borda.

Em relação a essa questão O'Doherty (2002, p.16) destaca:

Matisse compreendeu o dilema da superfície pictórica e sua tendência de estender-se para fora. Ele solucionou o problema da expansão lateral e da contenção com grande sensibilidade. Não

ênfatiza o centro em detrimento da beirada, ou vice-versa. Suas pinturas não exigem um espaço desmesurado na parede vazia. Eles ficam bem em praticamente qualquer lugar. Sua estrutura robusta e informal une-se a uma cautela decorativa que as torna nitidamente autônomas. São fáceis de pendurar.

No espaço da galeria ou museu a parede se tornou uma força estética e modificou tudo que era exposto nela. As primeiras telas com formas, do artista *Frank Stella*, dobravam ou cortavam as arestas de acordo com a necessidade da lógica interna que as gerou. O resultado ressaltou a parede, o olho quase sempre procurava tangencialmente os seus limites.

O modo como os quadros eram pendurados era tão revolucionários quanto os próprios quadros, já que a disposição deles fazia parte da estética. Nesse sentido, O'Doherty (2002,p.28) observa: "O abandono do retângulo confirmou formalmente a autonomia da parede, modificando para sempre o conceito de espaço na galeria."

Ainda segundo o mesmo autor (2002, p.101)

Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. A colagem desprende-se do quadro e se acomodou no chão com a naturalidade de um pedinte. O novo deus, espaço amplo, homogêneo, flui facilmente por todos os lados da galeria. Todos os empecilhos foram removidos, exceto a "arte".



Fonte: <http://www.hiandlomodern.com/IMAGES/ART/PAINTING/stella.jpg>

IMAGEM 13- PRINTSTRIPE (1960)

Para O'Doherty (2002) o novo espaço, ao deixar o confinamento de um local que era envolto de obra e memória de arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava e gradativamente a galeria impregnou-se de consciência.

Dessa forma, a galeria passa a ser considerada como “arte potencial”, isto é, qualquer objeto colocado na galeria passava a ser considerado arte. Esse processo tem como resultado uma maior contemplação da galeria perante a arte.

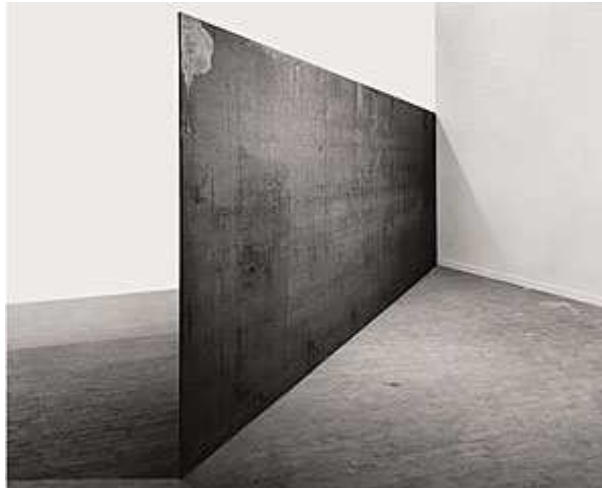
Nesse contexto, O'Doherty (2002, p.102) ressalta:

Concluída a retirada de todo o conteúdo perceptível, a galeria torna-se um espaço nulo, mutável ao infinito. O conteúdo implícito da galeria pode ser forçado a se manifestar por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Esse conteúdo aponta para duas direções. Ele discorre sobre a “arte” lá dentro, para qual ele é contextual. E discorre sobre o contexto mais amplo - rua, cidade, dinheiro, comércio-que o contém.

Segundo Crimp (2005), a especificidade de localização foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas. Os objetos minimalistas fizeram com que a consciência se voltasse, outra vez, para si mesma e para as condições do mundo real que eram seus fundamentos. A percepção não existia somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o observador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam. Toda relação do espectador que fosse percebida relacionava-se do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com a obra. Para Crimp (2002, p.147) “A obra, portanto, pertencia ao seu local; se este mudasse, o mesmo aconteceria com o inter-relacionamento entre objeto, contexto e observador”. A incorporação do lugar dentro da percepção da obra conseguiu apenas estender o idealismo da arte para seu entorno.

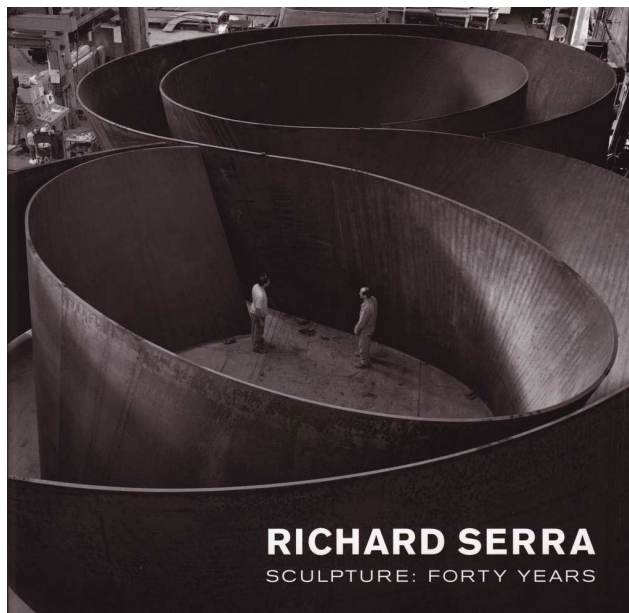
Richard Serra instalou *Greve* na galeria *Lo Giudice*, em 1971. *Greve* era uma chapa de aço de uma polegada de espessura, 2,5 metros de altura, 8 metros de comprimento e pesava aproximadamente três toneladas. A chapa de aço não era a obra. Para torna-se escultura a chapa tinha que ocupar um local ela tinha que se localizar no canto da galeria dividindo o ângulo reto formado pelas duas paredes. Mas o artista não possuía uma técnica que pudesse tornar esse fato em realidade. O peso do aço exigia um processo industrial à obra de Serra exigia o trabalho

profissional de outras pessoas não somente para a produção, mas também para “fazer” a escultura, isto é, para colocá-la em condição ou posição de uso, para tornar o material em escultura. O conflito entre produto inadequado ao consumo e aos locais que encontrava expostos - a galeria comercial e o museu - aumentou á medida que Serra expandia as implicações de *Greve* no sentido da negação absoluta das funções normais dos espaços das galerias.



Fonte: http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_midsize_137.jpg

IMAGEM 14 - GREVE (1971)



Fonte: http://farm1.static.flickr.com/203/514007649_f2783d226c_b.jpg

IMAGEM 15 - SCULPTURE: FORTY YEARS (2007)

Conforme destacado por Crimp (2002, p.143)

Em vez de aceitar de modo subserviente as deixas que as condições formais dos espaços das salas davam - como começavam a fazer as obras de localização específica ligadas a conceitos puramente estéticos - as esculturas de Serra não atuavam “para e na direção deles”, mas contra eles.

Verifica-se, portanto, que a “saída” da arte para outros espaços, de certa forma possibilitou sua libertação. Ficou claro que os espaços institucionais, em que a arte era exposta, determinavam, confinavam e limitavam suas possibilidades.

Todos esses processos de rupturas, mudanças de paradigmas e de focos em relação ao objeto artísticos são consolidados e comentados no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos estéticos na arte são dinâmicos e mudam ao longo do tempo, entretanto, nos últimos anos do século XX a arte sofreu uma transformação mais profunda, não se limitando apenas aos aspectos exteriores. O próprio conceito de arte é colocado em questão. Pode-se considerar que houve uma ruptura, a qual se evidencia através do abandono das molduras na pintura, da incorporação de objetos e materiais jamais pensados como “artísticos”, do questionamento dos espaços dedicados a arte, do papel do espectador, de sua natureza experimental, do seu posicionamento lúdico.

O que se convencionou chamar genericamente de arte moderna, refletindo atitudes análogas na sociedade, tornou-se, no início do século XX, uma força libertadora explosiva, contra a opressão de pressupostos estéticos aceitos, até então, de maneira canônica.

A Arte Moderna, ao refletir e usar os novos desenvolvimentos tecnológicos, científicos e intelectuais, ampliou as expressões convencionais das artes plásticas. Idéias inovadoras sobre representação e o uso de diversos materiais abandonaram a adesão escrita e as hierarquias tradicionais, iniciando assim, a adoção de qualquer meio que melhor atendesse aos propósitos dos artistas.

Nesse contexto, Duchamp é considerado como um divisor de águas: pioneiro, fundador de outro tipo de arte que apresenta premissas e funcionamentos bastante diversos dos seus predecessores. A tônica estética na construção da arte dá lugar a uma variável conceitual, libertando-se assim de uma arte meramente “retiniana”, visual. Duchamp, entre outras contribuições, desmistifica a figura do artista como único agente capaz de decifrar sua criação.

A presença de Duchamp na história da Arte Moderna amplia os territórios e a natureza do fenômeno artístico. O desvio de Duchamp é em direção à origem onde as formas são indiferenciadas e o que importa é a invenção de novos sentidos para o mundo.

A obra de Duchamp não está nos museus, mas sim entranhada em nossa cultura e comportamento, inspirando constantemente nossa imaginação.

A Arte Contemporânea é norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos diretamente, seja na rua, nos conceitos, nas relações pessoais, na mídia e na própria arte. Traz à tona um momento de integração das linguagens artísticas, combinando instalações, *performances*, imagens, textos e tecnologias.

As diferenças de estilos é uma das características mais marcantes na Arte Contemporânea. Cada um dos movimentos que tem raízes nessa “Escola” tem características diversas: a *Pop Art*, por exemplo, tem como temática a incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. Caracteriza-se ainda pelo desenho simplificado e pelo uso de cores saturadas. Já a *Performance* combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. O Minimalismo enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte situa-se no limite entre a pintura e a escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. A arte Digital caracteriza-se pelo uso de computador como ferramenta e pela interatividade.

A cena contemporânea está aberta para experiências culturais díspares. As novas orientações artísticas apesar de serem distintas partilham um espírito comum cada qual a sua maneira, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras possuem diferentes linguagens: dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura. As novas proposições para o “trabalho tridimensional” e para as atividades performáticas, e, ainda, o surgimento das instalações em vídeo e os meios eletrônicos, desafiando assim as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte.

Portanto, podemos dizer que todas essas novas categorias técnicas do trabalho artístico determinaram rumos diferentes para a produção da obra de arte, cada qual permitindo ao artista explorar suas próprias especificidades dentro do seu exercício de criação, agora muito mais próximo do universo real em que ele se encontra.

Já não existe determinação de materiais específicos para o fazer artístico. A arte não está mais separada da vida e, por isso, se utiliza do que existe no ordinário, no nosso mundo cotidiano.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da pictória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: Raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo de pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*: São Paulo, 2001. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 27 Agosto 2007.16:40.

MAC VIRTUAL. Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2002. Disponível em< <http://www.macvirtual.usp.br/mac/>>.Acesso em: 20 Setembro 2007.15:36.

VIROSE. *De outros Espaços*. Disponível em <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html#ancora>. Acesso em 8 de outubro 2007.18:33.