

São Paulo

2008

© 2008 – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte / Universidade de São Paulo

Rua da Reitoria, 109A

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: (11) 3091.3327

FAX.: 3091.3327

e-mai: pgeha@usp.br

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

Capa: Emerson C. Nascimento

Projeto Gráfico: ECDesign

Ficha Catalográfica

Metáforas da Arte / Victor Aquino, org.

São Paulo: MAC USP / Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008.

ISBN 978-85-7229-034-0

18 x 25 cm, 272 p.

1. Estética 2. Arte 3. Moda

A ANTI-AESTHETICA CONTEMPORÂNEA

SILVIA MIRANDA MEIRA¹

INTRODUÇÃO

Ações dos artistas contemporâneos, desde o desgaste da tradição moderna, substituem a frontalidade, exigida pela contemplação da obra, pela imersão sensorial do corpo. Essas intervenções fundamentadas historicamente nos *Happenings*, *Performances* e nas instalações têm no corpo razão fundamental de existência. Desde o *Manifesto NeoConcreto*, lançado em 1959, percebe-se nos artistas brasileiros uma mudança no desdobramento de suas linguagens artísticas, ao considerarem a obra de arte um prolongamento do próprio corpo. Rompendo com os suportes tradicionais conhecidos pela estética moderna, produzidos pelos *estilos*, ou movimentos artísticos, instauraram como regra fundamental a experimentação. Finda a etapa vanguardista e o culto ao moderno, os artistas do pós-movimento e da contemporaneidade, em lógicas plurais, aguçam em suas intervenções a sensibilidade ao gosto e ao desgosto, ao estranhamento e à subversão, ao instável e ao transitório, ao fascínio e à dissonância. “Falando uma outra linguagem”, a partir de ordens alternativas, instauram uma mudança na natureza da arte: de questões da aparência lançam questões de existência.

UM POUCO DE HISTÓRIA

A História da Arte do século XX, que se desenvolveu conjuntamente com o progresso econômico e social das sociedades, caracterizou-se pelo divórcio entre o público e as obras ditas modernas. A apreciação do belo,² harmônico e agradável, determinada pelos

1. Membro da CBHA, Dra. em História da Arte do século XX pela Universidade Paris IV – Sorbonne, Coordenadora da Escola do MASP, Pesquisadora em apoio a museus no MAC/ USP

2. Tive origem na Grécia, na Antiguidade Clássica séc. V, quando Atenas era uma das cidades mais importantes, além as tribos dos Dóris que se estabeleceram sobretudo no continente e dos Jônios que ficaram na costa e nas ilhas do mar Egeu, em contacto estreito com a civilização do Próximo Oriente que criaram a grande civilização a

valores tradicionais acadêmicos, seria transformada, no início do século XX, em apreciação da inovação técnica nos afrontamentos sugeridos nos tão conhecidos «ismos» das vanguardas modernas. Institucionalizado pelos grandes museus, o culto à tradição moderna ou vanguardista a partir dos anos 1950, com a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século, se desliga da “tradição de ruptura”,³ instaurando *linhagens ou séries*, que ocuparam a atenção dos críticos, teóricos e historiadores da arte para uma reflexão da nova ordem desenvolvida. Questionando a natureza vacilante e provisória da classificação da arte em estilos, ou movimentos, a produção do pós-movimento se vincula a um modo invariante, desinteressado em categorizar-se.⁴

Os anos 1950 e 1960, principalmente nas Américas, caracterizaram-se por esta mudança de se pensar a arte que permitiu uma amplitude de visões quanto às determinações e reflexões oriundas da Arte. Tais posturas chegaram a criar métodos de trabalho que produziram uma nova expressão, transformando a forma convencional. As novas posturas produziram uma arte mais ampla e abrangente, mudando a forma convencional acadêmica (escultura & pintura, desenho ou gravura) criando uma sensibilização para uma arte cultural, étnica, social, pública; uma arte que não o estabelecido, e uma inconstância na prática dos códigos determinadores do que seria arte.

A idéia do Belo é geralmente associada à idéia da realização de uma ordem onde devem reinar “a medida e a proporção” (Filebo). É nesse sentido que Sócrates interpreta Górgias no diálogo “...cada um ...se propõe uma certa ordem quando põe em seu devido lugar cada uma das coisas que deve reunir, e obriga uma coisa a ser o que convém a outra, a ajustar-se a ela até quando o todo constitua uma obra que realize uma ordem e um arranjo”.⁵ No subjetivismo moderno não existe mais um mundo unívoco evidente, e sim uma pluralidade de mundos particulares a cada artista; não existe mais uma única

que damos o nome de Grega) onde floresceu um ideal de vida e beleza nas composições nas quais predominavam a simplicidade, harmonia, simetria, equilíbrio e proporção, chamado de razão clássica, que acabou disseminando pelo mundo seu ideal de beleza. Os aspectos materiais eram ligados às qualidades morais da alma. O prazer do belo estava assim ligado à perfeição.

O sentido da beleza e da estética, conquistas do pensamento grego, ficaram como herança para os povos que tiveram contacto com ela. A Teoria do Belo, segundo Diderot, remete-se às noções de ordem, proporção, simetria, arrumação e conveniência, no geral, no particular, no absoluto e no relativo, sem exclusão ou substituição destas características, cuja relação é capaz de transmitir o efeito de Belo. Para Kant, o Belo é da ordem do julgamento e da apreciação, definido “como aquilo que agrada universalmente o espírito sem conceito” (Crítica do Julgamento). Também é designado como Belo o que provoca nos homens um sentimento *sui generis* de prazer chamado de emoção estética (Lalande, 1988), tem sua origem em grande parte na antiguidade grega.

3. PAZ, O. *Os Filhos do Barro*, 1980, p. 17.

4. FABBRINI, R. “A Apropriação da Tradição Moderna”, in: *O Pós-modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, p. 122.

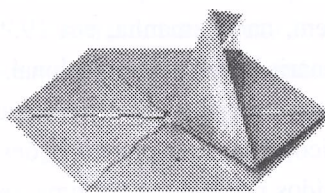
5. FERRY, L. “A revolução do gosto” in: *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ed. Ensaio, 1994, p. 24.

definição do que seja *arte*, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais de processos artísticos.

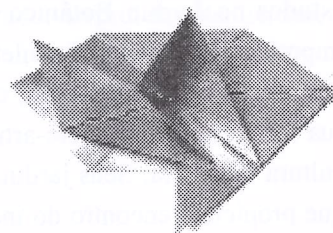
A exemplo destes fatos, pode-se observar, nos objetos museológicos da História da Arte Brasileira dos anos 1950, os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape: os *Relevos Espaciais*, os *Bichos* e os *Tecelares*⁶ respectivamente.

Segundo Hélio Oiticica⁷ “O fato do espaço ser livre e aberto como é o caso do *Relevo Espacial*, 1959; uma vez que a obra se conclui nele, implica uma visão e posição diferente do que seja a obra museológica. O ambiente penetra e envolve num só tempo a obra e o espectador, à exemplo *Bilateral-não objeto*, 1960”. Para Oiticica já não era mais possível a utilização do antigo plano de representação, como uma superfície a ser pintada, como demonstra no *Núcleo 6*, 1960. Uma estrutura, para ele, *Grande Núcleo*, 1960, gira no espaço, passando a ser temporal, trazendo um significado contextual a obra. Para Hélio, uma arte baseada em transformações estruturais está em constante dinamismo com relação ao seu suporte e serve tanto ao espaço museológico quanto ao espaço público, *Grande Núcleo*, 1962.

Lygia Clark mencionava: “necessito de interpenetrações e contatos, o avesso revelado, o tempo espacializado e do espaço temporalizado, uma elasticidade no conceito artístico”. Obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, ao serem movimentadas criam infinitas combinações, que se abrem para a ação do sujeito, abandonam o repouso inerente da escultura tradicional e adquirem vitalidade ao incorporar a mutação. A contemplação não mais satisfaz a visão nem a idéia de permanência e imobilidade que dela deriva, escrevia Lygia. Os “objetos relacionais” de Lygia Clark, objetos capazes de provocar a re-vivência de sensações e percepções estruturadas na relação corpo-a-corpo, tornam o *processo* e não a obra o centro das atenções.



Lygia Clark
Os Bichos, 1960
Arquivo Particular



6. CUNHA, E. M. F. “Grupo Frente e o Experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica” in: *Arte & Ensaios*, revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, 1(1): 39-52, 1º semestre, 1994.

7. OITICICA, Hélio. Paris, Ministère de L’Education Nationale et de la Culture, éd. du Jeu de Paume, 1992, *catalogue d’exposition*.

Com a obra intitulada de *Bichos*, Lygia Clark, a partir de 1959, escapa da pura visualidade, engajando o espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico, abrindo-se para a expressão de uma nova sensibilidade. A trajetória de Lygia Clark ilustra, com excepcional qualidade, o rompimento com os esquemas formais vigentes em busca de um envolvimento direto no campo subjetivo e social. A presença dos *Bichos* no espaço vivencial funciona como mobilizador do desejo do espectador, que através da expressão gesticular e de seus exercícios, elabora uma liberação de sua imaginação criativa. A obra-trajeto de Lygia Clark é marcada pela permanente busca de conciliação entre uma racionalidade fundada na tradição construtiva e uma intuição que se revela no sensório e onírico do participante.

Esses trabalhos da época do Grupo Frente, grupo carioca de tendência construtiva, ilustram o rompimento do conceito de espaço pictórico e introduzem um volume real do espaço na obra, inaugurando no Brasil uma tradição de trabalhos experimentais, desenvolvidos dentro e fora da instituição, associados à participação do público como decodificador do conceito artístico, originalmente desprovido de um sentido explícito.

Estes assim chamados de “objetos relacionais” pela crítica da arte designavam o início do desenvolvimento, na arte brasileira, do *conceito de uma arte participativa*, onde a interação contemplativa entre a obra de arte e o público deixa de existir, para se estabelecer um complexo de relações entre a percepção do espectador e as evocações criativas do artista.⁸

Os anos 1960 foram marcados por tradições culturais alternativas, democráticas e socialistas e por uma arte que, inspirada na redefinição da função da arte na sociedade e na síntese dos diferentes gêneros artísticos, não queria sustentar o *establishment cultural*. A arte que havia florescido e se propagado nos museus era considerada um produto de consumo da cultura burguesa.

Vale a pena mencionar o trabalho pioneiro de Burle Marx, que a partir de seus estudos no Jardim Botânico de Dahlem, na Alemanha, em 1930, se depara com a importância das plantas brasileiras no cenário botânico internacional. Paisagista brasileiro que, desde os anos 1940/50, consolida um trabalho nos espaços públicos, baseado em sua formação de arquiteto-artista plástico, e em suas preocupações com a natureza e a cultura brasileira. Seus jardins construídos pretendiam ser uma experiência educativa que propicia o encontro do indivíduo com o outro, com o diferente, consigo mesmo e com o espaço urbano. Seus trabalhos escapam aos sistemas de expressão conhecidos da época. Para ele, a paisagem construída da natureza é uma modalidade da pintura que deixa de ser tela para se expandir sobre a natureza física. Suas pesquisas anteciparam o conhecido movimento americano Land-Art, dos anos 1970.

8. MILLIET, M.A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1993, p.161.

De igual importância foi o trabalho inovador desenvolvido pelo polonês Krajcberg, radicado no Brasil, que desde os anos 1960, intervém em espaços físicos através de fragmentos da natureza, que, reelaborados por ele, apelam e alertam para a destruição da floresta, indicando as intervenções ecológicas no meio urbano, tão em vigor nos anos 1970 e 1980.⁹

Segundo Jean Dubuffet,¹⁰ artista francês pai da Arte Bruta e dos movimentos de contra-cultura, o homem através da arte passa de um homem comum a ser um homem lúcido, consciente, livre, dono do seu próprio sistema de pensamento. A arte para ele é instrumento do seu próprio conhecer. Através das linguagens artísticas externas, o ser criador encontra significados para processos mentais internos. A força criativa é um mistério fenomenológico de difícil explicação. O trabalho psíquico de criação, similar ao trabalho do sonho e trabalho do luto da mente humana, equivale a um processo mental, segundo a teoria Psicanalítica,¹¹ de crise do aparelho psíquico.

O artista, em sua introspecção, libera sua imaginação associativa além da realidade para trazer para seu mundo idéias novas a respeito de suas inquietudes, um conceito diferente para seu universo, uma nova explosão de descobertas. Os seus sentimentos são canais catalisadores do processo que facilita a integridade do artista com ele mesmo. A sensibilidade do criador vai se aprimorando à medida que ela vai se sintonizando com o processo criativo e sendo usado por ele. Através da arte, símbolos da transcendência humana são caracterizados; a arte concretiza esta transcendência, algo que vai além do cotidiano e diário, algo que o liga do particular ao universal. O ato de criar se torna uma obsessão para o criador. O que importa para o ser criativo é o *processo* e não o produto; é assim que se explica essa necessidade constante do artista de criar.

Na realidade não são os artistas que quiseram fazer não importa o que como arte, nem foi o público, em geral, que exigiu qualquer produção artística, mas foi a *mass media* e os veículos de comunicação da arte, como os críticos, teóricos, historiadores de arte e as instituições, que autorizaram a veiculação de quase tudo, em prol da autenticidade, dos processos criativos e de recursos financeiros.

9. RESTANY, P. *L'Homme du Vert: Krajcberg*. Paris: Galerie Charles Sablon, 1992.

10. DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Ed. Gallimard, 1973.

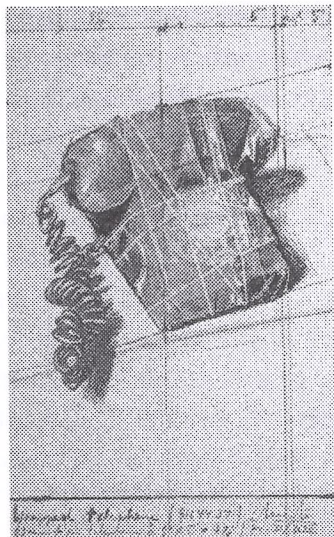
11. PONTALIS, J. & LAPLANCHE, J. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1983, p. 1984.

PROJETOS INTERNACIONAIS: CHRISTO E O EMPACOTAMENTO NOS ANOS 1960

Desde o empacotamento de latas ao empacotamento de prédios e da natureza, Christo transforma objetos familiares em presenças ambivalentes, muitas vezes irreconhecíveis e quase sempre levantando dúvidas a respeito de sua identidade, de sua função, de seu real valor e de sua história. Na grande maioria de seus empacotamentos ele questiona a relação da arte com o meio urbano e com o meio ambiente natural. Numa era materialista, sua arte é um profundo comentário quanto às expectativas e frustrações nascidas nos consumidores e em seus serviços ligados ao empacotar.

A arte de Christo sugere as funções latentes e os mistérios do empacotamento. Amarrar evoca os desejos, medos, mesmo sabendo com certeza a identidade do conteúdo. Nós temos a tendência de olhar objetos amarrados como sem vida, como algo sem uso. Empacotar significa presente, preservar, e quase sempre chama atenção para um valor, uma valorização do objeto empacotado, uma evocação de curiosidade e uma promessa de surpresa.

A fascinação do trabalho de Christo está na idéia, no processo e na experiência de produção de efeito visual. A idéia, juntamente com a imaginação do empacotamento de uma área já é suficiente para modificar o conceito potencial de espaço e tempo conhecido. Carregado de humor, ironia e de extremos absurdos, seus trabalhos se basearam nas principais idéias das correntes americanas dos anos 1960, *Pop Art* (idéia da publicidade de sua arte), *Land Art* (intervenções na natureza) e *Minimal Art* (*site specific*, alusão a lugares incomuns para as intervenções artísticas).



Javacheff Christo,
Telefone Embrulhado - Projeto Para 2129664437, 1988
Acervo MAC USP

Influenciado por Jean Dubuffet, quem admirava por seu trabalho com materiais encontrados na rua, ficou particularmente chocado com trabalhos tridimensionais de superfície plana confeccionados com materiais de fabricação própria.

Christo começou seu trabalho de empacotamento nos anos 1960. Uma grande variedade de objetos foi por ele utilizado como: containers (garrafas, latas, barras caixas), móveis (mesas, cadeiras, camas), equipamentos mecânicos (telefones, câmeras, televisão), objetos

orgânicos (árvore, buracos, montanhas). A maioria dos objetos parece ter sido escolhida por sua aparência.

A ANTI-AESTHETICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Certamente foram os desencantos ideológicos e as questões sociais do final dos anos 1960 que proporcionaram o impulso para uma revalidação dos critérios artísticos, entregando ao artista uma autonomia com relação à sua produção e a necessidade de articular sua própria postura teórica.

Através de uma retórica anti-museológica, os temas dos artistas do chamado pós-movimento se caracterizam pela dessacralização dos lugares convencionais da arte. Inscritos em formas e cenas múltiplas, as intervenções, de caráter efêmero, colecionam sensações e emoções provenientes da idéia “o que vemos é aquilo que nos olha”;¹² as experiências e a flexibilidade dos conceitos artísticos contemporâneos refletem espaços interativos.

A razão de ser dos objetos artísticos até então era estritamente vinculada à estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, onde a principal função, da decoração é “acrescentar algo a alguma coisa para torná-la mais atraente, adornar, ornamentar”,¹³ e isso está diretamente relacionado com o gosto. Vale a pena lembrar que o termo ‘moderno’ deriva do termo latino do final do século V *modernus*, usado para demarcar um presente cristão em relação a um passado pagão. Nesse contexto, ele assinala uma quebra de continuidade e o surgimento de algo novo. O moderno parece sugerir a desestabilização das antigas categorias e o sentido de um novo começo ou de uma nova era.

Segundo Derrida, o suporte das manifestações artísticas sofreu tudo o que lhe foi possível suportar e, passivamente, sob os golpes, “aceita e recebe tudo”: o corpo ocupa o lugar de contrariedades, é sinônimo de fusão, coesão, osmose, confrontação, diálogo,¹⁴ é parte do mundo de mediação, articula signos, é descrito por uma caligrafia de sistemas de relação, representa metáforas, parentescos, dispersões, hibridização, até mesmo heterogeneidade.

A preocupação atual dos novos artistas não é mais “questionar a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à sua natureza”, como propunha Joseph Kosuth,

12. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, pp.49-75.

13. Webster's New World Dictionary of The American Language.

14. CATTANI, I. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea in: *coletânea de textos da autora*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, pg. 67.

nos anos 1960.¹⁵ O corpo culturalmente construído é lugar de encontro do gosto e do desgosto, do imaginário coletivo, trabalho simbólico do performático ou de instalação, nos entrega testemunhos e memórias do que se é. O corpo é presença também do rechaçado e do proibido, transformado em identidade social, em atributo sexual; o corpo na atualidade é suporte dos cânones de ordens alternativas.

As apropriações do corpo, em todo conjunto das manifestações Pós-Modernas e Contemporâneas, foram utilizadas na intensificação da idéia de antiarte, nas performances, em intervenções, em instalações, no conceito de Body Art, *Happenings*, entre outros, e pode-se dizer que se expandiram a partir dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Os *ready-mades* inauguraram um questionamento sobre o objeto artístico, agindo como um ato irritante à estética vigente, introduzindo que se podia “falar outra linguagem”, preocupando-se com o que estava sendo dito, significando a instauração de uma mudança na natureza da arte: de uma questão de aparência para uma questão de concepção. Esta mudança marca as convicções dos artistas posteriores a Duchamp que começam a introduzir novas proposições à natureza da arte.¹⁶

Hoje a participação do espectador é fundamental. As velhas posições puramente estéticas, de descobertas de estruturas primordiais, de estabelecimento de ordens objetivas e princípios fundamentais culminaram em práticas aleatórias e vazias, que legitimavam, como referencial, somente as obras-primas, conteúdo do espaço privado do museu. O museu, como espaço sagrado e imutável de tradição e tradução de conteúdo cultural, descreve hoje uma desconexão entre uma cultura dita morta, por alguns, e a multiplicidade dinâmica de manifestações contemporâneas erguidas a partir do movimento de contracultura.¹⁷ As aldeias contemporâneas, plurilógicas e multisensoriais, se colocam atualmente como formas de subjetividade de culturas híbridas, passageiras, transitórias e mutantes, onde o discurso predominante é o “barulho velando uma voz”, signos enigmáticos do outro, palavra oculta de sentido.

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao

15. FABBRINI, R. “A apropriação da tradição moderna” in: *O pós-modernismo*, São Paulo, ed. Perspectiva, 2005, pg. 121-144.

16. MEIRA, Silvia. “Marcel Duchamp no Masp” in: *Revista de Arqueologia e História da Arte*. Campinas, Unicamp, v.4, dez. de 2002, p.101.

17. BAUDRILLARD, J. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ, Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997, p.162-163.

homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, as diversas ordens, algo que para ele possua significado (...).¹⁸

A experimentação dos vários processos possíveis da *representação*, proposta das intervenções artísticas contemporâneas, é fruto de uma cultura cujos sistemas operam em todas as direções. A impressão é sempre de confusão, “de clichês”, de não entendimento, de busca incessante de uma retórica comum, de um discurso do silêncio, como menciona Lyotard, mas não sempre os códigos estabelecidos são de uma cultura da produção de sentido; às vezes não se conhece a distinção entre o significante e o significado, nem tampouco entre o continente e o conteúdo. A metáfora do que se quer dizer está somente no mundo fenomenológico da experiência, que a qualidade e a força dos objetos e dos corpos se referem no propósito relacional.¹⁹

Os *Happenings* nos anos 1960 se posicionaram como inovações artísticas, em particular inovações teatrais, que formulavam gestos e atos simbólicos de protesto estético, reflexo, muitas vezes, de protestos políticos e sociais.

As *considerações estéticas da Arte Conceitual*, a exemplo os trabalhos minimalistas de Donald Judd e Frank Stella, estranhos e ousados, da mesma década, questionaram a morfologia da pintura e da escultura, trazendo o apelo ou a “razão de ser” do lugar específico destinado à arte.

O fazer arte, segundo Junqueira,²⁰ começava a “atuar na experiência do fenômeno, explorar as possibilidades do mundo, sem a priori que determinassem este ou aquele procedimento. As obras “*in situ*” ou *ambientais* que evocam a “dialética do lugar” compreendem a unidade física do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito. Robert Smithson, no caso do *Land Art*, convoca o sujeito a uma interação com a imensidão espacial da terra e do universo.

“As novas propostas que surgem lançam as apropriações de coisas, a *apropriação* é uma operação muito precisa que o artista faz de escolha para dar um significado à poética de seu processo criativo, e de seu processo imaginário. Trata-se de uma revelação e de uma rede de relações e de configurações que lançam às modalidades vivenciais dos objetos...”²¹ O conceito de *instalar*, por exemplo, aproxima-se efetivamente de alguns de seus sentidos literais: “tomar posse, investir, estabelecer, dispor para funcionar, alojar,

18. OTTICICA, H. Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.110-112.

19. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: coleção Trans, ed. 34, p. 62.

20. JUNQUEIRA, F. “Sobre o Conceito de Instalação”, in: *Revista GAVEA*, 14(14), set.de 1996, p.551.

21. JUNQUEIRA, F. “Sobre o Conceito de Instalação”, in: *Revista GAVEA*, 14(14), set.de 1996, p.565.

abrigar",²² no qual a justaposição das operações resulta em imprevisíveis construções, um discurso de pro-vocação, de códigos alegóricos, de estereótipos.²³

A *Arte Desmaterializada* se desloca, assim, do campo de manifestações ambientais aproximando-se de questões existenciais, inserindo-se no mundo real. O corpo pensando se torna mente pensando, o corpo interzona de expressão é o atraído a fabricar o sentido. É no corpo que se cruza, atravessa, sincroniza, simboliza, enfim, transitam os significados. O corpo aloca a re-significação necessária, favorece o interpretar o enigma, continente dos "eus", o corpo é universal e singular.

Os simulacros atuais, com característica de circulação acelerada, só se sustentam através do álbi da categoria anterior, conhecido pelas obras primas e pelos muitos locais tradicionais da cultura e do mundo civilizado (museus, monumentos, galerias, bibliotecas), dito estetizado, que conservam indiscutivelmente a história e a memória; a cultura é um lugar de troca simbólica, altamente ritualizada.

ARTISTAS DE DESTAQUE INTERNACIONAL DAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Artistas criativos da atualidade, cujos corpos eram sinônimo de felicidade, enfeiam-se segundo um sacrifício tribal: deformados em instalações, gostam de expor o corpo degenerado, abandonado, exonerado, até mesmo excluído de vida econômica e social em *performance* ou em *instalações fotográficas*.²⁴

Cindy Sherman, artista nova yorkina, a partir de seu próprio corpo, em fotomontagens cinematográficas, dos anos 1970 aos 1980, denuncia cenas do mal entendido, do bizarro, do estranho, evocando em sua própria figura o grotesco de situações e cenas existenciais femininas.



Cindy Sherman
Untitled n° 316, 1995
Fotomontagem, fotografia em
cores, 121,9 x 81,3 cm

22. HOLANDA, A.B. *Dicionário da Língua Portuguesa*.

23. HUCHET, S. "Instalação, Alegoria, Discurso" in: *Trilhas*. Campinas, 6(1):66-76, julho/dezembro, 1997, p.67.

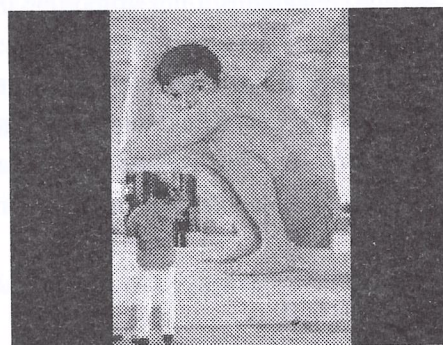
24. Nazario, L. "Quadro Histórico do Pós-modernismo" in: *Pós-modernismo*. São Paulo; Ed. Perspectiva, 2005, pg.23-70.

Bárbara Kruger, em enunciados verbais, expressos visualmente a partir de uma linguagem construtivista, "Diga-nos algo que não sabemos", intervenção de 1987, propõe, a partir de uma arte conceitual, tematizar questões sociais e políticas do presente. Em intervenções estampadas em outdoors artísticos, inclui textos e elementos gráficos à maneira dos cartazes construtivistas russos, proposições e enunciados que refletem, ou seja, que exigem do receptor um descentramento lingüístico: o deslocamento do você (receptor) ao nós (enunciador). Apropriando-se da cultura de massa, mobiliza lugares do afeto, memória associativa e circunstâncias onde o que vemos é aquilo que nos olha, ou seja, desperta a atenção e o pensar do transeunte.



Bárbara Kruger,
Untitled (No), 1985

Ron Mueck, na exposição em Londres, em 1997, *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, apresentada na *Royal Academy of Arts*, através de perfeitas réplicas de corpos humanos, em fibra de vidro, silicone, resina acrílica, poliéster, tamanhos de escalas variadas, chamou a atenção do público pelo realismo dos fragmentos de corpos derivados dos hiper-realistas norte-americanos. Na Bienal de Veneza de 2001 Mueck foi o grande destaque, com sua instalação do *Menino Agachado*, exposta no *Arsenale*, no *Aperto*, espaço reservado aos jovens artistas. Os cinco metros de altura do menino agachado sob o telhado do *Arsenale*, entre as colunas, criou uma estranha sensação de distância e ao mesmo tempo de intimidade.



Ron Mueck,
Menino Agachado, 2001
Bienal de Veneza

O fascínio pelo inóspito, pelo assustador e estranho da contemporaneidade traz em relevância a dissonância das experiências da sensibilidade e da imaginação. Mueck transforma as circunstâncias do dia-a-dia em instigantes situações que nos falam de uma outra postura: o que transborda é aquilo que nos surpreende. O excesso opõe-se à moderação, à frugalidade, à parcimônia, ao comedimento; dela pode resultar exaltação ou fadiga. Excessos são qualidades não necessárias, e muito menos, universais. O gosto pelos excessos indica um prazer, na experiência estética, provocado por formas irregulares, pelo que se considera mal. Um dos sintomas do deslocamento dos excessos do âmbito cognitivo para o âmbito ético seria a intensificação do prazer trágico.²⁵

Essa anti-aesthetica introduzindo outros critérios ou ordens alternativas marca a produção contemporânea de fria crueldade. As obras se caracterizam por perturbadoras e causam algum tipo de mal estar, físico, estético, religioso ou moral. Na sociedade do espetáculo,²⁶ o consumidor pode sintonizar qualquer coisa, em qualquer lugar, a qualquer momento, sob um moralismo persecutório legendado de politicamente correto.

Patricia Piccinini
Instalação: *Game Boys Advanced*, 2002
Bienal de Veneza



A artista Patricia Piccinini, desde 1991, através de uma variedade de mídias, se preocupa em exibir em suas intervenções o artificial e o orgânico do corpo humano, em criaturas híbridas e em embriões de formas inventadas, surgem crianças plasticizadas pela geração do computador. Suas instalações elaboradas de 1996 a 2000, conhecidas como *Estudos Sociais*, apresentam simultaneamente a atração e a repulsão em que o humano é colocado pelo mundo tecnológico, nomeado pela artista de “Formas de Vida”.

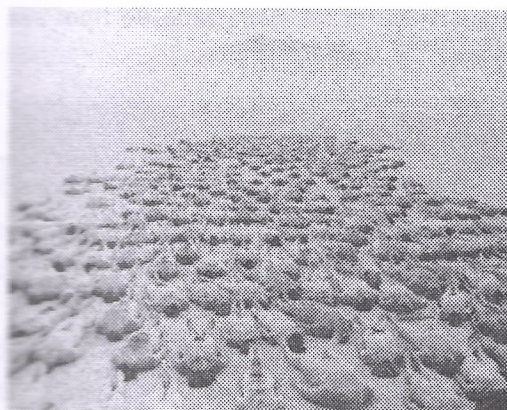
Tribos de consumo, temporárias ou mutiladas, reagem ao mundo de forma controlada, integrados a um grupo que os identifique e apóie, ainda que na dimensão da ilusão.

Baudrillard acusa o virtual de exterminar o mundo real, eliminando a noção de passado e futuro, dificultando a distinção entre a realidade e a simulação. O excesso de informação põe fim à comunicação, a sociedade de consumo da realidade virtual engole o imaginário, não há crise, mas sim um estado das coisas instáveis e desestabilizadas.

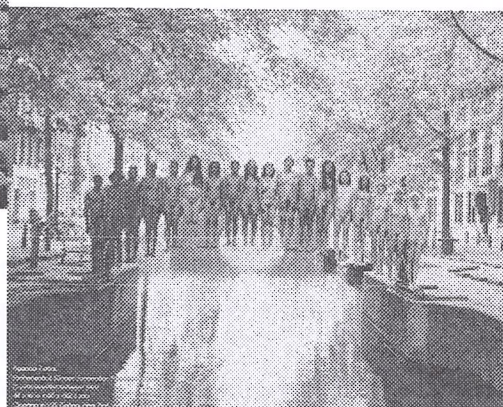
25. Tese FFLCH.

26. DÉBORD, *A Sociedade do Espetáculo*.

O mal estar pós-moderno surge da presunção da existência de um entendimento ordenado e certo do mundo atual, onde através de um *ideal de pureza* se pode colocar as coisas em seu lugar. A forma de compreensão da pós-modernidade como poluidora, desordenada e suja reflete o desejo e ideal de satisfazer, através da ordem, a organização do mundo.²⁷



Spencer Tunik
Fotografia
Nevada, 2000 e Holanda, 2007



Spencer Tunik, munido de uma máquina fotográfica, consegue reunir desde os anos 90 em "*Naked States*"²⁸ multidões de voluntários, cujo único uniforme é a nudez absoluta. Resistência é o que mais lhe vai aparecendo sempre que tenta convencer alguém a despir-se. As fotografias são sempre tiradas de manhã; nunca são vendidas a jornais ou revistas; pornografia ou sensacionalismo não fazem parte do trabalho do nova-iorquino, apenas arte. Suas instalações temporárias em *site-specific* tomam lugares pelo mundo: Nova York, Montreal, Roma, Amsterdã, são sempre em um grande centro urbano. Algumas culturas aceitam com mais facilidade a nudez, outras apontam como comportamentos indecentes e obscenidade. O corpo nu intervém no ambiente natural, do privado íntimo para a ação na esfera pública em parques, pontes, praças e monumentos. As intervenções contam o que? Pense com os sentidos, sintam com o pensamento, tema da 52ª Bienal de Veneza, talvez nos dê indícios destes entendimentos.

27. BAUMAN, Z. "O sonho da pureza", in: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, pp.13-26.

28. LEBOWITZ, C. *Another Tunik Reprieve*, in: *Art in America*, set. 2000, p.35.

Os sujeitos cindidos nas intervenções contemporâneas sinalizam o desaparecimento de ordens objetivas e hierarquizadas que aniquilavam o diferente e o estranho. O lugar do *sem sentido* ou *à vontade de insignificância* é observado em muitas produções contemporâneas: o simulacro de referências, confusas correntes de fluxos, amontoados de informações, desdobramentos, paradoxos, alegorias, pastiche, sob um discurso de globalização, amontoados de banalidades equivalem a um enunciado do tipo: sua debilidade, seu mau-gosto nos interessa.