

## MUDANÇA CULTURAL ATRAVÉS DA ARTE\*

Gislaine Garcia de FARIA  
Nécio TURRA NETO\*\*

*A modernidade "... é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável."*  
(Baudelaire, citado em Harvey, 1996, p. 21)

**Resumo:** Mudança cultural através da arte, contando a história da arte no século XX e a passagem do modernismo ao pós-modernismo, defendida como possibilidade de entendimento contemporâneo.

**Palavras-chave:** Arte; Modernismo; Pós-Modernismo; Vanguardas.

**Resumen:** Cambio cultural a través del arte, contando la historia del arte en el siglo XX y la transición del modernismo al postmodernismo, defendida como posibilidad de entendimiento de contemporáneo.

**Palabras llave:** Arte; Modernismo; Postmodernismo; Vanguardias.

### INTRODUÇÃO

O tema que nos propomos tratar aqui - Mudança Cultural na sociedade contemporânea - nos coloca diante de um panorama bastante complexo, pois equivale a falar de transformações que se processaram em várias dimensões do humano (econômico, político, cultural, psicossocial, artístico, intelectual etc.), que tiveram uma abrangência mundial - apesar de terem se particularizado no contato com realidades locais -, e que, sobretudo, foram muito rápidas.

Diante desse quadro aparentemente caótico, que emerge a partir do pós-guerra, é obscuro qualquer tentativa de deciframento. Tentando contornar soluções fáceis advindas de algum tipo de reducionismo, de julgamentos morais etc., resolvemos, então, pensar um elemento do meio desse grande mosaico; um elemento que amalgamado aos demais, venha à tona pleno do contexto que o produziu. Optamos, então, pelo estudo das artes plásticas.

Desde os primórdios da história humana sobre a Terra, as manifestações artísticas, em particular a pintura, estiveram ligadas a percepções, explicações e justificativas da realidade. Quando, as relações entre a arte e o contexto socio-cultural em que se produziu foram se transformando ao longo do tempo. Começou com uma íntima ligação com a magia e o mito até chegar a sua submissão a uma racionalidade técnica, e daí às transformações experimentadas na contemporaneidade.

Começando pelo começo, podemos dizer, com Soares (1991), que o homem e a mulher pré-históricos afligiam-se diante do mistério da morte. A explicação para ele, veio carregada de uma intenção de derrotar a morte, superá-la. Assim, nossos primeiros antepassados elaboraram a

\* Originalmente apresentado na disciplina Ontologia e Epistemologia da Geografia Humana, ministrada pelo professor Roberto Correia da Silva, no ano de 1999.

\*\* Alunos do curso de pós-graduação em Geografia - mestrado - da Universidade Estadual Paulista - UNESP -, Campus de Presidente Prudente.

crença na imortalidade da alma. A alma seria uma personalidade interior, empiricamente observável nas sombras, nas imagens projetadas nos lagos e no sonho, onde era possível conversar com pessoas que já haviam morrido ou que estavam em lugares distantes. Assim, para explicar este mistério onírico, elaborou-se a crença de que se dialogava com almas imortais.

Seguindo com Soares (1991), foi por intermédio da explicação deste mistério que foi elaborada uma complexa concepção dual de mundo, constituída de duas formas de vida: a espiritual e outra corporal. A noção de alma era também apreendida pela capacidade de trazer imagens na lembrança, que tornavam presente o ausente: relembrar alguém que estava distante era trazê-lo para perto, ver o seu duplo, ou seja, sua alma.

Além do sonho e da memória, outra forma de tornar presente o ausente era através da pintura, do desenho e da escultura. De acordo com Soares (1991), uma forma de apreender o duplo de um ser era reproduzir sua imagem; o que poderia ser feito nas paredes das cavernas esculpindo pedra ou argila. Construir a imagem de um ser era poder manipular o ser, controlá-lo pela sua alma.

Neste mundo duplo, o homem e a mulher criadores de imagens estabeleciam uma relação de estranhamento com suas criações, estas ganhavam autonomia, pois continham a vida do ser representado. Havia uma magia que os surpreendia e espantava...

*"... o grande momento mágico acontecia ao desenhar ferimentos na figura do animal, nas suas partes mortais, ou ao flechar o desenho pintado na rocha, durante os rituais de caça. Porque a tribo acreditava que dilacerando a figura com flechas, a caça verdadeira seria atingida, ficando vulnerável ao ataque real do caçador." (p.61)*

O caráter mágico estava presente não só na pintura, mas também em todas as formas de manifestação artística. Estas não apresentavam caráter decorativo, mas possuíam uma função ligada à luta pela sobrevivência; era uma arte orientada para a utilidade, "... um meio de controlar o mundo pela força ou pela astúcia..." (Soares, 1991, p.62). Esta arte tinha a função de ligar os mundos, controlar a magia que envolvia a todos e todas, era sagrada...

Fizemos esta introdução para localizar a dimensão artística como esfera indissociável da existência humana, através da qual os homens e mulheres construíram seu mundo simbólico, explicaram-no e aprenderam-no, deram sentido as suas vidas e se construíram, ao longo do tempo, enquanto seres culturais.

Mas, se num primeiro momento, a arte nasce atrelada a crenças e mitos e a finalidades práticas, inseridas no cotidiano das pessoas; na modernidade ela foi separada da vida social e religiosa por uma racionalização crescente. Ela foi afastada das "pessoas comuns" e restrita apenas a arautos previamente instruídos para entendê-la. Na atualidade, contudo, a arte parece estar disposta a voltar para a banalidade da vida cotidiana, e este é um dos aspectos da mudança cultural contemporânea, chamada aqui como pós-modernismo, em contraposição ao modernismo.

## 1 O MODERNISMO DO INÍCIO DO SÉCULO E SUAS VANGUARDAS

Conforme proposto por Harvey (1996), separamos a história do modernismo em três períodos: antes da primeira guerra mundial; o período entre guerras, conhecido como modernismo heróico; e depois da segunda guerra até a década de 60, período chamado de abstracionismo.

A arte moderna surge no início do século XIX em Paris, no bojo do pensamento iluminista e do "projeto da modernidade". Cheio de otimismo no futuro, nas novas capacidades técnicas, na razão científica, nas artes, na moralidade e na lei universais, o pensamento iluminista



... que os homens e mulheres estavam em processo de libertação da irracionalidade do ... e da religião, estavam aptos/as a controlar a natureza, a explicar o mundo e a trazer ... para todos. (Harvey, 1996). Segundo Arantes (1998),

*"A principal característica da arte na idade moderna é sem dúvida a autonomia. A ordem burguesa não só liberou a arte de suas tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), como instalou-a num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da vida. Graças a essa transcendência da dimensão estética, passou para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legitimidade interna." (p. 22)*

A partir daí, deixa-se de valorizar o conteúdo – religioso, realesco – da arte e passa-se a valorizar outros elementos, sobretudo as técnicas. A preocupação predominante agora era com o "modo correto de representar a realidade". O objetivo era ter uma "representação verdadeira" e não mais com o projeto do Iluminismo: controle racional do mundo através da descoberta de uma verdade absoluta e universal. (Arantes, 1998; Harvey, 1996)

Segundo com Arantes... a "arte autônoma" teve suas forças produtivas liberadas, passando no domínio da racionalidade moderna. É contra essa arte que vai se levantar o movimento vanguardista, que buscava...

*"... a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna, reatando a comunicação com o mundo empobrecido pela racionalização instrumental." (p. 25)*

Essa ruptura promovida pelas vanguardas modernistas foi provocada por uma série de questionamentos, vindos de diferentes direções, que abalaram as bases dos pressupostos modernistas.

O projeto do iluminismo liberal que pregava que o desenvolvimento capitalista iria trazer a felicidade e a igualdade para todas as pessoas, foi abalado pelo próprio correr desse desenvolvimento, que acentuava dia a dia as desigualdades. Marx teve um papel importante no processo de questionamento deste projeto.

As constatações feitas por Nietzsche também abalaram o projeto iluminista. Reconhecendo o caráter caótico, anárquico, efêmero e desestabilizador da modernidade, ele concluiu que a essência eterna e imutável da humanidade está na sua destruição criativa e na sua reconstrução destrutiva que emergiram com o mundo moderno. Esta era a imagem mais adequada aos princípios do modernismo: como buscar o novo, rompendo com o passado sem destruir o que já estava concluído? Harvey (1996).

Admitiu-se, a partir daqui, que a característica eterna da modernidade não é senão a instabilidade, a destruição para a criação do novo, do futuro. Era no processo mesmo de reconstrução criativa que se estabeleceria o eterno e imutável da humanidade. Deixar sua marca no processo, uma marca que resistisse a essa destruição, era o objetivo que passava a ser seguido pelos artistas modernos a partir da intervenção de Nietzsche. O/A artista deveria não somente compreender o espírito de sua época como iniciar o processo de mudança", e essa compreensão baseava-se na possibilidade de apreender o universal e o eterno a partir do efêmero, do fugidio que caracteriza a modernidade. Uma tarefa nada fácil, mas motivada pelas possibilidades de exploração de várias linguagens estéticas que emergiram com as preocupações recentes com as técnicas, com a forma mais adequada de representar a realidade.

"... A tática do choque e a violação das continuidades esperadas..." eram "... vitais para chegar ao destino a mensagem que o artista procurava transmitir".(Harvey, 1996, p. 30) ... as vanguardas aproveitaram as necessidades de chocar, de incomodar, de causar comoção,

para fins revolucionários, fundindo arte e cultura popular, como os dadaístas, seguidos pelos surrealistas.

Segundo Pischel (1966), as vanguardas modernistas rompem com o intenso contato com que se fazia a obra de arte, para dar-lhe novos traços. O quadro, a escultura, precisavam ser necessariamente uma cópia de algo exterior ao artista, mas podiam ser uma forma particular de expressar um fenômeno contido na memória, ou mesmo inventado, imaginado, sonhado etc.. Era uma nova forma de arte que parecia mais preparada para enfrentar a velocidade e fragmentação do mundo em que viviam, onde cada qual parecia ser sua própria referência. Era, como disse Harvey (1996), uma arte urbana...

Contudo, depois da Primeira grande guerra, as coisas mudaram de tom. De acordo com Harvey (1996, p. 37), "entre as guerras ... os artistas foram forçados a explicitar seus compromissos políticos."

A Primeira Guerra provocou um grande trauma entre os artistas, assim como em outros setores da sociedade. O espírito democratizador e a celebração de um universalismo progressivo abandonaram os artistas. Por um lado, percebeu-se o poder destruidor da ciência e da tecnologia, e, por outro, tomou-se conhecimento de que era impossível se readaptar aos velhos sistemas de idéias e de formas de representação. Vivia-se uma perda de referências: não se podia mais contar com as certezas do iluminismo; nem acreditar em regimes democráticos, que entravam em crise com a emergência do fascismo e do nazismo. Os/As artistas partem em busca de um novo mito que pudesse orientá-los/las e, ao mesmo tempo, que fosse capaz de conduzir a sociedade para um futuro melhor, libertando-a da contingência da destruição criativa, que atingiu seu ápice na guerra. É a fase do modernismo heróico...

Nesse período houveram vanguardas à esquerda e à direita. Os futuristas italianos exaltando a velocidade, a destruição criativa e o militarismo aliaram-se ao regime fascista de Mussoline. As concepções da Bauhaus - impor a ordem racional para atingir fins sociais úteis ("pela ordem, promover a liberdade") -, acabaram contribuindo com os propósitos nazistas. Apegaram-se ao mito da máquina e da racionalidade como forças libertadoras.

Por outro lado, os movimentos surrealista, construtivista e o realismo social escolheram como mito o proletariado e seu potencial transformador, produzindo um modernismo politicamente engajado num projeto revolucionário de esquerda. (Harvey, 1996)

No Brasil, esses movimentos de vanguarda entraram, trazidos pelo relativamente intenso contato dos/as artistas nacionais com eles na Europa e Estados Unidos, e tiveram as mesmas fortes tonalidades particularizadoras. Este é o tema do próximo item.

## 2 MODERNISMO NO BRASIL

O modernismo no Brasil entra por São Paulo, no início do século XX. Nesse período São Paulo vivia um incipiente surto de industrialização e recebia levas e levas de imigrantes, sobretudo italianos, o que produziu uma rápida expansão da cidade e um movimento modernizador na economia, nos costumes e nas idéias.

Em contraste com o Rio de Janeiro (capital da nova república), que possuía a Escola Nacional de Belas Artes e a Academia Brasileira de Letras, São Paulo apresentava as condições materiais e psicossociais propícias para o desenvolvimento do modernismo: uma cidade sem tradição no cultivo artístico, com cosmopolitismo crescente e com uma vida urbana politicamente agitada - movimento operário etc..

Os movimentos estéticos que aconteceram na Europa estimularam o espírito inventivo dos/as artistas nacionais, dispostos que estavam a colocar a arte nacional em sintonia com as vanguardas européias. Estas novas manifestações estéticas eram mais condizentes com a complexa e dinâmica realidade urbana que se vivia e com o movimento de modernização do país (transporte coletivos, aumento da circulação de automóveis pelas ruas da cidade, presença de



... máquinas no cotidiano das pessoas, como o telefone, o telégrafo etc.). Também eram mais conscientes com um desejo: a ruptura com o domínio da oligarquia agrária e o estabelecimento de uma real democracia representativa.

Contudo, acrescenta Zanini (1983),

*"... a busca dramática do paralelismo com a dinâmica do tempo internacional fazia-se com a atenção simultânea nos valores internos do país, outrora objeto de transfigurações românticas e acadêmicas. A difícil procura de osmose entre universal e nacional estava, pois, no cerne da consciência sincrônica dos intelectuais modernistas..." (p. 507)*

O movimento modernista no Brasil surge, assim, como uma tentativa de brusca ruptura com o passado, tanto com a arte que se fazia na academia, quanto com as formas políticas herdadas da Colônia e do Império. O objetivo era "modernizar" o país. "... O modernismo brasileiro nessa fase foi antes de mais nada uma busca em bruto de libertação". (p. 508).

As primeiras exposições modernistas no Brasil foram as de Lazar Segal e Anita Malfati, de estilo expressionista. Causaram grande alvoroço no público e desaprovação da crítica. A reação, como um termômetro, demonstrou o descompasso entre Brasil e Europa, e o grande desafio que os artistas modernistas teriam que realizar por aqui.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi, sobretudo, uma atitude de provocação, pois muitos dos artistas que se manifestaram e expuseram nela estavam com os novos modelos estéticos plenamente consolidados ou internalizados. Houveram palestras, com o intuito de explicar teoricamente o modernismo como a estética em ascensão. O escritor Graça Aranha fez uma abertura da Semana, anunciando os "horrores" que esperavam o público. No seu discurso, descartou a noção de belo como fim supremo da arte e

*"... defendeu o individualismo da sensibilidade artística moderna, a 'liberdade absoluta' da expressão diante da qual 'não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do nefando bom gosto e do infecundo bom senso', condenou o regionalismo..." (Zanini, 1983, p. 534-535)*

Mário de Andrade também faz uma fala na qual condena os "passadistas" que têm dificuldade em perceber a substituição da ordem intelectual, racionalista nas artes, pela do subconsciente. Nestas manifestações, é evidente a tentativa de ruptura com o academicismo e a arte Realista do período precedente.

Nas reverberações da Semana, outros/as artistas surgiram, como Tarcila do Amaral e Antônio Portinari, imensamente comprometidos com o projeto modernista Brasileiro: uma arte em sintonia com o mundo, ao mesmo tempo que representa o ambiente nacional. Também foi possível no correr da década de 20, no Brasil uma politização dos modernistas. Sobre isso vale introduzir mais uma citação de Zanini (1983):

*"Até o fim do decênio de 1920, quando se completou essa etapa histórica, uma linha de início invisível conecta a inquietude dos meios culturais ao inconformismo das classes urbanas ascendentes, diante da situação social e política da nação em sua Primeira República, o que resulta em traumas de rebeliões e revoluções. Há obviamente mais que uma coincidência entre a fervilhação cultural e aquelas tensões. De uma lado e de outro tentava-se escapar às condições históricas herdadas com o peso de seu atraso e gerar uma nação moderna." (p. 541)*

O ideário modernista era plenamente comprometido com as questões de identidade nacional, manifestando um intenso sentimento nacional, a necessidade de construir um país moderno que, sobretudo, mantivesse suas características peculiares. Assim, o "Manifesto da Poesia no Brasil", de Oswald de Andrade, pregava uma assimilação cosmopolita da arte seguida da busca da "originalidade nativa", numa "deglutição" dos aportes culturais alienígenas. O interesse pela realidade brasileira embasaria também outros manifestos de cunho mais fascista-reacionário, como o do movimento do Verdeamarelismo.

Já na década de 30, período de consolidação do modernismo brasileiro, os escritores voltaram a partir para o teatro político e o jornalismo militante, deixando o experimentalismo de lado. A arte antropofágica de Tarsila torna-se uma arte mais social. As convulsões sociais e políticas abalam o país e o mundo: aqui as revoluções de Getúlio Vargas; na Europa o nazismo e o fascismo, colocando em cheque a democracia liberal; tornaram cada vez mais necessário explicitar, nas obras de arte, os compromissos políticos, para a direita e para a esquerda. Entre os artistas. No Brasil, entre os artistas mencionados predominou a segunda opção. Era o modernismo heróico entre nós...

### 3 O PÓS-GUERRA E NOVOS MOVIMENTOS ESTÉTICOS NO BRASIL

A segunda guerra mundial marca a passagem do que Harvey (1996) chama de modernismo heróico para o alto modernismo, identificando uma mudança nas formas de representação da realidade e a emergência de novos movimentos estéticos. Destacamos no Brasil, os seguintes movimentos no período 40-50: arte concreta e neo-concreta, expressão abstrata.

Para introduzir vale transcrever a seguinte citação de Harvey (1996):

*"Enquanto o modernismo do período entre guerras era 'heróico' e acossado pelo desastre, o modernismo 'universal' ou 'alto' que conquistou a hegemonia depois de 1945 exibiu uma relação muito mais confortável com os centros dominantes da sociedade. ... A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes e práticas do establishment numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do progresso iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômico." (p. 42)*

Seguindo sua argumentação, Harvey diz que dominou nesse período a crença no progresso linear, na verdade absoluta e no planejamento racional. Tratava-se de um modernismo racionalista, positivista e tecnocêntrico, imposto por uma elite de vanguarda de gosto refinado. Contudo, essa afirmação de Harvey não pode ser generalizada, sobretudo quando se considera que entre alguns dos representantes da arte nesse período no Brasil, sobretudo do movimento concreto, "...dominava um pensamento ideológico de esquerda"... ainda que contestassem "os rumos neo-realista impostos pelo PC..." (Zanini, 1983, p. 653), o que dá uma cor local – uma diferença política – e este movimento estético.

No Brasil, a arte concreta começa com a primeira Bienal de Arte em 1951. Período marcado pelo otimismo de uma vivência democrática, de um novo surto industrial de São Paulo e pela progresso representado pela construção de Brasília (Zanini, 1983).

Essa nova forma de fazer artístico entra no Brasil por meio de um manifesto chamado Ruptura, do grupo Ruptura de São Paulo, no qual se enfatizava as características renovadoras da arte concreta: "... o não-figurativo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a máxima excitação do prazer ou do desprazer." (p. 654). Era uma arte mais próxima da tecnologia, da



...enfocava a dimensão da forma e propunha um afastamento da representação da realidade, ao contrário, a "pura visibilidade".

O expressionismo abstrato, que também foi uma importante manifestação estética do período, enfatizava o processo gestual de produção da obra de arte. O quadro era resultado da ação física do artista no processo de relação dele com os instrumentos de produção artístico. No Brasil, seu exercício se deu sobretudo entre os pintores nipo-brasileiros, talvez estimulados pela bomba de Hiroshima e pela impossibilidade de representar tamanha barbárie. De acordo com Zanini (1983), este movimento traduzia...

*"... uma compreensão dramática da existência. Subjacente aos seus aspectos analógicos mais genéricos, havia as múltiplas variantes de repertórios signícos apoiados na vivência interior do indivíduo. As realidades racionais ou racionalizantes das abstrações geométricas eram radicalmente contextadas por uma abstração de formas impulsivas das realidades incoscientes e irracionais da mente humana." (p. 693)*

Harvey (1996) critica a arte abstrata do período como arte "neutra" e "individualista", facilmente capturada pelo poder corporativo e pelo imperialismo cultural. Segundo ele é essa forma de arte que irá suscitar a revolta da antiarte que, nos anos 60 irá ser o embrião do pós-modernismo. Ainda seguindo seu raciocínio, ele argumenta que a arte e a alta cultura se tornaram espaços exclusivos de uma elite cultural. O modernismo perdeu seu poder revolucionário tornando-se reacionário. Foi contra esse modernismo que nasceram os movimentos contraculturais dos anos 60: uma espécie de antimodernismo que, segundo ele ...

*"... exploram os domínios da autorealização individualizada por meio de uma política nitidamente 'neo-esquerdista' da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário e nos estilos de vida) e da crítica da vida cotidiana." (p. 44)*

Esse movimento despontou simultaneamente em várias partes do mundo e foi, segundo Harvey, o "...arauto cultural e político da virada pós-moderna". Nesse sentido, também Zanini (1983) reconhece nas artes plásticas uma mudança de direção significativa, representada pelo abandono da figura – que havia desaparecido com a arte concreta –, a extrapolação das artes visuais da bidimensionalidade do quadro e a proliferação de várias formas estéticas novas, entre elas: arte conceitual, *pop art*, *body art*, *land art* etc.. Trataremos dessa nova ruptura num momento a parte, o próximo, por entendê-lo revelador das tendências apresentadas pelo pós-modernismo, tal como o descreve Harvey.

#### OS PÓS-MODERNISMOS NO BRASIL: DESMATERIALIZANDO A ARTE

No Brasil, a ruptura com a arte não-figurativa – concreta –, também ocorreu nos anos 60 em sintonia com o que se passava no resto do mundo ocidental. Tal fato é revelador da mesma simultaneidade que marca o mundo contemporâneo. Tentava-se trazer novamente a arte para a realidade, daí a arte pop ser conhecida como um novo realismo, muito diferente, contudo, do realismo socialista ou do realismo do final do século XIX. Era um realismo de tipo novo, que trabalhava com os símbolos de uma sociedade de massa, que expressava seu cotidiano e que, também questionava alguns de seus pontos frágeis.

Também entrou com força no Brasil a chamada arte conceitual (um procedimento artístico que enfatiza a arte enquanto idéia, não importando a obra em si, mas a concepção que o artista tem de arte). Vários outros procedimentos artísticos começaram a conviver no Brasil, em

fins dos anos 60. Eram sistemas figurativos que buscavam inspiração em anteriores movimentos de vanguarda do modernismo. O movimento Tropicalista buscou sua justificativa teórica no manifesto antropofágico dos primeiros modernistas brasileiros. Ou seja, tudo isso era uma impressão que nada de novo surgia, tudo era uma cópia do que já havia sido feito.

Esse período, além das contestações políticas e estéticas, é marcado pela aproximação da produção erudita e criação popular. Diante da formalidade da arte de museu, contrapõem-se as *happenings*, como são a *land art*, a *body art* e a própria arte conceitual, com suas performances e instalações gigantescas etc., onde o que conta é a interação do público com a obra. Essa é uma forma de arte que rompia com a bidimensionalidade da pintura. "A narrativa era compreendida com o tempo presente: acoplava-se a obra à corrente da vida." (Zanini, 1983, p.735). A pintura era ao mesmo tempo escultura, numa linguagem que extrapolava os limites do quadro.

A intenção de perenidade era substituída pela mensagem confinada à contemporaneidade.

*"...o repúdio às formas saturadas de arte, traduzido na 'antiarte' que se encontra em um estado de espírito que se estendia a um público convidado a manipular objetos, a intervir como agente co-criador da obra." (Zanini, 1983, p. 735)*

Algumas questões para refletir sobre a relação entre estas novas manifestações estéticas e a mudança cultural contemporânea: o que levaria o artista (e é importante que se diga: os artistas ligados ao movimento concreto no Brasil na década de 50, aderiram prontamente à *land art*) a renunciar ao formalismo artístico do quadro? Quais foram os estímulos exteriores? O que querem expressar quando fazem uma arte efêmera? Qual a sua concepção de arte que chamam a público para contribuir com a construção da obra? Em suma, que mudança radical houve nessa?

Harvey (1996) argumenta que a pós-modernidade pode ser entendida como uma mudança na estrutura do sentimento, marcada pela aceitação total do efêmero, do caos e do descontínuo, sem tentar transcendê-lo, como tentavam os artistas modernos, em busca do eterno e imutável. Os artistas pós-modernos enfatizam o "...caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional". (p. 49) É como se eles pendessem ao extremo apenas uma parte da definição de Baudelaire.

Quando os artistas chamam o público a interagir com sua obra, a dar-lhe significado, como Zanini (1983) coloca em relação aos estilos de arte que surgiram a partir da década de 60, Harvey (1996) reconhece neles a aceitação de um papel mais modesto no mundo da arte, argumentando que:

*"Produtores e consumidores de textos (artefatos culturais) participam na produção de significação e sentido... de todo modo, o produtor cultural cria matérias-primas... deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que quiserem. O efeito é que se desconstroem (desconstruam) o poder do autor de impor significados ou oferecer uma narrativa contínua... O efeito disso é o questionamento de todas as ilusões de sistemas fixos de representação..." (p. 55)*

Quebram-se antigos pressupostos, revolucionam-se os modos de representação, aproxima-se arte e cotidiano, a superficialidade predomina sobre a profundidade, desloca-se o poder do artista frente ao público, enfim, faz-se uma reviravolta nas artes. E, entendendo os artistas como uma espécie de antena que capta os estímulos do mundo e os transferem para a obra - ou para a instalação, ou para a performance hoje em dia -, pode-se pensar também em uma reviravolta no mundo em si e nas formas de pensar sobre ele.



Seguindo a tendência da arte contemporânea – com suas instalações como acontecimentos, nas quais o público é convidado a interagir e construir sua narrativa sobre a obra – apresentamos conclusões... Contamos a história do processo – uma história factual (que nos desculpem, mais uma vez os historiadores, pelas reduções e falta de método) – (re)combinar palavras, fazer as conjecturas possíveis, fica a cargo do leitor – uma figura não mais passiva, a espera de um autor que lhe dê a melhor representação da realidade, mas uma figura ativa, interagindo com o autor na construção da sua representação.

Este texto se oferece assim, como matéria-prima, produto bruto inacabado...

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otilia B. Fiori. O envelhecimento do novo. In: ARANTES, Otilia B. Fiori. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1998. p. 19-40.
- BARVEY, David. Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea. In: BARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. A.V. Sobral; M.S. Gonçalves. (6a ed.). São Paulo, Loyola, 1996. p. 13-113.
- PISCHEL, Gina. Século XX - movimentos de vanguarda. In: PISCHEL, Gina. **História universal da arte**, vol. 3. Trad. R. de Polillo. São Paulo: Melhoramentos, 1966. p. 194-217.
- REYES, Zenaide R. O sentido da magia e da arte no mito do homem imaginante. **Tema**, São Paulo, n. 12, jan/abr. 1991.
- ZANINI, Walter. Arte contemporânea. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, 2v., il. p. 499-821.