

QUESTÕES DO CONTEMPORÂNEO, HERANÇAS DO MODERNO

Iris Maria Negrini Ferreira
irisnegrini@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Ângela Grando
angelagrando@yahoo.com.br
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Este artigo corresponde a um recorte da nossa dissertação de mestrado que trata da obra de Carlos Vergara. Tendo em vista as diversas experiências que o artista realizou lidando com questões levantadas por trabalhos ditos de arte contemporânea, pontuamos algumas delas, a fim de propor um diálogo com a história da arte. Trataremos as transformações ocorridas na arte de maneira global, principalmente após os anos de 1960, como um desdobramento das práticas antecedentes e não propriamente como uma ruptura, bem como os reflexos dessas práticas no processo de interação entre obra e observador.

Palavras-Chave: Carlos Vergara, Arte Moderna, Arte Contemporânea, transformações da arte nos anos de 1960.

Abstract: This article represents a cutting of my dissertation that deals with the work of Carlos Vergara. Given the diverse experiences that the artist made dealing with issues raised by so-called contemporary art work, we point to them, in order to propose a dialogue with art history. We will address the changes occurring in the art globally, especially after the 1960s as an offshoot of previous practices rather than as a rupture, as well as the reflections of these practices in the process of interaction between work and viewer.

Keywords: Carlos Vergara, Modern Art, Contemporary Art, Art changes in 1960's.

QUESTÕES DO CONTEMPORÂNEO, HERANÇAS DO MODERNO

Moderno ou contemporâneo? Esse é um questionamento que, autores como Anne Cauquelin¹, Paulo Sérgio Duarte² e Alberto Tassinari³, desenvolvem na discussão portando sobre a produção artística relacionada a partir da metade dos anos 1950. Anne Cauquelin observa que para compreender a arte como contemporânea é preciso estabelecer certos critérios que diferenciam produções artísticas ditas contemporâneas das modernistas. Esses critérios, diferentemente da arte moderna - que buscava a autocrítica dos diversos meios artísticos - não estariam embutidos apenas nos conteúdos das obras, mas fora da esfera artística em “temas culturais” advindos de registros literários e filosóficos⁴. Segue também nesse eixo a opinião de Paulo Duarte afirmando que “a arte contemporânea configura um território estético novo, complexo e extremamente diversificado”⁵. Já Alberto Tassinari em sua tese *O Espaço Moderno* mencionou que muitos consideram que a contemporaneidade seja um desdobramento da arte moderna e que dentre os principais aspectos que definiriam a passagem da primeira fase do moderno para a fase de desdobramento estaria a dispersão das diversas correntes da arte moderna para uma produção de múltiplas possibilidades.

Este artigo tem como propósito refletir os embreantes de algumas questões colocadas em destaque na prática artística de Carlos Vergara, bem como de artistas chamados contemporâneos - sobretudo a partir da década de 1960 -, que possivelmente já teriam sido inauguradas no período moderno.

Mistura entre as linguagens artísticas

Ao nos reportarmos a uma argumentação que diverge a modernidade do contemporâneo, encontramos a dissolução de fronteiras dos meios artísticos específicos para um campo artístico ampliado. Em *Pintura Modernista*⁶, Greenberg ressalta que a essência do modernismo estaria na autocrítica de uma linguagem artística, ou seja, no uso de métodos característicos de uma disciplina para definir a si própria, limitando a abordagem a suas próprias especificidades e eliminando dela tudo o que poderia interferir na sua “pureza”.

Em contrapartida, a arte contemporânea se permite romper com esses limites colocados pelo moderno e desfrutar de uma liberdade na aplicação de interdisciplinaridade nas produções artísticas. O artista “contemporâneo” trabalharia, então, fora dos parâmetros da chamada “autonomia” das artes visuais para extrapolar o campo da visualidade. Ao realizar essa faceta, os artistas ampliam seu campo de atuação num esforço de aproximar a arte da vida. A esse respeito Ana Cavalcanti aponta que “a arte traz desafios para o público que é chamado a vivenciá-la, senti-la e dialogar com ela. O tipo de relação que ela oferece é muito diverso da pura contemplação estética que experimentamos ao ver uma pintura ou escultura modernas”.⁷

Entretanto, se pensarmos a exemplo da pintura, na “poluição” da bidimensionalidade pictórica com a incorporação de objetos na superfície da tela, não podemos deixar de mencionar a experiência da colagem do Cubismo Sintético já no início do século XX. A colagem extrapola os limites da planaridade, logo que confere à tela certo volume na sua superfície, indo em direção ao espaço. A pintura começa a dar indícios da sua “necessidade de substituir a ficção pela realidade”⁸, amplamente explorado em ambientes ou instalações contemporâneas. Brian O’Doherty, fala o quão importante foi o aparecimento da colagem em obras como *Natureza-morta com palhinha de cadeira* (1911) de Pablo Picasso, por ser constantemente lembrada por artistas, historiadores e críticos, pois ela marca “uma passagem ‘através’ do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador.”⁹

No caso da escultura, Ferreira Gullar, um importante teórico brasileiro, afirma que com artistas como Vantongerloo, Tátlin, Pevsner e Gabo, a massa, a característica mais comum do meio escultórico, é eliminada. A construção com armações metálicas, materiais transparentes fazem a massa se esmorecer e a escultura perde a rigidez, se torna *transparente*. E quando Vantongerloo e Moholy-Nagy retiram a base de algumas de suas esculturas como *Formas e Cores no espaço* (1950) e *Leda e o Cisne* (1946), respectivamente, outra característica fundamental da escultura é eliminada: o peso. É nessa confusão entre os limites das linguagens artísticas que Gullar verifica que:

[...] enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura [abstracionismo], da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura.¹⁰

E o espectador? Como fica diante dessas mudanças? Para O'Doherty, o espaço aberto frontalmente pela colagem no quadro bidimensional faz o espectador se sentir cada vez mais em concorrência com trabalho de arte, porque ambos se colocam presentes num mesmo espaço. O autor difere a situação do espectador que apenas observa, para um espectador que tem sua presença consolidada. Um seria o *Olho* e o outro o *Espectador*:

Sempre disponível [o espectador], coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjunturas mais fantasiosas. Ele experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas: 'O visitante sente...'; 'o observador percebe...'; 'o espectador se movimenta...' [...] O olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto - tudo o que é impuro, a colagem inclusive - atende ao Espectador. O Espectador encontra-se num espaço fragmentado pelos efeitos da colagem, a segunda grande força que modificou o recinto da galeria¹¹

Tanto a colagem cubista quanto as experimentações dos escultores citados anteriormente, colocaram o espectador numa berlinda, numa situação de estranhamento, de confusão. As linguagens, por meio de alguns artistas, romperam com uma situação convencional, exigindo do público a criação de significados distintos para cada indivíduo e quando se deparavam com os "objetos artísticos".

Sobre a reverberação da tela no espaço expositivo, um trabalho de Carlos Vergara nos chama a atenção, *Capela do Morumbi* (1992). Embora, não sendo o primeiro do artista que se realiza no espaço tridimensional, o trabalho em voga nos interessa por se tratar de um conjunto de pinturas que são penduradas no teto do recinto (de mesmo nome) ao invés de estarem nas paredes. *Capela do Morumbi* (Figura 1), foi um momento singular na pintura do artista, que pela primeira vez associou o meio pictórico com a linguagem da instalação. O trabalho proporciona o estabelecimento de relações entre o espectador e a pintura através da possibilidade de circulação (já inaugurada

nas instalações dos anos de 1960 e que falaremos mais adiante) e uma percepção ampliada do trabalho, que é composto por quatro planos de poliéster encaixados em aros em formato de elipse, de onde saem os fios que sustentam a pintura no teto do ambiente de exposição. Os planos são de enormes dimensões e um pequeno espaço os distancia. Por estarem alinhados, um após o outro, o espectador deve caminhar entre eles para que possa se deparar com os demais. O corpo em movimento se insere entre eles e passa a fazer parte física do trabalho, que só funciona enquanto conjunto. O tamanho das telas e a falta de espaço entre elas geram na relação frutiva um impasse. O fruidor pode ingressar na composição, mas tem sua visão do conteúdo das telas prejudicada. Paulo Sérgio Duarte chamou essa relação de “*estranha proximidade*”¹². O espectador fica tão próximo que prejudica que ele veja o restante da pintura o que vai exigir dele um esforço reflexivo. Que pintura é essa que não é possível vê-la em sua totalidade a determinada distância?



Figura 1 – Montagem dos 4 Planos de *Capela do Morumbi*, monotipia, cola, aço s/ tecido de poliéster, instalação, 1992.

O artista deu novo sentido ao espaço expositivo da galeria, contrariamente ao que era almejado pela arte moderna. O “cubo branco”¹³ modernista devia extinguir qualquer indício que interferisse na apreciação da obra como objeto autônomo. A obra deveria ser contemplada em sua individualidade e o espaço onde estava inserida seria um recinto neutro que apenas assegurava a propriedade artística dessa obra. A disposição física do trabalho dentro da galeria, a maneira como o ambiente é organizado, são questões que modificam

completamente a situação do espectador nesse espaço. Por estar no meio do recinto e não pendurado numa parede, o “cubo branco” deixa de ser apenas um mero local onde se colocam objetos de arte, e, passa a ser parte constituinte do trabalho, fornecendo novas dimensões fruitivas para o espectador.

Diluição de fronteiras entre arte e não-arte

Quais são os parâmetros de distinção entre um objeto artístico, ou mesmo uma atitude artística, e um objeto ou atitudes sem valores estéticos? Se por um lado, no modernismo, o limite de legitimação da obra estava no espaço de galeria, de museu, o “cubo branco”¹⁴, por outro lado muitas manifestações contemporâneas realizam críticas a esse espaço estéril dentro e fora dele, com o aparecimento de outras formas artísticas tais como as instalações (ambientações), os *happenings*, as intervenções urbanas, etc. A exemplo disso, Paulo Sérgio Duarte contrapõe a atuação do sujeito do expressionismo abstrato, ainda preso às convenções da autonomia da arte, e a incorporação de coisas banais do mundo cotidiano ao mundo da arte pelos pop artistas, o que o autor chama de atitude *neodada*. O prefixo *neo* já nos dá o indício de ações artísticas anteriores que possivelmente foram manancial para os artistas contemporâneos que dialogam com os limites na arte e não-arte, o Dada¹⁵. *Neodada* refere-se à atitude já inaugurada por “artistas” na década de 1910. Um dos principais expoentes dadaístas foi Marcel Duchamp. O mesmo expôs objetos produzidos pela indústria no ambiente da galeria, deslocando, assim, seu significado original incorporando-o ao universo artístico. Ele chama esses objetos de *ready-mades*. Segundo Paulo Venâncio Filho “o ready-made, como toda obra de arte moderna, coloca a própria arte em questão [...] é um dos trabalhos em que desaparece a ‘aura’ da obra, do artista e da arte”¹⁶

É dentro dessa concepção que Anne Cauquelin coloca o exemplo de Duchamp como um *embreante* das questões contemporâneas, dado que “a arte não é mais para ele (Duchamp) uma questão de conteúdos (formas cores, visões, interpretações da realidade ou estilo), mas de continente”¹⁷. O observador

passa a ter papel fundamental na concepção da “obra”, logo que o artista transfere para ele a função de tornar aquilo que está vendo em arte, assim como Duchamp descreve em seu texto, *O ato criador*:

O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.¹⁸

O que seria necessário para que esse sujeito que vai até uma exposição de arte se sinta participante do trabalho? A nosso ver, ele precisa de uma referência que forneça valor estético ao acontecimento artístico. O local, o “continente”, é um dos elementos que dá peso artístico a um objeto qualquer que seja.

No que tange a obra de Carlos Vergara, dois trabalhos são bastante relevantes para a discussão colocada: o deslocamento de objetos banais para a esfera artística. São eles *Berço esplêndido* (1967) e *Empilhamentos* (1969).

Berço Esplêndido (Figura 2) é um engradado de madeira onde está inserida a representação de um corpo humano deitado em um leito recoberto por materiais variados com as cores da bandeira brasileira. Ao redor da figura, existiam seis pequenos bancos com a inscrição “sente-se e pense”.



Figuras 2 – Carlos Vergara, *Berço Esplêndido*, Instalação, 1967.

Empilhamentos (Figura 3), foi exposta na Petite Galerie, em 1969. No mesmo tempo que recorre a participação mental do fruidor, o artista também dá margem ao espectador para se movimentar ao redor dela e escolher sua

maneira individual de se relacionar. O objeto, então, incita o observador a se inserir no espaço expositivo (ao se mover ao redor dele) na tentativa de percebê-lo como um todo.

Toda composta de papelão, a instalação *Empilhamentos* consistia de caixas de papelão vazias, de formatos quadrados e de bonecos. Esses objetos foram amontoados em diferentes posições dentro e fora da galeria. A precariedade do material, ele quer que seja incorporada nas figuras-embalagens que representam as pessoas da sociedade de consumo: anônimas e facilmente descartadas quando não tem mais utilidade. São figuras sem rosto, sem personalidade, “consequências da mercantilização da vida cotidiana numa cultura predominantemente industrializada”¹⁹.



Figura 3 – Carlos Vergara, *Empilhamentos*, Instalação, 1969.

Vimos que Vergara rompe com o isolamento entre arte e não-arte com o emprego de materiais banais do cotidiano em seus trabalhos. Em *Berço esplêndido* o artista interviu nos materiais, não deixando em suas formas originais para constituir uma espécie de cenário. Pode-se comparar a um *ready-made retificado*, quando um objeto existente no mundo é tomado, sofre uma transformação e é exposto como arte.

No caso de *Empilhamentos*, o artista opera, conscientemente, uma ação de deslocamento de objetos fabris, tal qual eles saem da fábrica (Fábrica Klabin), para o espaço expositivo da galeria. O artista não interfere nas suas formas primárias, apenas amontoa as caixas. Ainda que o objetivo crítico não seja o

mesmo que o de Duchamp, a operação de deslocamento de Vergara é similar, assim como ele próprio pontuou:

[...] a questão do empilhamento produzia coisas que tinham um caráter escultórico, então, eu fiz muitas vezes um deslocamento disso, que era, vamos dizer assim, sem propósito escultórico dentro da fábrica para um propósito escultórico dentro do museu. O simples deslocamento dava o que o lugar determina. Quer dizer, a pessoa quando entra no museu supõe que vai ver arte [...] Tem aquela piada... O sujeito visitando o MoMA, passou por um bebedouro dentro do museu e perguntou: 'De quem é esta obra?'. Quer dizer, quando você está dentro do museu, você supõe que tudo que está lá dentro seja arte, ou seja, um projeto de pensamento.²⁰

A partir dessa reflexão, como distinguir, então, arte de não-arte? É aí que Cauquelin nos esclarece: "Em relação à obra, ela pode então ser *qualquer coisa, mas numa hora determinada*. O valor mudou de posição: está agora relacionado ao lugar e ao tempo".²¹ Cabe ao espectador realizar suas conjunções em busca dos novos sentidos da arte.

Atuação da arte para além de espaços convencionados

Uma dificuldade a mais para o espectador situar uma obra de arte está na atuação *extragaleria*, sendo o nosso foco aqui as atividades realizadas nas ruas ou dentro de prédios "comuns". A chamada *Arte Pública*, em sentido literal, seria o conjunto de obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre. Nessa direção, de acordo com Michael Brenson²², é possível acompanhar a vocação pública da arte em obras como *O Pensador*, de Auguste Rodin (1840 - 1917), instalado em frente do Panteão em Paris, 1906 - e de outras mais diretamente envolvidas com o debate político. O projeto de Vladimir Tatlin (1885 - 1953) para um monumento à Terceira Internacional (1920) e o Memorial de Constantin Brancusi (1876 - 1957), 1937-1938, dedicado aos civis romenos que enfrentaram o Exército alemão em 1916, são exemplos dos precursores da arte pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual. Esse termo é bastante polêmico por ser muito generalizado, por isso, preferimos chamar aqui de intervenções urbanas, ou seja, aqueles trabalhos que são montados no espaço da urbe, que, de alguma maneira ultrapassam a função

de monumento para serem moldados de acordo com as circunstâncias e condições de um local específico. O trabalho construído para uma experiência vivencial e reflexiva de um público geral sem vínculos com instituições culturais.

Nesse tema trataremos de duas intervenções urbanas realizadas por Vergara no Projeto *ArteCidade* (São Paulo) de 1997 e 2002. *Farmácia Baldia* (Figura 4) foi instalada nas ruínas das Indústrias Matarazzo. A intervenção não se resumiu a um único local. Numa das fábricas foi montado um conjunto de varais metálicos semicirculares com extremidades presas no chão (Arcos). Neles estavam penduradas plantas medicinais desidratadas recolhidas naquela região. Antes disso, foram feitos os trabalhos de identificação e classificação delas com o auxílio de cientistas botânicos. Em uma das paredes colocou uma legenda que identificava por cores os sistemas envolvidos no funcionamento do corpo humano. Na área do entorno, bandeiras coloridas marcavam locais onde haviam plantas comumente utilizadas no tratamento de certas doenças em sistemas específicos. As cores das bandeiras correspondiam às da legenda.

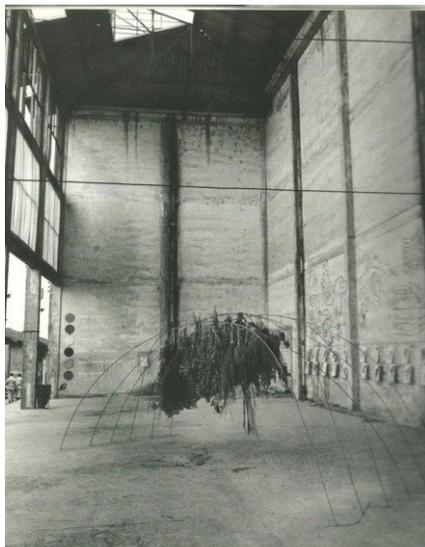


Figura 4 – Instalação *Farmácia Baldia*, Legenda ao fundo, desenhos e palavras na parede à direita, 1997.

Nas demais paredes, o artista escreveu os nomes das plantas encontradas e desenhou, a partir de ilustrações de livros de medicina, pessoas apresentando patologias, órgãos do corpo humano e pranchas com fragmentos das ervas

com a identificação das mesmas. Vergara fez questão de deixar as pichações antigas nas paredes que acabaram por dialogar com seus desenhos. A obra se constitui da parte material como também de todo o processo (coleta e pesquisa) realizado antes da montagem da intervenção. Vergara observou que as Indústrias Matarazzo haviam se tornado reduto de usuários de drogas e, com o tempo, o uso exacerbado de entorpecentes causava doenças nos viciados. Mas, não só as pessoas adoeciam. A própria imagem daquele complexo industrial adoecia. Dos tempos de glória só restaram ruínas. É aí que para sua surpresa, em meio aos fragmentos de construções, o mato que crescia e tomava a área era na verdade remédio, uma farmácia a céu aberto à disposição do homem. A cura para o homem estava ali. Já a cura para aquele lugar estava na ressignificação de seu vínculo com a cidade de São Paulo. O espectador devia buscar esses outros significados. De longe, era possível ver as bandeiras hasteadas por toda parte. Não faziam muito sentido à primeira vista. Quando se chegava ao local da fábrica, onde se situava o restante do trabalho, o espectador tinha de se empenhar em montar as peças do quebra-cabeça. A amplitude da obra era a abrangência de todas as peças que a constituíam. Sendo assim, desde a passagem pelas bandeiras, o fruidor já está inserido no meio da intervenção.

Feira de Adivinhações (Figura 5), integrou o *ArteCidadeZonaLeste* (2002). O local escolhido para a execução da intervenção foi a Praça sob a Estação Brás de metrô. Em 1998, o local de 3.600 m² foi evacuado para a construção de um camelódromo para abrigar 2 mil camelôs, no entanto, não havia sido ocupado com essa finalidade até aquele momento, a não ser por mendigos e usuários de drogas. A proposta de Vergara era pertinente com esse abandono e a incerteza de qual futuro teria aquele lugar. Com o intuito de chamar a atenção para essa questão, pintou enormes pontos de interrogação nas bases de cimento onde deveriam estar barracas. A abertura da exposição ocorreu com uma feira mística para consulta a cartomantes e outros tipos de atividades que previssem o futuro. Estruturas metálicas foram construídas sobre algumas

interrogações, deixando outras livres para ocupação. As lideranças comunitárias também foram convidadas para discutir uma solução para a área. Aquele lugar da cidade tem se modificado com projetos de “redesenvolvimento” urbano desde a década de 1970, quando casas foram desapropriadas e demolidas para a construção das linhas do metrô. Para Vergara, o metrô havia deixado uma cicatriz, e como se cauterizava essa cicatriz? Existiam perguntas, mas nenhuma resposta, como o próprio artista pontuou: “Eu não vim para responder, vim para perguntar”²³. Se o objetivo era criar interrogações, decerto que ele conseguiu mais interrogações do que as pintadas no chão. O local escolhido contribuiu e muito para isso, já que cerca de 80 mil pessoas embarcavam na estação por dia e dificilmente aquela intervenção passaria despercebida, no mínimo criaria um estranhamento. Ela é incisiva porque foi plantada dentro do cotidiano das pessoas e não atinge apenas uma minoria interessada em arte, ela está ao alcance de todos.



Figura 5 – Carlos Vergara, Feira de Adivinhações, intervenção urbana, 2002.

Se o espaço institucional é um terreno de legitimação da obra de arte, como ficam aqueles trabalhos realizados fora desses ambientes? Dessa vez quem nos ampara é Rosalind Krauss, através de suas reflexões contidas no artigo *A escultura no campo ampliado*, em que a autora coloca que seria mais apropriado dizer que a escultura desde o início dos anos 1960 estava na categoria de terra-de-ninguém: “era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem”²⁴. A escultura seria, então, aquilo que está no espaço, mas não é paisagem nem arquitetura. Podemos situar as intervenções nesse raciocínio. Se os

objetos da *Farmácia* e a pintura no chão da *Feira* não fazem parte da concepção original de uma construção ou área, nem é um elemento natural da paisagem, é possível que eles destoem do resto pelo estranhamento. É o estranhamento, inclusive que, talvez faça tornar visível a atividade de algum artista em meio a vida cotidiana. *Farmácia Baldia* e *Feira de Adivinhações* foram feitas para a participação, mas provavelmente muitos transeuntes, sobretudo na segunda intervenção, sequer perceberam a sua existência. Nesse caso, ela acaba se tornando qualquer coisa, menos arte. E é nesse sentido que temos que concordar com a opinião de Vergara, que por sua vez, considera que “mesmo a pintura, só existe debaixo do olhar. Sem o olhar ela é só um pano pintado”. Uma intervenção para ser arte precisa tornar visível algo que brota do mundo e que, de alguma maneira, sensibiliza o espectador em alguma área do seu “ser sutil”²⁵.

Do fazer solitário do artista à partilha da construção da “obra” com o espectador: a ação toma o lugar da contemplação

Um espaço emblemático de exposição e manifestações artísticas exibidas fora dos locais convencionados foi o *Cabare Voltaire*, local aberto por Hugo Ball (1916) em Zurique que foi palco de um variado programa de canções, leituras, música e danças, que, num primeiro momento não foram eventos tipicamente dadaístas. Gradualmente os organizadores tornaram-se mais corajosos (devido à audiência) e buscaram coisas novas, tais quais novas formas de expressão literária em poemas fonéticos sem sentido e poemas em que todos os interpretes presentes liam seus textos ao mesmo tempo²⁶. Essas performances não seriam as mesmas sem a presença do público que era constantemente provocado, assim como Dietmar Elger relata que os dadaístas:

[...] sabiam exatamente como manter as expectativas de seu público em ebulição, mais precisamente porque estas expectativas eram tão altas [...] A surpresa, o choque e escândalo eram deliberadamente calculados, e o público e as autoridades reagiam como esperado. Os eventos dadaístas provocavam protestos esperados na audiência, e frequentemente terminavam em tumulto e distúrbios²⁷.

Apareceriam em meados dos anos de 1950, os *happenings* (termo cunhado por Allan Kaprow no fim da mesma década), que eram uma espécie de teatralização (acontecimento) nas artes, que não tinham resultados planejados. Um precursor dessa tendência foi o músico John Cage. Comumente o *happening* é uma manifestação que tende a se aproximar do público, exigindo sua participação ativa no desenrolar dos acontecimentos, em eventos sem início, meio ou fim. De maneira geral performance o *happening* são considerados sinônimos, no entanto, a performance, diferentemente do *happening*, geralmente não solicita a participação na cena proposta pelo artista.

O *happening* realizado por Vergara na ocasião da inauguração da Galeria G4 (RJ), em 22 de abril de 1966, se aproxima na essência, do que Umberto Eco descreve como *obra em movimento*, aquela que o autor “convida” os espectadores para construir a “obra” com eles. Ocorreu que Vergara chegou de carro, desceu com uma pasta de executivo e foi em direção a uma parede no fundo da galeria, que já havia preparado, por trás dela, uma frase e um recorte fotográfico de dois olhos muito severos olhando para frente. Ele abriu a pasta e tirou uma furadeira. Desenhou um ponto a 80 cm do chão e escreveu *Olhe aqui*. As pessoas se abaixavam e olhavam pelo buraco. Lá dentro estava escrito: *O que é que você está fazendo nessa posição ridícula, olhando por um burquinho, incapaz de olhar à sua volta, alheio a tudo o que está acontecendo?*

Fazendo um salto cronológico, em 2005 o próprio Vergara faz uma reflexão sobre a exposição na G4 no catálogo de sua mostra na Galeria do Lago (RJ), dizendo que o indivíduo não precisaria entender de arte para poder experimentá-la. O que os artistas daquela exposição buscavam, segundo Vergara: “*tinha haver [sic] com isso, e o happening era uma tentativa de colocar o espectador absolutamente confrontado com o trabalho para que este o invadisse.*”²⁸ O happening ocorria envolvendo o espectador em uma situação inesperada.

Na essência das práticas contemporâneas, o *happening* também nos faz refletir sobre a efemeridade do acontecimento artístico que desloca a importância do objeto para um local e momento determinados. O trabalho ocorre dentro de uma temporalidade e para quem não estava presente no momento do acontecimento, o que resta, a posteriori, são registros, ou seja, a fruição do trabalho torna-se indisponível ao término do acontecimento, porque a obra já não existe mais.

Nessa mesma linha de raciocínio, situa-se *Brinquedo* (Figura 6), que foi exposto na mesma ocasião que *Empilhamentos*, na Petite Galerie (1969). Nesse trabalho, Vergara disponibilizava peças de papelão para que as pessoas pudessem montar objetos. Dessa maneira, várias obras colaborativas foram produzidas. A essência da participação, do “momento-arte”²⁹. O objeto resultante não é importante, mas sim a experiência. Qualquer pessoa pode realizá-lo. A participação é o foco, enquanto o objeto produzido fica em segundo plano, porque não foi feito para durar.

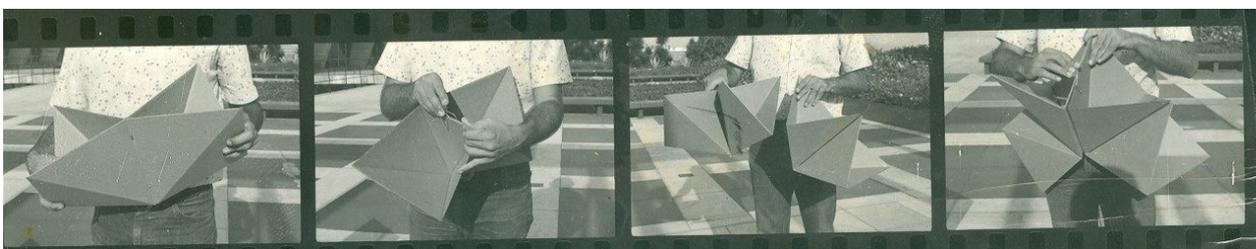


Figura 6 – Montagem de um dos *brinquedos*, peças de papelão, 1969.

O artista só poderia completar o trabalho com o auxílio do público, sem o qual ele fica impossibilitado de existir. Nesse contexto, ocorre uma espécie de ligação do artista com o mundo coletivo ao não disponibilizar um trabalho pronto, mas estimular o espectador a ele mesmo construí-lo. Devido ao fato de a obra de arte só acontecer no momento em que outra pessoa põe em prática a ideia do artista, cada indivíduo é autor da sua experiência com o *Brinquedo*.

Considerações Finais

Não podemos deixar de ressaltar a fragilidade em estabelecer delimitações de períodos artísticos, uma vez que isso não assegura que artistas modernos não

tenham produzido obras que caracterizam o discurso da antiarte, ou que na contemporaneidade não existam artistas preocupados com a prática da pintura ou da escultura. Mais que transformação, no sentido de uma arte que subverte drasticamente padrões anteriores, pensamos o estado contemporâneo como uma abordagem amadurecida e “deslimitada” da produção da arte moderna. Essas questões, de certa maneira, se interligam em alguns aspectos, no entanto, o que mais nos interessou destacar aqui foi a mudança na condição do espectador que observa, para um *expectador* que interage com os trabalhos de arte de maneiras diversas.

Notas

¹ CAUQUELIN, 2005.

² DUARTE, 2008.

³ TASSINARI, 2001.

⁴ CAUQUELIN, 2005, p.11-12.

⁵ DUARTE, 2008, p.45.

⁶ GREENBERG apud FERREIRA e COTRIM, 2001.

⁷ CAVALCANTI, 2007, p.32.

⁸ GULLAR, 2007, p.92.

⁹ O'DOHERTY, 2002, p.33

¹⁰ GULLAR, 2007, p.93

¹¹ O'DOHERTY, 2002, p.39, 41

¹² DUARTE, 2003, p.197.

¹³ Termo que designa o espaço da galeria. Para mais detalhes, ver O'DOHERTY, 2002.

¹⁴ Termo utilizado por Brian O'Doherty para designar o espaço ideal para a arte moderna: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesmo. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores” (O'DOHERTY, 2002, p.3)

¹⁵ Palavra que derivou o termo Dadaísmo, movimento que surge simultaneamente em Zurique e nos Estados Unidos que rompe com a estrutura de valoração da arte. Essencialmente é um movimento de negação que divulgava as decepções dos seus adeptos em relação à passividade das instituições no período da primeira guerra mundial. Segundo Argan a guerra “pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica e linguística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais seja de onde for” (ARGAN, 1992, p. 353).

¹⁶ VENÂNCIO FILHO, 1986, p.67

¹⁷ CAUQUELIN, 2005, p.92.

¹⁸ DUCHAMP apud BATTCKOCK, 2004, p.74.

¹⁹ Texto de Paulo Sérgio DUARTE no catálogo: CARLOS Vergara Viajante, 2003.

²⁰ Entrevista cedida a Iris Ferreira em 28 de setembro de 2011, no ateliê do artista em Santa Teresa, Rio de Janeiro.

²¹ CAUQUELIN, 2005, p.94.

²² BRENSON, 1998, p. 16-29.

²³ Depoimento de Vergara disponível em: RAYMUNDI, 2002.

²⁴ KRAUSS, 2008, p.132.

²⁵ Palavras do artista em entrevista a Iris Ferreira.

²⁶ ELGER, 2010.

²⁷ Idem, p.7.

²⁸ VERGARA, 2005.

²⁹ Termo encontrado em GROSSMANN, 1996. “No caso da arte, temos um *momento-arte*, pois arte não é apenas um objeto (quadro, escultura, gravura), mas uma criação coletiva formadora de espaços-tempo sincrônicos (interfaces). O momento-arte é (re)criado quando há uma interação entre a proposta do artista, a disposição/presença (estética) dos objeto(s) e a participação efetiva (consciente/intelectual) do usuário (não mais do observador). Sendo assim, o objeto-arte não cumpre apenas uma função estética, mas acima de tudo funciona como detonador de uma (inter)relação-arte. (GROSSMANN 1996, p.36).

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In: SESC. **Seminários de Arte Pública**. São Paulo, 1998, p. 16-29.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- CAVALCANTI, Ana. Além da “autonomia” das artes visuais – uma questão contemporânea ou antiga prática artística. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. **Anais Dinâmicas Epistemológicas Em Arte Visuais**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007, v.1, p.31-35.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **CARLOS Vergara Viajante**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003. 240p. Catálogo de exposição, p.197.
- _____. **Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador, 1957. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.74.
- ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Colônia: Taschen, 2010.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. In: **Tem, revista de arte**, n.3, Rio de Janeiro, fevereiro de 1996.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte&Ensaio - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA/UFRJ**, ano XV, nº17, 2008, p. 129-137.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.33.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. O Ready-Made In: **MARCEL DUCHAMP**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VERGARA, Carlos. In: RAYMUNDI, Viviane. Artista alerta para abandono de área no Brás. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 mar 2002.
- _____, GALERIA DO LAGO (Museu da República). **Exposição de Carlos Vergara**. Rio de Janeiro, 20 de setembro a 31 de outubro de 2005. 1. Folheto.

Currículos Resumidos:

Iris Maria Negrini Ferreira é aluna bolsista CAPES do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo desde 2010, onde desenvolve pesquisa sobre a obra de Carlos Vergara. Em 2007 e 2008, foi bolsista do Programa de Iniciação Científica quando graduanda de Artes Plásticas pela mesma universidade em pesquisas na área de História da Arte que abarcavam a trajetória do artista capixaba Dionísio Del Santo.

Angela Grando é graduada em História da Arte pela Université Paul Valéry - Montpellier III (1985) possui Mestrado História da Arte pela - Université de Paris I - Sorbonne (1998) e doutorado em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne (2002). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/UFES e professor Associado III da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua principalmente nos temas: arte francesa do século XIX e primeira metade do século XX, arte moderna e contemporânea brasileira, modernidade e vanguardas, Cícero Dias, as abstrações no Brasil e na França nos anos 1940/1960, produção artística brasileira das décadas de 1960/70.