

**CRONOLOGIA DA DISSOLUÇÃO**  
**ARTE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO SÉCULO XX**  
**CHRONOLOGY OF DISSOLUTION**  
**ART AND AESTHETIC EXPERIENCE IN THE 20TH CENTURY**

Thiago Costa<sup>1</sup>  
Ariadne Marinho<sup>2</sup>

**Resumo**

Pretende-se discutir aspectos centrais na constituição de algumas correntes de criação que surgem ao longo do século XX, notadamente a *Pop Art*, o Minimalismo e o Conceitualismo. Identificadas com fenômenos que mais tarde tornar-se-ão característicos da contemporaneidade, a saber, a vulgarização da experiência estética e a dissolução da materialidade da obra artística, essas tendências apontam frequentemente para uma suposta morte da arte.

**Palavras-Chave:** Arte Escatológica; Experiência Estética no século XX; Morte da Arte

**Abstract**

We intend to discuss central aspects in the constitution of some creative currents that appear throughout the twentieth century, notably Pop Art, Minimalism and Conceptualism. Identified with phenomena that will become more characteristic of contemporaneity, namely the vulgarization of aesthetic experience and the dissolution of the materiality of the artistic work, these trends often point to a supposed death of art.

**Keywords:** Scatological Art; Aesthetic Experience in the 20th Century; Death of Art

Em julho de 2014, a artista performática israelense Natali Cohen Vaxberg publicou na *internet* um vídeo que ficou amplamente conhecido nas mídias sociais à época e alcançou uma enorme repercussão internacional. Com o título de *Shit instead of blood* (“Merda em vez de sangue”, em tradução livre), seu vídeo-*performance* chocou a conservadora opinião pública, notadamente a do seu país, ao retratar a jovem judia defecando sobre a bandeira de diversas nações, ocidentais e árabes, acompanhada da trilha musical do compositor Frédéric

---

<sup>1</sup>Historiador. Doutorando em Estética e História da Arte pela USP. Docente do IFMT – *campus* Fronteira Oeste/Pontes e Lacerda. Autor de “O Brasil pitoresco de J.B. Debret ou Debret, artista-viajante” (RJ, 2015) e organizador – ao lado de Ariadne Marinho – de “O jardineiro de Napoleão: Alexander von Humboldt e as imagens de um Brasil/América (sécs. XVIII e XIX)” (Curitiba, 2019).

<sup>2</sup>Historiadora. Doutoranda em História (UFMT). Ao lado de Thiago Costa, organizou a obra “O jardineiro de Napoleão: Alexander von Humboldt e as imagens de um Brasil/América (sécs. XVIII e XIX)” (Curitiba, 2019). Docente da SEDUC-MT. Email: dinhaamm@hotmail.com

Chopin. A escolha sonora não era arbitrária: Chopin era polonês, herói nacional. Também a seleção das bandeiras não foi ao acaso, com a seleção de parceiros diplomáticos do estado judaico, na Europa e na Ásia e, inclusive, a da autoridade palestina. A artista já havia causado polêmica antes com a intervenção que nomeou de *Holocaust* (Holocausto). Durante toda uma manhã, nos pátios do Holocaust Museum, em Jerusalém, Vaxberg incitava os transeuntes com um discurso provocador; entre outras coisas, agradecia ao genocídio nazista, pois, sugeria a artista, sem o qual não seria possível a invasão da Palestina e, assim, a fundação de Israel.

Ainda que para Vaxberg – e uma parcela de seu público e críticos – seus gestos e ações constituíssem genuínas obras de arte, ou seja, atos criativos que demandavam não contemplação, mas reflexão a partir da decodificação dos seus sentidos, representantes dos países cujos emblemas foram, digamos, marcados pela autora israelense no vídeo de 2014 sentiram-se ultrajados. E em pouco tempo, Vaxberg foi intimada a depor, julgada e condenada a cumprir prisão domiciliar por ofensas aos sagrados símbolos nacionais.

Em 5 de setembro de 1995, quase duas décadas antes de Vaxberg, a dupla de artistas britânicos, Gilbert & George, inauguraram a polêmica coleção *Naked Shit Pictures* (“Figuras de merda nus”, em tradução livre) na prestigiada South London Gallery. A controversa exposição recebeu à época uma enorme repercussão pública. Formada por um conjunto de 20 grandiosas fotomontagens, que cobriam paredes inteiras nos salões da famosa galeria londrina, as imagens evocavam uma experiência traumática: a redução da humanidade à sua condição mais básica, orgânica, frágil e provisória, como as próprias fezes. A série de fotomontagens em larga escala apresentava diferentes registros dos artistas despidos interagindo ao lado de enormes colunas... de merda. Com um forte apelo visual, de blocos coloridos bem marcados – o azul, o vermelho, o verde, cores primárias e secundárias –, simulavam recortes de jornais e revistas, em uma clara alusão à cultura *pop* inglesa. Os artistas – casados há mais de 50 anos – articularam a crítica à sacralização das condutas masculinas, a heteronormatividade, com elementos de sátira. Os grandes montículos de fezes, ao lado de seus corpos nus em posições de desafio e provocação, representavam uma denúncia tanto da fragilidade quanto da abjeção da condição humana, orientada por valores patriarcais, homofóbicos e misóginos. Era uma piada, sem dúvida; mas seu humor era sério.

Poucos anos antes, em 1987, o artista estadunidense Andres Serrano combinou o tema do excrementício com a religiosidade ocidental na provocativa *Piss Christ* (“Mijo Cristo” [?]). A imagem ilustra um crucifixo aspergido por aquilo que o autor declara ser sua urina. Envoltos em tons escuros, avermelhados, o contraste com o líquido da urina conferia ao crucifixo um matiz mais claro, amarelo, iluminado, diante da coloração quente e baixa do

vermelho. A repercussão foi violenta. Uma de suas reproduções foi rasgada nos Estados Unidos e houve protestos nos países em que foi exibida. O emprego de fluidos humanos e a crítica à mercantilização e banalização da religião eram temas correntes na obra do fotógrafo.

Mas a referência mais emblemática e de um valor efetivamente pioneiro para esse tipo de obra foi o italiano Piero Manzoni (1933-1963). Com forte inspiração dadaísta, Manzoni iniciou sua carreira na década de 1950 com uma proposta pré-Conceitual. Desse período, entre os seus mais conhecidos trabalhos estão o *Fiato d'artista* (Sopro do Artista), de 1958. O autor preencheu 45 balões de ar e apresentou-os como trabalhos de arte. Já ao final do ano de 1960, pintou o corpo de mulheres nuas e denominou-as de *Sculture viventi* (Esculturas vivas), expostas em seu estúdio, em Milão, como peças artísticas.

Sua obra mais famosa, no entanto, e que ainda atualmente provoca controversa e repulsa consiste em *Merda d'artista* (Merda do artista). Em agosto de 1961, Manzoni expôs na Galleria Pescetto, na Itália, 90 pequenas latas cilíndricas preenchidas com suas próprias fezes. No rótulo lia-se a inscrição, em quatro idiomas diferentes, “Conteúdo: 30 gramas; conservado ao natural, produzido e enfrascado em maio de 1961; produzido por Piero Manzoni; feito na Itália”. Sua *merda* recebeu numerosos prêmios em diferentes países e projetou Manzoni como um dos maiores nomes da arte de meados de século passado. Com o tempo, o prestígio do artista e a credibilidade do seu trabalho experimental adquiriram ainda maior notoriedade e importância, envolvendo-o em uma espécie de aura vanguardista, um marco inequívoco na história das práticas artísticas do século XX. Em 2007, a respeitada casa de leilões inglesa, Sotheby's, vendeu uma de suas latas por pouco mais de 124 mil euros, quase 400 mil reais no período.

Para Gerald Silk, pesquisador da produção de Manzoni,

Few works of art address the subject of scatology so directly, and Manzoni's *Merda d'artista* invokes various myths and meanings about art and its production. These myths and meanings will be placed in several contexts, including the role of the avant-garde artist in modernism, Manzoni's preoccupation with the body and its products, and Sigmund Freud's theories of anal erotism<sup>3</sup>

Os temas destacados por Silk, nomeadamente a “função do artista de vanguarda”, “a preocupação com o corpo e seus produtos” e a interpretação psicanalítica do “erotismo anal”

---

<sup>3</sup>SILK, Gerald. “Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'artista*”, *Art Journal*, 52: 3, 1993; [pp. 65-75] p. 65.

<sup>4</sup>, podiam ser estendidos também a outros artistas e trabalhos. O uso de resíduos fecais na criação artística foi um tanto frequente ao longo do século XX e a década de 1960 foi particularmente prolífica. Embora menos conhecida, a experiência de Günter Busch nesse período foi ainda mais radical que a de Manzoni, constituindo um antecedente interessante para o vídeo de Vaxberg. Em um auditório da Universidade de Viena, diante de uma plateia curiosa e excitada, o artista performático despiu-se, urinou, bebeu da própria urina, vomitou e, enfim, de costas para todos, defecou, esparramando suas fezes pelo corpo nu enquanto declamava o hino nacional austríaco<sup>5</sup>

Para o filósofo francês Jean-François Mattei, “Esse ato de excreção, e não de criação, justifica, sem deixar dúvida, a interpretação segundo a qual, no sentido literal do termo, a arte contemporânea, é merda”<sup>6</sup>. Mas a “scatological art”, como definiu Gabriel Weisberg, não era uma exclusividade do noventa, tampouco uma novidade. No século XIX, Hegel havia percebido como a arte medieval cristã recorria à representação das dores de Cristo – suas feridas abertas, seu corpo lacerado, feições de agonia – para demonstrar a crueldade e torpeza humanos. Sua crucificação era fonte de uma experiência sensível radical. Na Antiguidade Ameríndia, isto é, entre os povos pré-hispânicos, os Mexicas utilizavam o discurso escatológico com um sentido ambivalente, “to suggest that objects and people could be evil and holy at same time”<sup>7</sup>. No mundo ocidental, sua dimensão cômica era explorada desde o século XVI por diversos desenhistas, como Pieter Bruegel, Honoré Daumier, Wilhelm Busch, George Grosz. De modo geral, assinala Petra ten-Doesschate Chu, as menções à escatologia oscilavam entre duas categorias estéticas, a saber, o cômico e o grotesco. Essa esquematização dificultava sua análise em uma abordagem sanitária apropriada – empreendida por médicos e biólogos ilustrados –, pois, encerrava suas propriedades aos estímulos ora de risos, ora de repulsa<sup>8</sup>

Ao longo da modernidade, de Rabelais à Emile Zola, de Shakespeare, Jonathan Swift à Alfred Jarry, escritores e livros não apenas registravam o escatológico como foram igualmente reconhecidos – por uma parte do público – enquanto matéria fecal, no mesmo

---

<sup>4</sup>Para a análise de Freud a respeito do escatológico, consultar a tradução alemã de: BOURKE, John G. **Scatological Rites of all nations**. Washington D.C.: W. H. Loder milk and Co., 1891. Freud escreveu a introdução da versão traduzida ao alemão e comparou o tratamento de Bourke com sua própria abordagem clínica do manuseio do excremento.

<sup>5</sup>JURREIT, Marieluise. “Alles liber Scheiße”. **Zeitschrift Twen**, December 1969; pp. 118-123.

<sup>6</sup>MATTEI, Jean-François. “A arte da insignificância ou a morte da arte”. **Revista Letras**, número 28/29. Santa Maria, 2004; [pp. 13-23] p. 17.

<sup>7</sup>WEISBERG, Gabriel P. “Scatological Art”. **Art Journal**, 52: 3, 1993; [pp. 18-19] p. 18)

<sup>8</sup>ten-DOESSCHATE CHU, Petra. “Scatology and the Realist Aesthetic”. **Art Journal**, 52: 3, 1993; [pp. 41-46] p. 41.

sentido com que Mattei classificou a arte contemporânea. Em razão de suas descrições naturalistas, Zola, por exemplo, foi acusado de produzir – atenção para o trocadilho – obras de merda. Em sua percepção das tragédias humanas como fenômenos naturais, o autor francês era consciente do perturbador efeito psicológico provocado pela referência a certas secreções corporais<sup>9</sup>.

De modo que no oitocentos a representação do escatológico adquire outro sentido, mais explicitamente político. Também as menções ao excrementício tornam-se mais frequentes. Em parte, em função do realismo e do esforço em captar e transmitir os cheiros, as cores, as percepções efêmeras de um mundo em transformação. Em 1864, o projeto estético realista foi sintetizado em uma frase curta de um arrogante Coubert no *Salon*<sup>10</sup> daquele ano. Ao ser questionado a respeito da paisagem etérea e de estilo acadêmico do colega François-Louis Français, então em exposição, Coubert retrucou que “Não podemos defecar aí”<sup>11</sup>. A resposta do pintor impressionista carregava um valor programático. À preocupação com a materialidade do cotidiano, artistas realistas recorriam amiúde à sinestesia e, assim, a uma percepção mais ampla da experiência da existência. Na medida em que se empenhavam em capturar a essência física das coisas, desprendiam-se da elevação abstrata do espírito.

Mas, mesmo que não ostentassem a monumentalidade neoclássica, tematicamente o modernismo continuava tão conservador quanto à arte da Ilustração: eram paisagens ideais, retratos de indivíduos destacados, alguns abastados, cenas do cotidiano burguês, naturezas-mortas. Em realidade, “O que inicialmente era repulsivo aos espectadores da arte moderna, quando quer que tenha começado, é que ela própria era ofensiva, não que representasse coisas ofensivas”<sup>12</sup>. Para as elites econômicas, as funções corporais primárias estavam associadas às classes baixas, como expressão de sua pouca instrução e falta de decoro. A educação de si, necessária para integração em uma sociedade civil, dependia, em alguma medida, do controle rígido das disposições orgânicas, o que o sociólogo alemão Norbert Elias denominou de “o processo civilizador”; isto é, o refinamento dos costumes pela incorporação de determinadas regras sociais implicava em uma contenção maior dos impulsos naturais. Desta forma, o emprego do repulsivo e/ou do escatológico na atividade criativa – literária ou visual –

---

<sup>9</sup>ten-DOESSCHATE CHU, Petra. “Scatology and the Realist Aesthetic”. *Art Journal*, 52: 3, 1993; [pp. 41-46] p. 41.

<sup>10</sup>Os famosos *Salons* parisienses tiveram início no século XVII e tinham como propósito expor obras de arte. Eram disputadíssimos e marcaram o ritmo artístico-cultural na capital francesa por três séculos, desde sua abertura. Eram realizados nos Salões do Museu do Louvre.

<sup>11</sup>Em francês, no original: “On ne peut pas chier là dedans”. Para o episódio, consultar: LÉGER, Charles. **Coubert et son temps**. Paris, Editions Universelles, 1948; p. 125.

<sup>12</sup>DANTO, Artur. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *Revista ARS*, vol.6 no.12 São Paulo (USP) July/Dec. 2008; [pp. 15-28] p. 17.

apresentava um caráter subversivo. O ato primário que igualava todos os homens ao mesmo nível animal, restituindo uma óbvia e inconveniente constatação, já que a compreensão da partilha de certas necessidades básicas naturais instaurava uma nova percepção das hierarquias sociais.

Daí, portanto, que o emprego do excrementício nas obras artísticas perturbava toda uma tradição de pensamento habituada a considerar a arte como a máxima expressão do espírito, conquista da civilidade, de condição intelectual superior. Daí, também, as acusações do caráter patológico das formas criativas modernistas, que para os críticos revelava sua disposição doentia, pervertida, anarquista<sup>13</sup>.

### **A desmaterialização do objeto, a expansão dos sentidos**

O emprego das fezes na arte contemporânea assumiu duas diferentes interpretações: uma de crítica, de denúncia das práticas políticas e sociais da cultura do pós-guerra, e a outra como redução da arte ao esvaziamento, à nulidade de sentidos e de objetivos. Em ambas as vertentes, o excrementício surge como material simbólico, como discurso. É, pois, nessa esquematização que situamos as obras de Vaxberg, Gilbert e George, Serrano e Manzoni. O caso de Nicoli Cohen Vaxberg é particularmente relevante. No vídeo de 2014, *Shit instead of blood*, os propósitos da autora não consistiam em apelo para a interação convencional entre o público e a obra, qual seja, a de contemplação passiva. Em realidade, as intervenções de Vaxberg encerravam uma forte carga ideológica, um alerta para os crimes perpetrados pelo governo israelense contra os palestinos; denunciando, inclusive, a cumplicidade da comunidade internacional. Era, pois, uma censura ao modo como os países – e as bandeiras como metonímia – lidavam com os horrores impostos por Israel aos povos invadidos. E a abjeção em sua performance estava em seus materiais, era a matéria própria com que elaborava seu discurso. Isso a distinguia dos outros autores, que em suas obras/propostas empregaram o excrementício como representação, ou seja, não em sua dimensão física, mas ainda como instrumentalização e acusação, para Serrano e ao casal Gilbert/George, e de tensionamentos da ontologia da arte – pura provocação, puro gracejo – para Manzoli.

Ao comentar as *performances* do artista alemão Joseph Beuys, que “usou gordura animal em sua arte”, Artur Danto afirmou que o emprego de fluidos orgânicos consistia não em “uma piada de *avant-garde*”, mas, realmente, em um esforço continuado de “ampliação

---

<sup>13</sup>FABRIS, Annateresa. “A trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil”. *Revista Língua e Literatura*, nº 24, 1998; [pp. 77-109] p. 83.

criativa do inventário de materiais do artista visando apresentar como arte algo que transmite com certa imediatidade o tipo de significado humano universal que o qualifica como subsumido sob o *Espírito Absoluto*” hegeliano<sup>14</sup>. De fato, no decorrer do último século os questionamentos acerca do estatuto da arte ressaltaram a problemática de sua constituição, bem como dos espaços tradicionais de sua apresentação. A partir daí emergiu uma nova concepção do afazer artístico e da experiência estética. Como afirmou Manzoni, “O surgimento de novas condições, a proposição de novos problemas, comporta, com a necessidade de novas soluções, também novos métodos e novas medidas”. Para o italiano, “as modificações não bastam; a transformação deve ser integral”<sup>15</sup>. Desta forma, almejava-se abolir as barreiras que separavam arte e realidade, para que a própria vida pudesse tornar-se “fato estético integral”<sup>16</sup>.

E o trabalho do francês Marcel Duchamp, sem dúvida, assumiu um valor fundamental para as transformações da arte ao longo do século XX. Sugerindo o excrementício com o uso de um urinol em seu famoso *ready-made*, “A Fonte” (1917), suas obras interpelavam o observador fazendo-o refletir sobre as definições de uma genuína peça artística. Mas, apesar das sugestões e das referências aos materiais primários – por exemplo, o sêmen com o qual compôs *Paysage Fautif*, dedicada à amante brasileira, a escultora Maria Martins – Duchamp não foi de fato um artista do repulsivo ou do abjeto no sentido atribuído por Weisberg. O artista francês apelava para o despojamento da tradição artística europeia e a assunção de um novo compromisso artístico, com o abandono do regime estético e da obrigatoriedade de produção de beleza e/ou de prazer. Com Duchamp, a arte assumia, pois, o regime dos sentidos. O valor da obra dependia não mais de sua concretude, de suas propriedades físicas, mas por aquilo que significava. O objeto artístico assim intelectualizado perdia sua materialidade.

Para Danto, “O uso artístico de materiais não convencionais (*non-standard materials*) certamente remonta aos *ready-mades* de 1915-1917 de Duchamp”, e, claro, é “parte da revolução que ele levou a efeito”.

Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim. Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para

---

<sup>14</sup>DANTO, Artur. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. **Revista ARS**, vol.6 no.12 São Paulo (USP) July/Dec. 2008; [pp. 15-28] p. 20/21.

<sup>15</sup>MANZONI, Piero. “Livre Dimensão” [1960]. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006; [pp. 50-52] p. 51.

<sup>16</sup>ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 14.

usar um dos títulos de David Hume, com o "Padrão do Gosto" (*The Standard of Taste*)<sup>17</sup>.

Ao abjurar a arte de suas implicações estéticas, Duchamp pretendia introduzir no mundo da arte um objeto livre de qualquer conotação e/ou interpretação convencional prévia. Era um ato criador que expandia e negava ao mesmo tempo: na expansão dos sentidos, a negação da tradição. Não por acaso, os movimentos vanguardistas mantinham uma relação controversa com a história. Pois, uma nova arte demandava também outra narrativa, uma nova história da arte. Sua posição talvez indicasse o prognóstico de uma morte para as práticas artísticas de então. Em realidade, ao propor novos valores e outros critérios para sua elaboração e formação, Duchamp rejeitava aquela arte vinculada à tradição de pensamento europeu, dependente de seus esquemas teóricos e conceituais. Seu projeto era, antes, uma espécie de emancipação dos artistas do Novo Continente com relação ao julgo artístico do Velho Mundo, com a intenção de “deseuropeizar” a arte americana - fazer com que os americanos apreciassem suas próprias realizações artísticas”<sup>18</sup>.

Para Danto, deste modo, a lição de Duchamp estava além do emprego de materiais ordinários e a referência ao repulsivo – o sêmen, a urina –. Parte dos estilos e correntes artísticos desenvolvidos a partir desse momento orientava-se pela crítica e a discussão sobre o estatuto artístico iniciado por Duchamp<sup>19</sup>. Tal postura consistia em uma densa reflexão sobre os fundamentos e o processo de produção e consumo da arte. Era um posicionamento engajado. Assim, e apesar das idiossincrasias de suas propostas, parcela dos artistas formados por esse imaginário – herdeiro dos experimentalismos das vanguardas do começo do século e ainda sob os efeitos da obra e do pensamento de Duchamp – carregava consigo duas questões centrais: a) a negação da noção convencional de arte, associada ao objeto físico; e, b) uma ampliação na percepção estética, que conduzia à estetização de objetos e experiências que antes não sustentavam tal caráter. No primeiro caso, trata-se da dissolução da dimensão física ou material da obra de arte. No segundo, opera-se um alargamento dos sentidos da experiência estética para fora dos padrões e espaços tradicionais – como o despreendimento da necessidade de se visitar museus ou galerias –. A consideração artística pode ser e/ou estar em qualquer parte, posto que na contemporaneidade qualquer objeto – incluindo as fezes – ou

---

<sup>17</sup>DANTO, Artur. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. **Revista ARS**, vol.6 no.12 São Paulo (USP) July/Dec. 2008; [pp. 15-28] p. 21.

<sup>18</sup>DANTO, Artur. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. **Revista ARS**, vol.6 no.12 São Paulo (USP) July/Dec. 2008; [pp. 15-28] p. 23.

<sup>19</sup>SMITH, Roberta. “Arte Conceitual”. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991; [pp. 222-235] p. 221/223.

fenômeno estão passíveis de interpretação estética. Ou seja, a partir de Duchamp e dos experimentalismos da década de 1960, a arte não depende mais do apelo sensível, do mesmo modo que a estética não está mais fixada aos objetos físicos de arte.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, diferentes correntes criativas já apresentavam essas características. É, pois, desse período o surgimento das principais correntes do cenário artístico na segunda metade do século XX, vale dizer, a *Pop Art*, o Minimalismo, e o Conceitualismo.

### *Pop Art*

A *Pop Art* deriva das inovações introduzidas pelo dadaísmo e o futurismo. Surge, de fato, já no final dos anos de 1950, na Inglaterra, mas seu maior desenvolvimento e repercussão foi nos Estados Unidos. Empregando as “técnicas da cultura visual de massa”, a *Pop Art* buscava seus principais motivos na “banalidade dos Estados Unidos urbanos”<sup>20</sup>. Uma obra emblemática dessa corrente é a colagem “O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?”, exposto em 1956, do artista britânico Richard Hamilton (1922 - 2011), uma das primeiras imagens a receber a designação de *Pop Art* pelo crítico, também inglês, Lawrence Alloway. Na imagem de Hamilton, uma fotocolagem, vê-se diversos componentes da cultura da época, como inscrições do desejo coletivo.

De fato, o ambiente social e político dos Estados Unidos de meados do século XX forneceu a maior parte dos temas explorados pelos artistas. O estilo de vida americano – o *American way of life* – e a ideologia do consumo, característicos da sociedade estadunidense do pós-guerra, contribuíram para as correntes artísticas que tinham no cotidiano – suas relações e produtos, como o ambiente doméstico, os aparelhos eletrônicos – seus principais motivos e ferramentas. Dois dos maiores expoentes desse novo modo de fazer artístico foi Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Suas referências à comunicação e a cultura de massa transformavam suas obras em mercadorias industriais, consumidas pela classe média burguesa. Em seu trabalho, Warhol empregava “Pinturas [...] com múltiplas imagens de latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, cupons de desconto e dinheiro [que] reiteraram a ideia das obras de arte como mercadorias”<sup>21</sup>. Já Lichtenstein inspirava-se pela linguagem das histórias em quadrinhos, em um questionamento das formas e do suporte de uma obra de arte.

<sup>20</sup>ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 6

<sup>21</sup>ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 10.

A *Pop Art*, portanto, tinha uma característica industrial e urbana. Eram obras que faziam referência à produção em larga escala, com unidades repetidas – isto é, de “múltiplas unidades” –, e vinculadas à comunicação e à cultura de amplo alcance. Uma arte do e para o consumo e por isso associada ao capitalismo. Não por acaso, manifestava um evidente contraste com a arte do “Realismo Socialista”, praticado nos países da antiga União Soviética. A estetização, ou seja, o tratamento estético de assuntos alternativos ao padrão tradicional do belo artístico – como vacas, entendidas então como “máquinas” de produção de leite; latas de sopa, cartas de propaganda, garrafas de refrigerante – eram considerados como genuínos objetos de arte, o que fez com que a arte se aproximasse da vida e do cotidiano do espectador comum. A arte se expandia, tornava-se publicidade.

### *Minimalismo*

Se na *Pop Art* a arte estava associada aos anúncios publicitários e nas cartas de propaganda, massificada pela indústria cultural e no próprio ato de consumo, no Minimalismo a arte se reduz ao puro objeto. Para os artistas minimalistas, a arte devia ser substituída pela existência, pelo ser e pelo espaço. O termo, cunhado em 1965 pelo filósofo britânico Richard Wollheim, referia-se ao “conteúdo mínimo de arte” que esses objetos apresentavam. Desta forma, o Minimalismo não se constituía enquanto corrente artística de caráter representacional ou de símbolo. A arte mínima era o que se via em suas instalações: madeira, aço, tijolo, papéis.

Assim, a arte minimalista não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa outra coisa. Ela não era metafórica, nem se oferecia como o símbolo de nenhuma verdade espiritual ou metafísica. Este fato também é responsável pelo vasto número de obras denominadas “Sem título”, uma vez que dar um nome a alguma coisa seria subordiná-la àquilo segundo o qual ela foi nomeada<sup>22</sup>.

Havia, sem dúvida, uma grande carga de impessoalidade nas obras minimalistas. Uma preocupação com a forma dos objetos, em que se enfatizava as curvas ou os desenhos geométricos. Era o caso, por exemplo, das obras de Robert Morris. Em 1965, Morris apresentou uma série de quatro cubos espelhados, de um metro de diâmetro, dispostos de maneira simétrica, formando uma espécie de quadrado. Alocados um de frente ao outro, a uma distância que permitia a circulação dos observadores entre as peças, os objetos postos no

---

<sup>22</sup>ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 50.

espaço não apenas permitiam como convidavam o observador ao trânsito. Com espelhos em todas as linhas poligonais, os cubos refletiam a si próprios, bem como a luz do ambiente, o chão e os espectadores. As potencialidades de percepção do conjunto da proposta da obra, ou da obra como proposta, se alteravam e se multiplicavam na medida em que o observador mudava sua posição, ou seja, de acordo com o seu movimento e a incidência da luz. As partes individuais se articulavam em um conjunto maior, contribuindo para as diferentes possibilidades de leitura do todo. À modelagem física do espaço por meio da inclusão de objetos ordinários e/ou industriais, seguia um estado de suspensão do pensamento, em incessante transmutação.

Nota-se, portanto, uma ausência de função artística e/ou uma intenção estética. Isto é, reduz-se a consideração do objeto como arte ao mesmo tempo em que se anula a dimensão estética da obra. Se na *Pop Art* verifica-se uma espécie de estetização generalizada, orientada pelo consumo e pela vida moderna, no Minimalismo vê-se uma tendência a anulação das propriedades sensíveis do objeto em favor da sua forma, sua morfologia. Uma arte visual, não-simbólica, não-representacional. Assim, o Minimalismo abriu um amplo campo para o experimentalismo nas artes plásticas. Diversas correntes artísticas posteriores continuaram, de várias maneiras, as propostas e as concepções do Minimalismo, como, por exemplo, a Arte Conceitual.

### *Conceitualismo*

A Arte Conceitual acompanhou o Minimalismo, e não só em sua proposta e concepção de arte. O serialismo (objetos empregados de maneira seriada) é uma característica presente em ambas as correntes de criação. Entre seus principais aspectos, destacam-se a transitoriedade, objetos feitos para não durar, a ausência de uma forma definida e/ou definitiva, a precariedade dos materiais; e, claro, a crítica ao esquema tradicional do afazer artístico, ao sistema das artes.

Contudo, no Conceitualismo, seus significados não estão nas obras e sim na ideia que as impulsionaram e que as sustentam enquanto objetos de arte. Também nas atividades do artista, sua concepção, produção e a concretização das obras – embora na arte Conceitual a materialização da ideia não seja especialmente necessária para que haja, de fato, uma obra de arte –. A obra, pois, não existe por si mesma, como no Minimalismo, mas somente como mediação da relação do autor com o público e do público consigo mesmo, a partir da interação com a obra/proposta. Deste modo, a obra de arte, aqui, desmaterializa-se em função

ou a favor da concepção, do pensamento, da ideia do artista. Para a Joseph Kosuth, a “arte conceitual, de maneira simples, seria a compreensão que os artistas trabalham com significados, não com formas, cores ou materiais”<sup>23</sup>.

Logo, a Arte Conceitual caracteriza-se enquanto ideia. Os lugares e os ambientes de exposição também interferiam na compreensão do observador, determinando diferentes percepções<sup>24</sup>. A preocupação com os espaços da arte levou a uma reconsideração e ampliação dos seus limites, com a apresentação das peças consideradas artísticas em sítios do cotidiano e da comunicação de massa; com a organização de mostras de trabalhos em suportes literários, como textos, jornais e revistas, portanto, fora dos museus e galerias. A proposta era levar a arte para a rua, para as pessoas, para a vida. Nesse sentido, vale dizer, da preocupação com os ambientes de apresentação das obras, o trabalho de Robert Barry, exposto em Düsseldorf, na exposição “Perspectiva 69”, tornou-se emblemática.

A obra de Barry consistia na seguinte inscrição:

P: Qual é a sua peça para a “Perspectiva 69”?

R: A peça consiste das ideias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

P: Esta peça pode ser mostrada?

R: A peça em sua totalidade não é conhecível por que existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está em sua própria mente<sup>25</sup>.

Para Barry, a arte era o pensamento. O artista somente estimulava a percepção do público, que assumia uma função central na construção do conceito da obra. Em realidade, a arte era concebida aqui como mediação.

A desmaterialização do objeto artístico atendia a uma postura crítica do autor com relação a sociedade do espetáculo e do consumo. Num sistema econômico que transformava seres e valores em mercadorias, desloca-se então a obra de arte para as atividades do artista e, daí, para o pensamento do observador, em um processo contínuo. A Arte Conceitual consistia em uma arte em processo, que abrangia igualmente a percepção do observador, o espaço de exposição, a concepção da obra, o planejamento e, eventualmente, a execução. Deste modo, seus significados e definições estavam em constante expansão e atualização.

---

<sup>23</sup>KOSUTH, Joseph *apud* FREIRE, 1999, p. 32.

<sup>24</sup>ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 72.

<sup>25</sup>BARRY, Robert *apud* ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 76)

É nessa perspectiva que se insere as obras do pernambucano José Rufino. O nome do artista já constitui aspecto do seu trabalho, ao evocar a vida e a realidade do avô paterno, em um tempo que Rufino, o neto, insiste em trazer para o seu presente. Em suas obras, o artista usa móveis antigos: mesas, escrivaninhas, malas, cartas, material que correspondia ao cotidiano de sua família nordestina, sobretudo do avô. José Rufino, o neto, se apropria, portanto, não apenas de evidências físicas de um tempo passado, mas do próprio passado, que emprega enquanto matéria de sua obra, ressignificando-os, o passado e os objetos<sup>26</sup>. A artista mineira Rosangela Rennó também produz arte utilizando registros documentais. Fotografias antigas guardadas em acervos particulares, recortes de jornais, peças de bibliotecas, acessórios de arquivo morto. Seu trabalho não consiste em simples manipulação da memória. Trata-se, com efeito, das sensações, dos sentimentos, das subjetividades e das sensibilidades que essa memória desperta e guarda, transformados então pelo gesto e pela intencionalidade da artista, em obras de arte (*idem*).

Com a *Pop Art*, há uma ampliação dos limites da arte, de modo a incluir também objetos domésticos e industrializados e, na direção contrária, transformando obras de arte únicas em produtos de mercado, em artigos da cultura *pop*, como as caixas de sopa de Andy Warhol. No Minimalismo, esses materiais industriais são empregados com o propósito de reduzir a dimensão estética da arte de modo que os objetos se tornem somente objetos, sem adornos, sem referências, sem função artística: apenas a experiência do ser no espaço, despojada das convenções do pensamento e da interpretação. Com o Conceitualismo, a arte perde totalmente seus referenciais e passa a residir no corpo do artista e na percepção do público. A mente do espectador compõe e recompõe ao apreender as partes e conferir inteireza, senso de totalidade. Ou seja, apenas no interior do pensamento a obra se realiza plenamente.

### **A morte da arte, a arte como morte**

Ao longo do novecentos, os limites que tradicionalmente separavam a arte da vida doméstica se diluem. Assim, com as mídias de grande alcance e as tecnologias de massa, os gestos cotidianos acabam por identificar-se com peças artísticas; transformam-se em eventos públicos, teatralizados, orientados por um desejo e um ideal de beleza. Constata-se aí uma estetização generalizada, que paradoxalmente aponta para uma possível morte da arte: se a

---

<sup>26</sup>CANTON, Katia. **Tempo e Memória. Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: WMFMARTINS FONTES, 2009; p. 44.

arte está em toda parte e qualquer coisa pode ser arte, então a arte está em parte nenhuma e nenhuma coisa é arte. Quando a existência torna-se evento público estetizado, a arte perde seus referenciais objetivos.

Entre vários autores que abordaram a experiência da morte da arte<sup>27</sup>, destacamos o filósofo italiano Gianni Vattimo, em sua obra “O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna” (1996). De acordo com Vattimo, para sobreviver à intensificação ou à expansão do *mass-media* – a cultura de massa que para o autor deturpa a arte transformando a vida em espetáculo público –, a arte “autêntica” deve subtrair-se a si própria. Isto é, deve ser hermenêutica, muda, fechada em si. Ou seja, deve também negar-se. A sobrevivência da arte, assim, se dá pela sua morte.

O filósofo e político italiano identificou dois aspectos da morte da arte. O primeiro, conforme Vattimo, se apresenta na proposta das vanguardas da primeira metade do século XX, em que se defendia uma arte mais próxima da vida das pessoas; fora, portanto, dos espaços e convenções tradicionais. Para os vanguardistas, notadamente os surrealistas e os dadaístas, a arte assumia um compromisso político e devia se integrar ao cotidiano da experiência do ser. Isto é, a experiência artística como experiência do ser. O segundo aspecto, anunciado também na primeira metade do século XX, para Vattimo, dar-se-ia pelo aperfeiçoamento das tecnologias, que então destituem a arte da sua aura, tornando-a objeto/mercadoria, no sentido de Walter Benjamin<sup>28</sup>. Assim, a interação artística torna-se mero consumo.

Desta forma, Vattimo caracteriza os dois aspectos da morte da arte: a primeira sob a utopia de reintegração da arte à vida comum, defendidas pelas vanguardas e, portanto, próximas do sentido hegeliano<sup>29</sup>; e a segunda sob a forma de uma estetização ampla da existência, produzida pela cultura de massa e as tecnologias de reprodução indiscriminada de objetos e imagens. Uma e outra complementam-se.

Com essa perspectiva, Vattimo assinala que na contemporaneidade inexistem experiências de arte, já que inexistem obras de arte. A experiência estética está na vivência cotidiana, de diversas formas e em sentidos diversos: lendo bulas de remédio ou shampoo,

---

<sup>27</sup>Uma das primeiras considerações acerca da morte da arte encontra-se nos “Cursos de Estética” de Hegel – uma compilação de diversas aulas sobre estética do filósofo que foi publicada em 1835 na Alemanha –, com um sentido substancialmente diferente daquele prognosticado por artistas e intelectuais ao longo do século XX. Para outro sentido da morte da arte, a que discutimos aqui, além de Vattimo, a principal referência é: DANTO, Artur c. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton University Press, 1997.

<sup>28</sup>VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1985]; p. 41/45.

<sup>29</sup>VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1985]; p. 41/45.

manuseando objetos domésticos, contemplando edifícios urbanos em construção, no trânsito. Mas, como alternativa a essa condição de morte, algumas correntes de criação – sobretudo aquelas que ainda se identificam com as noções de vanguarda ou pós-vanguardas<sup>30</sup> – ao afirmar a vida da arte parecem querer, por contrário, aniquilar-se. Anular-se enquanto inscrições de sentido, de significação. Para Vattimo, é o caso, por exemplo, do teatro de Beckett.

Nessas correntes de criação, é como se os artistas estivessem decididos a tornar nula toda tentativa de comunicação, reduzindo qualquer possibilidade de interpretação ou exegese em favor de uma afirmação da arte, que antes de tudo, é uma negação de si mesma. Peças silenciosas, absurdas, que se encontram no exato oposto da condição contemporânea, vale dizer, da vida como espetáculo, como evento público estetizado, como obras de consenso. Também é o caso, por exemplo, da literatura de Ricardo Guilherme Dicke, escritor mato-grossense morto em 2008, cuja obra é tão hermética quanto prolixa.

Assim, para Vattimo, pode-se falar em um terceiro aspecto da morte da arte na contemporaneidade.

À morte da arte por obra dos *mass-media*, os artistas responderam com frequência com um comportamento que também se coloca sob a categoria da morte, na medida em que aparece como uma espécie de suicídio de protesto. Contra o *kitsch* e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras – seu aspecto “gastronômico” – rejeitando a comunicação, optando pelo silêncio puro e simples<sup>31</sup>.

Para afirmar a continuidade da arte, elabora-se uma obra que nega tanto a tradição artística moderna – seus sistemas de valor de um ocidente-europeu cristão – quanto os aspectos mais expressivos da arte contemporânea, vale dizer, o uso das altas tecnologias e a estetização da vida por meio das mídias sociais. Logo, essas obras apresentam-se também como uma espécie de morte, a arte como morte. No século XX, a arte deixou de referir-se ao objeto da atividade artística, física e/ou materialmente delimitado. A arte se expande e apropria-se do ser e do existir, tornando-se fenômeno estético-intelectual.

---

<sup>30</sup>ROCCA, Adolfo Vásquez. “Las crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 2005; pp. 133-154; FABBRINI, Ricardo Nascimento. “O fim das vanguardas”. *Cadernos de Pós-Graduação* da UNICAMP, v. 8, 2006; pp. 111-129.

<sup>31</sup>VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1985]; p. 45.

Na arte contemporânea, portanto, os processos e as reflexões daí derivadas adquirem maior relevância que a fisicalidade das obras em si. A materialidade perdeu importância diante do conceito, em uma intelectualização das práticas artísticas. A arte apresenta-se como uma reflexão de si mesma: seus modelos, seus processos, seus instrumentos. Nessa perspectiva, a dimensão poética da arte reclama maior relevância. Isto é, a poética como um ideal programático sensível que orienta a prática do artista, enfatizando sua mecânica interna, seu discurso enquanto manifestação da cultura. Entre os artistas, nota-se o esforço de superação das instituições tradicionais, bem como o empenho na reformulação de suas narrativas e valores, como uma reação aos projetos etnocêntricos e eurocentrados da história da arte e do pensamento ocidental. Identifica-se aí, no descolamento dos espaços da estética, as heranças do projeto vanguardista. No entanto, a originalidade do contemporâneo consistiria, de fato, no esvaziamento do conceito de “verdade” – como critério normatizador – , que perde seus referenciais metafísicos e reveste-se com um valor pragmático, funcional, associado aos projetos econômicos de uma sociedade cada vez mais tecnocrática e neoliberal. A partir de meados do século XX, a pertinência da verdade torna-se provisória, pontual, variável, como os humores e os interesses<sup>32</sup>.

Essa reordenação sensível da realidade produzida pela apropriação artística dos materiais ordinários e da própria vida, de “estruturas comunicativas já existentes”<sup>33</sup>, corresponde a função política intrínseca que Jacques Rancière atribui à arte. Para Rancière, a faculdade inerentemente do político – presente em toda obra artística e que independe da intenção do autor – consiste em criar ficções que proporcionem novas possibilidades de compreensão da realidade.

Para o filósofo francês, a política caracteriza-se enquanto a instância que define as funções dos objetos e dos espaços. Uma entidade responsável pela organização sensível da realidade, do ambiente social, do mundo e das coisas. Não há modelos políticos da arte: a arte assume características políticas em diversos níveis de sua produção<sup>34</sup>. Mas é precisamente em sua potência configuradora dos espaços e das experiências sensíveis que reside o político. Assim, “Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”<sup>35</sup>. Deste modo, a elaboração artística da

---

<sup>32</sup>ROCCA, Adolfo Vásquez. “Las crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 2005; pp. 133-154.

<sup>33</sup>FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006; p. 14.

<sup>34</sup>RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012; p. 81.

<sup>35</sup>RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012; p. 63.

realidade constitui ação política, pois recorta espaços, dispõe dos corpos e dos objetos, confere novos sentidos, altera percepções, transforma visões e contribui para uma (re)elaboração constante e inédita das formas, favorecendo outras experiências de mundo e da vida. E uma (re)configuração dos espaços implica de igual modo a atualização constante das percepções sensíveis.

O esforço vanguardista de superação das instituições artísticas convencionais carregava uma profunda crítica política, bem como o anseio por uma restauração dos propósitos humanistas, a partir da instauração de novos modelos de arte e de vida. É, pois, esse sentido de crítica, de reivindicação de novos valores e outro modelo de comportamento, que a arte escatológica ou abjeta se torna expressão privilegiada. O apelo ao repulsivo pretende depurar toda a degeneração de um ordenamento social corrupto e poluído. Para Artur Danto, com exceção quiçá do provocador artista italiano, Piero Manzoni, “O que a arte abjeta [...] tem feito é se apoderar dos emblemas da degradação como um meio de protestar em nome da humanidade”<sup>36</sup>. E, assim, reformar o mundo.

---

<sup>36</sup>DANTO, Artur. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. **Revista ARS**, vol.6 no.12 São Paulo (USP) July/Dec. 2008; [pp. 15-28] p. 31.