

Luisa Rosenberg Colonnese

A ARTE CONTEMPORÂNEA VISTA
PELA PSICOLOGIA ANALÍTICA

Curso de Psicologia
Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2011

Luisa Rosenberg Colonnese

A ARTE CONTEMPORÂNEA VISTA PELA PSICOLOGIA ANALÍTICA

Trabalho de conclusão de
curso como exigência parcial
para a graduação no curso
de Psicologia, sob orientação
do Prof^a Rosa Maria Farah

Curso de Psicologia
Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2011

Colonnese, Luisa Rosenberg. *A Arte Contemporânea vista pela Psicologia Analítica*. Orientação: Profª Rosa Maria Farah. São Paulo, 2011.

Resumo

Este trabalho revisa conceitos teóricos da Psicologia Analítica visando esclarecer como esta abordagem compreende o fenômeno Arte. Adota o pressuposto de C.G. Jung de que a psicologia não permite pensar a arte em si ou a obra em seu valor estético, mas sim compreender aspectos do ato de criação e o sentido da Arte Contemporânea. Faz uma descrição da Arte Contemporânea como movimento – sem focalizar artistas ou obras específicas - partindo de meados dos anos 60 para melhor contextualizar as manifestações artísticas mais recentes. As observações assim coletadas favorecem a constituição de uma relação entre a Arte Contemporânea e a Psicologia Analítica. Entende este movimento artístico como símbolo de uma época e resultado de um processo da psique coletiva. Conclui evidenciando aspectos observados na Arte Contemporânea – a interação, o não belo, o caótico... - apontando-os como manifestações de tendências unilaterais da sociedade atual, segundo as considerações da Psicologia Analítica.

Palavras-chave: psicologia analítica, arte contemporânea, símbolo.

Abstract

This work revises theoretical concepts of Analytical Psychology aiming to explain how this approach understands the phenomenon Art. It takes C.G. Jung's idea that in Psychology there is no possibility to understand art by itself, neither its esthetical value. On the other hand Psychology Science approaches the aspects of art as a creativity action as well as the meaning of Contemporary Art. The paper describes Contemporary Art as a movement – without concentrating on specific artists or artworks – from the early 60's to better contextualize the artistic manifestations of the present. The information contained in this work expects to establish a relationship between Contemporary Art and Analytical Psychology. In order to reach this objective the artistic movement is viewed as a symbol of a certain period of time as well as an effect on the collective psyche process. The conclusion of the work points out aspects of Contemporary Art – like the interaction, the no-beauty, the chaotic... - emphasizing them as manifestations of current society's unilateral tendencies, in accordance to the point of view of the Analytical Psychology.

Key-words: analytical psychology, contemporary art, symbol.

Sumário

Introdução	5
Metodologia.....	7
A Psicologia Analítica: Conceitos	9
A Arte Para a Psicologia Analítica	20
Sobre a Arte Contemporânea	29
Considerações Finais: Relações	61
Referências	71
Índice de Ilustrações.....	75

Introdução

Diante da proposta de fazer um trabalho de conclusão de curso, pensei naquilo que senti falta de estudar ao longo da faculdade e que, finalmente, poderia ser aprofundado nesta monografia. Sem hesitar, elegi a arte como tema, pois, além do meu constante interesse por este assunto, durante o curso de psicologia, as obras de arte foram pouco exploradas, assim como a criatividade. Tema escolhido, restou-me a questão: como aliar estes dois vastos campos?

Sendo a arte produzida e apreciada pelo homem, o objeto de estudo da psicologia, não seria impossível juntá-las em um trabalho. Mais do que isso, além de possível seria também – pelo menos para mim - muito enriquecedor e complementador, já que através da arte se chega a mistérios e belezas que, muitas vezes, só são alcançados por meio da criatividade. Isto torna a arte um campo exclusivo, que se diferencia dos demais fazeres e seres do homem, que permite um acesso ao humano, em sua individualidade e sua coletividade que, provavelmente, não pode ser contemplado por outro caminho.

Falar em “artes” - bem como em psicologia, por sinal – é um tanto quanto genérico. As diferentes manifestações artísticas têm características próprias e que levam, assim, a lugares diferentes. Entretanto, por estar diante de um projeto extremamente limitado, foi necessário recortar uma parte das artes e outra da psicologia para tentar sobrepor uma a outra. Deste modo, pretendia que, qualquer que fossem os recortes feitos, pudesse promover um eclipse, misturando duas visões de mundo e gerando um fenômeno novo, um estudo que, pelo o que pude perceber, é raro de se encontrar dentro do campo da psicologia.

Após uma breve revisão de literatura, encontrei alguns trabalhos sobre arte e psicologia, mas que, em sua maioria, analisavam um conjunto de obras associadas à vida de seus respectivos autores. Cheguei a pensar em alguns temas que me levariam a este mesmo “esquema” – o que seria também muito interessante -, mas me dei conta que aqueles que me interessariam envolvem produções de épocas mais remotas; ou seja, eu

teria que fazer uma análise do passado. Outra idéia então me surgiu. Uma idéia que me pareceu especialmente tentadora por estudar a contemporaneidade e por não repetir a dobradinha vida e obra.

Descartei, então, a possibilidade de estudar artistas específicos e mergulhei na idéia de compreender, através da psicologia, um movimento artístico. Um movimento artístico atual que ainda está em produção e que contém as mais diversas obras.

Desta forma busquei estudar a Arte Contemporânea, que se encontra no auge de sua geração e cujos contornos são tão indefinidos. Para compreendê-la a partir da psicologia, optei pelos pressupostos da Psicologia Analítica – a abordagem que tenho maior empatia. Assim, este trabalho se constitui por quatro capítulos. O primeiro apresenta conceitos teóricos da Psicologia Analítica fundamentais para compreender as considerações desta abordagem sobre a arte. O modo como a Psicologia Analítica entende a arte compõe o capítulo 2, que, por sua vez, precede o capítulo que discorre sobre a Arte Contemporânea. O capítulo 3 abarca sucintamente a história da arte a partir de meados da década de 60 para contextualizar e descrever a Arte Contemporânea. Por fim, no capítulo 4 está uma possibilidade de análise sobre o assunto estudado; uma leitura da Arte Contemporânea, através da ótica “psico-analítica”, levando em consideração, principalmente, o conceito de símbolo proposto por C. G. Jung.

Metodologia

Esse trabalho visa fazer uma pesquisa teórica, buscando compreender a Arte Contemporânea a partir da Psicologia Analítica. Sendo um trabalho de psicologia, a teoria junguiana dará o norte do estudo e, portanto, é necessário considerarmos “a perspectiva simbólica arquetípica como forma de compreensão da realidade [que] nos habilita a investigar os fenômenos nos contextos individual e coletivo” (PENNA, 2005, p. 72).

Hoje, estamos diante da concepção de ciência pós-moderna que não se pauta - como fez a ciência moderna - pela busca de certezas absolutas e pelo conhecimento verdadeiro, confiável e exclusivo (PENNA, 2005). Desta forma, este trabalho, um estudo teórico, aponta apenas uma das possíveis leituras sobre a Arte Contemporânea.

A metodologia qualitativa de pesquisa “caracteriza-se como uma abordagem interpretativa e compreensiva dos fenômenos, buscando seus significados e finalidade” (PENNA, 2005, p. 80). A autora afirma ainda que “a produção de conhecimento científico, no contexto da pesquisa qualitativa, visa não apenas a descrição dos fenômenos, mas principalmente a compreensão e interpretação da realidade pesquisada” (p. 80-81). Assim, neste trabalho, faremos uma descrição, a partir de uma revisão de literatura, da Arte Contemporânea e de parte da Psicologia Analítica, além de uma análise interpretativa, na qual estas duas descrições serão relacionadas.

Partindo das proposições da Psicologia Analítica, originada pelos trabalhos de C.G. Jung, temos em mãos uma “linha de pesquisa psicológica que [...] foi além de si mesma e forma uma ponte para outras disciplinas” (WEHR, 1988 apud PENNA, 2005), isto é, lançamos mão de uma ampla teoria que há muito tempo pratica a interdisciplinaridade na busca de conhecimento (PENNA, 2005) e, portanto, parece bastante adequada para fazermos esta ponte entre as artes e a psicologia.

Posto também que nossa pesquisa abordará a Arte Contemporânea como movimento artístico, e não algumas obras ou artistas específicos, é fundamental que o arcabouço teórico escolhido para basear as idéias da

psicologia compreenda outros campos que não apenas a psicoterapia. E a Psicologia Analítica, segundo Penna (2005) vem sendo aplicada em diversas áreas, como sociologia, antropologia e pedagogia.

Penna (2005) diz que, na Psicologia Analítica, a investigação leva em conta os fenômenos em seu âmbito individual e coletivo – neste último pode-se incluir, entre tantos outros, a arte – “desde que revestidos de valor simbólico, seja para o indivíduo ou a coletividade que os produz e os vivencia psicologicamente” (p. 90). Ou seja, o método aqui utilizado, além de incluir uma descrição dos fenômenos, será norteado pelo processamento simbólico, pela compreensão de um símbolo a partir de “associações, comparações e analogias entre diversas áreas do conhecimento e entre as diversas funções da consciência” (PENNA, 2005, p. 87).

A Psicologia Analítica: conceitos

A arte, como as demais manifestações humanas, pode ser compreendida por diversos ângulos. Como neste trabalho focalizaremos o olhar para a arte através da Psicologia Analítica, é preciso esclarecer como tal abordagem lida com o fenômeno artístico. Esta perspectiva será explicitada no capítulo "A Arte Para a Psicologia Analítica", mas alguns conceitos fundamentais do enfoque adotado neste trabalho serão descritos a seguir.

Como veremos adiante, a psicologia, por se dedicar ao estudo do homem, não aborda, por exemplo, a estética ou a técnica, mas sim o processo criativo por este ser uma atividade psíquica. O processo criativo está relacionado ao inconsciente e, principalmente, a dois de seus conteúdos, os complexos e os arquétipos.

Outro aspecto da arte destacado pela Psicologia Analítica é seu caráter potencial. Em outras palavras, levaremos em consideração que as obras de arte potencialmente expressam elementos do inconsciente do seu criador, e nesse sentido têm um caráter "revelador". Para melhor compreender tal idéia, será necessário considerarmos as noções de símbolo, mecanismo de compensação e a teoria dos opostos, tal como propostos por Jung.

A começar pelo símbolo, é fundamental que enfatizemos a distinção que há entre este e um sinal. Um sinal é sempre menos do que o conceito que ele expressa, enquanto o símbolo é sempre mais, englobando significados outros que não apenas o óbvio, que vemos de imediato. Além disto, o símbolo é natural e espontâneo, abrangendo produtos que não se concretizam intencionalmente. (JUNG, 2008, p. 64). O sinal, ao contrário, é feito, consciente e voluntariamente; indica sempre algo conhecido e tem um significado determinado.

Segundo Jung, "quando se deseja investigar a faculdade humana de produzir símbolos, os sonhos são, comprovadamente, o material fundamental e mais acessível para isso" (2008, p. 34), mas há simbolismo

também em outros fenômenos, tais como os sintomas físicos, imagens religiosas e obras de arte.

Quanto às obras de arte, Jung diz que ao observá-las, damos-nos conta de que significam mais do que dizem, e, que apesar de não ser difícil identificar o símbolo, descobrir seu pleno significado é impossível.

Um símbolo permanece um desafio perpétuo para nossos pensamentos e sentimentos. Isso provavelmente explica a razão por que um trabalho simbólico é tão estimulante, por que nos domina tão intensamente, mas também por que raramente nos propicia um prazer puramente estético. (JUNG, 2009, par. 119).

O símbolo em si contém um "além" daquilo que é evidente e imediato, traz a implicação de uma coisa desconhecida. Termos simbólicos são utilizados para representar aquilo que ultrapassa a compreensão humana, que não conseguimos definir ou entender integralmente (JUNG, 2008, p. 19). Estes termos descrevem da melhor maneira possível um conteúdo inconsciente "pressentido", mas ainda desconhecido.

O símbolo é a ponte epistemológica entre o conhecido e o desconhecido (PENNA, 2003), entre o consciente e o inconsciente - tanto no âmbito pessoal, quanto no coletivo. Representa algo inconsciente (sensações, idéias, figuras...), mas também traz consigo aspectos conscientes, já que é resultado da dinâmica entre as duas realidades psíquicas.

O símbolo é compreendido na psicologia analítica como um

...produto psíquico que surge da cooperação entre consciente e inconsciente; forma-se a partir do mecanismo de auto-regulação da psique, sendo a própria expressão deste (PENNA, 2003, p. 151).

Em outros termos, pode-se compreender o fenômeno simbólico como uma síntese resultante de uma tese (polaridade consciente, conhecido pelo ego) que se confronta com uma antítese (o conteúdo inconsciente e desconhecido).

Como aponta Eloisa Penna,

A palavra símbolo – *symbolom* em grego e *sybolum* em latim – é o particípio passado do verbo grego *sybállein* – lançar com, arremessar ao mesmo tempo (BRANDÃO, 1986 apud PENNA, 2003). Literalmente símbolo quer dizer “lançado junto”, “posto junto”, o que revela seu significado de síntese, união e ligação entre coisas ou aspectos de uma mesma coisa (PENNA, 2003, p. 149).

Ou seja, o símbolo tem uma função de síntese, de unificar e conectar conteúdos inconscientes e conscientes. Além disto, possui um caráter revelador, “pois ao congregar os opostos na consciência revela aspectos inconscientes” (PENNA, 2003, p. 150).

A esse último fator, está ligada a função transformadora do símbolo. Stein aponta a possibilidade da transformação de energia ocorrer devido à capacidade congênita da mente dos homens para criar analogias – ou, imagens simbólicas (2006, p. 65). É através do símbolo que a energia inconsciente pode se transformar em conteúdo consciente. Entretanto, apesar do símbolo ser condição necessária para promover uma transformação na psique, ele não a concretiza por si só. É necessário que haja uma participação receptiva do ego, que vivencia a tensão dos opostos de forma inquietante e, por vezes, conflituosa.

O processo simbólico envolve ainda a função transcendente. É esta que cria os símbolos, que caracteriza os opostos aproximados. Durante o movimento tensional entre consciente e inconsciente, pode ser formada, através da função transcendente, uma zona de intersecção, uma troca de energia entre os dois sistemas psíquicos. E o que resulta deste encontro é, como já dito, o símbolo. Esta função “é chamada transcendente, porque torna possível organicamente a passagem de uma atitude para outra” (JUNG, 1971 apud PENNA, 2003).

Em poucas palavras, o símbolo emerge para tentar reequilibrar o psiquismo, trazer à consciência conteúdos inconscientes a fim de que a presente unilateralidade seja amenizada e a psique possa ser apreendida, então, de uma maneira mais global. A este mecanismo que visa promover a

homeostase do sistema psíquico – e que se expressa via símbolo – Jung chamou de auto-regulação ou de mecanismo de compensação.

[...] os processos inconscientes se acham numa relação compensatória em relação à consciência. Uso de propósito a palavra “compensatória” e não a palavra “oposta”, porque consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o *si-mesmo*. (JUNG, 2007, par. 274).

A dinâmica entre consciente e inconsciente vai em direção à totalidade, isto é, busca “compensar unilateralidades, fornecer uma noção de identidade em permanente construção e com diferentes nuances, além de tentar corrigir distorções, desvios ou estagnações” (ALBERTINI E FREITAS, 2009, p. 21). Pensemos, por exemplo, em um indivíduo que age sempre muito racionalmente, deixando de lado suas emoções; uma pessoa que vive sua vida em função de uma meta, como ganhar determinada quantia de dinheiro, sem considerar aquilo que sente, sem discriminar aquilo que lhe dá prazer ou desprazer, que deixa os aspectos afetivos da situação, de certo modo, inconscientes. Provavelmente, este indivíduo terá sonhos ou outras manifestações simbólicas que apontem para as emoções que pouco espaço ocupam em sua vida consciente. Em outras palavras, através do símbolo a psique procura se auto-regular, chamando atenção para aquilo que está polarizado, para aquilo que está emergindo demais ou de menos na vida do indivíduo.

Entretanto, não se trata, como diz Jung (2007), de trocar um valor pelo outro, mas sim de reconhecer que nos fenômenos há um lado oposto (e oculto) àquele que se faz aparente; trata-se de *reconhecer* o contrário do valor que é conservado, e não abandonar o pólo majoritariamente consciente. Há uma relatividade que se estabelece a partir da consideração de que “tudo o que é humano [...] repousa numa oposição interior de contrários, constituindo um fenômeno energético” (JUNG, 2007, par. 115). Jung continua, explicando que para que ocorra o mecanismo de compensação inerente à psique, é necessário, como pré-condição, que haja

uma oposição; oposição, esta, que é anterior à energia que, por sua vez, pode ser equiparada ao próprio processo compensatório.

A compensação foi definida por Jung como uma função que tenta buscar o equilíbrio da “balança psíquica” ou, nas palavras do próprio autor: “A progressividade inconsciente e o atraso consciente formam um par de contrários, que equilibram, por assim dizer, os pratos da balança” (2007, par. 182). Retrospectivamente e em linhas gerais, podemos entender que a partir da oposição consciente-inconsciente - que unidos compõem um todo - estabelece-se o contínuo movimento de regulação, que busca uma despolarização através da produção de símbolos e que mantém a psique energeticamente viva. Este movimento compensatório é tido como contínuo, pois o símbolo, quando emerge, pode ser compreendido como síntese, porém, quando é elaborado, é tido como um valor aceito, como uma tese que, por sua vez, será confrontada com uma antítese em decorrência do mecanismo de auto-regulação.

Jung (2009) propôs também que as atitudes unilaterais não são exclusivamente de cada um dos seres-humanos: “Assim como os indivíduos isoladamente, também os povos e as épocas têm suas atitudes ou tendências espirituais características. [...] Onde há tendência há exclusão” (JUNG, 2009 par. 131). Esta afirmação de Jung permite ampliar o conceito de mecanismo de compensação, afinal, este movimento - semelhante ao de um pêndulo, que vai de um lado ao outro em busca do centro, do equilíbrio - é gerado a partir da oposição tendência-exclusão. Conclui-se, então, que há regulação, não apenas na psique do indivíduo, mas também na psique coletiva de um povo ou de uma época.

Todos os conceitos da Psicologia Analítica consideram a existência de um inconsciente. Porém, vale ressaltar que dentro da psicologia, cada abordagem psicodinâmica entende o inconsciente de uma maneira particular. Assim, faz-se necessária uma explicação específica do inconsciente psico-analítico.

Primeiramente, o inconsciente é uma espécie de abstração, uma instância psíquica que não pode ser diretamente acessada, podendo ser conhecido apenas através de suas manifestações.

A partir de estudos sobre tais manifestações, Jung concluiu que parte do inconsciente consiste em “pensamentos, imagens e impressões

provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos” (JUNG, 2008, p. 35) influenciam a consciência. Isto é, o inconsciente abarca memórias que não são lembradas intencionalmente, mas que não deixaram de existir, pois permanecem, ocultas, na parte inconsciente da psique. Entretanto, o inconsciente não contém somente vivências passadas; está cheio de potência, de idéias e situações psíquicas em forma de sementes que podem ser germinadas (JUNG, 2008, p. 41).

Jung distinguiu o inconsciente pessoal e o coletivo. O primeiro contém os complexos, que, resumidamente, podem ser definidos como aglomerados de associações inconscientes reunidas em torno de um núcleo arquetípico. Os conteúdos se acumulam em volta de um mesmo núcleo por diferentes vias – semelhança, coexistência, analogias, etc -, mas são selecionados e mantidos aglutinados fundamentalmente por meio de um afeto (JACOBI, 1990).

Em outras palavras, Jung, segundo Whitmont (1995), distinguia dois aspectos do complexo e os chamava de “casca” e “núcleo”. O primeiro termo se refere às associações que contornam a emoção nuclear, àquilo que é mais facilmente perceptível na reação que ocorre quando um complexo é constelado. A casca é adquirida pelas experiências individuais, é, portanto, de natureza pessoal. Porém,

aparentemente a carga energética do complexo [...] origina-se em outro lugar, não na camada pessoal, já que o efeito não cessa quando a consciência encontra apenas este nível” (WHITMONT, 1995, p. 61).

O núcleo, por sua vez, é constituído, como já dito, por um componente arquetípico que faz com que o complexo permaneça presente na história da humanidade.

Apesar de serem os “elementos-chave” do inconsciente pessoal, há também um complexo na esfera da consciência: o ego, o centro da consciência.

O complexo do ‘eu’ forma ‘o centro característico da nossa psique’. Este, porém, é apenas um entre vários complexos.

Os outros entram, com maior ou menor freqüência, em associação com o complexo do 'eu' e, desse modo, se tornam conscientes. No entanto, eles também podem existir por tempo mais longo sem entrar em associação com o 'eu' (JUNG, 1948 apud JACOBI, 1990).

O valor energético que um complexo interfere na maneira como este se manifestará e entrará em contato com o complexo do "eu". Entretanto, com mais ou menos energia, com maior ou menor freqüência, um complexo é sempre autônomo. E é por esta vida psíquica independente que muitas vezes um complexo constelado surpreende o sujeito, que acaba não se reconhecendo em algumas de suas próprias ações e reações (aquelas resultantes da ativação de um complexo). Ou seja, quando ativados, os complexos, devido à alta carga energética que possuem, influenciam o comportamento do indivíduo.

A idéia de complexo sempre vem associada a algum conflito, afinal, um complexo sempre traz consigo memórias, desejos, temores cuja consciência não consegue lidar (JUNG, 2009, par. 989). Quando confrontada por conteúdos "inaceitáveis", a consciência os reprime e os "manda" para o inconsciente, onde permanecem aparentemente calados. Entretanto, os conteúdos inconscientes vão se aglutinando, reativando os complexos que poderão eventualmente irromper à consciência de forma perturbadora.

O conflito consciente versus inconsciente pode gerar elementos que se juntarão a certos "nódulos psíquicos" – formando os complexos inconscientes de caráter pessoal -, mas há outros complexos que nunca estiveram no consciente (JACOBI, 1990) e, por isso, não poderiam ser recalçados. Este outro tipo de complexo é de caráter coletivo; cresce a partir do inconsciente e atrai apenas material mítico ou comum a toda a humanidade.

Complexo é uma estrutura psíquica que muitas vezes resulta em aspectos doentios devido à autonomia que possui e ao modo perturbador que encontra a consciência – podendo às vezes, até, dissociar a psique, caso o "eu" perca sua força e fique entregue aos conteúdos inconscientes que o invadem. Porém, na visão de Jung, o que é incompatível e

aparentemente patológico pode ser tomado como uma inspiração, e pode ser vivido positiva e prospectivamente (JACOBI, 1990).

Um complexo deixa de "sobreviver" a consciência quando é descarregado, quando toda a energia que possui é transferida, quando ele é emocionalmente digerido (JACOBI, 1990). Jacobi enfatiza que só se liberta o que é vivido com emoção, que apenas o reconhecimento intelectual não é suficiente para elaborar um complexo, pois a este, como a qualquer outro fenômeno, são atribuídas cargas sentimentais indissociáveis.

O que pode ser conhecido intelectual e emocionalmente de um complexo diz respeito à casca, ao aspecto pessoal. O núcleo permanece, mantendo uma parte do complexo no inconsciente coletivo e, se a ele não forem associados novos materiais pessoais, deixa de ser prejudicial, podendo ser bastante fecundo, liberando energia para a vida psíquica futura (JACOBI, 1990).

No caso do complexo, quando a rede de acontecimentos pessoais é desfeita, o sujeito "complexado" se depara com o núcleo, que, por sua vez, não diz respeito apenas a ele, mas a toda a humanidade.

Com uma explicação demasiado realista do conteúdo do complexo, nunca se conseguirá um resultado realmente libertador, porque essa maneira de explicar sempre será travada pelo material de coloração pessoal que causou o adoecimento. Só uma interpretação a nível simbólico poderá libertar o núcleo de sua envoltura patológica e livrá-lo da roupagem personalista bloqueadora (JACOBI, 1990, p. 33).

O inconsciente coletivo, por sua vez, de acordo com Jung (2008) representa uma camada mais profunda (no sentido de menos acessível à consciência, não no sentido "espacial") da psique do que o inconsciente pessoal e, ao contrário deste último, é inato e, portanto, não descende de experiências individuais. Foi chamado de coletivo por Jung, por causa de sua natureza universal, afinal constitui um substrato psíquico que é comum a todos os seres-humanos. O inconsciente coletivo é formado por arquétipos.

Arquétipos são potencialidades que se distanciam de uma imagem concreta, de uma idéia específica ou de uma forma pronta e, por isso, não podem ser observados nem analisados "cruamente". Esta característica do arquétipo faz com que seja impossível descrevê-lo precisamente, pois apesar de serem reconhecíveis são inesgotáveis e inobserváveis – o que nos permite ter apenas um conhecimento indireto sobre isso.

Quando alguém dá forma a este potencial, deixa-se de lado a idéia de arquétipo puro, pois já há uma concretização, um conteúdo específico para o que era somente contorno. Quando imagens emergem destas potências, elas carregam uma influência histórica e social (por exemplo, o arquétipo da Grande Mãe pode estar presente tanto na figura da Virgem Maria, quanto na figura de Iemanjá); entretanto, o sentido, a essência do arquétipo é sempre a mesma. Ou seja, o arquétipo representa sempre certa potência, mas nunca se revela do mesmo modo; nas palavras de Jacobi "ele é imutável em seu esboço fundamental, mas está em constante transformação no seu modo de aparecer" (1990. p. 55).

Jung diz que o arquétipo é "literalmente uma forma preexistente" (2008, par. 89) e que "há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida" (2009, par. 99). Isto é, há infinitas possibilidades latentes na psique humana que podem ser atualizadas, expressas em imagens. Isto ocorre a partir da correspondência de carga emocional entre determinado arquétipo e a situação que está sendo vivida.

O arquétipo possui uma numinosidade natural – isto é, se apresenta como "uma vivência de significado fundamental" (JACOBI, 1990, p. 47) - e por isso é autônomo como os complexos. O aspecto numinoso também faz com que o arquétipo, quando constelado, atraia "apresentações conscientes, graças aos quais se torna perceptível e, dessa forma, capaz de consciência" (JACOBI, 1990, p. 66). Em outras palavras, para o arquétipo ser capaz de consciência é necessário que haja uma tradução, a utilização de uma nova linguagem que seja reconhecível pelo consciente. Quando isso ocorre, a energia dos conteúdos inconscientes se desloca para a consciência, onde se forma uma nova fonte de força propulsora (JACOBI, 1990).

"[...] Os arquétipos representam o caso psíquico especial – tão familiar ao biológico - do padrão de comportamento que confere a todos os

seres vivos a sua índole específica” (JUNG, 1941 apud JACOBI, 1990); representam os padrões de comportamento da humanidade que se repetem ao longo da história, ou, nas palavras de Stein são “fonte[s] primária[s] de energia e padronização psíquica” (2006, p. 81).

O arquétipo se mostra fonte de energia, por exemplo, na capacidade simbólica. Como explica Jacobi (1990), pode-se falar em duas compreensões do mundo: uma realista e outra simbólica. A tradução de eventos físicos, como a chuva, em imagens - mitos, por exemplo - revela a capacidade simbólica da estrutura psíquica; demonstra que ao lado da dimensão biológica do homem há algo a mais, há uma esfera que remete ao espiritual, ao que é especificamente humano; demonstra como a psique vivencia o evento físico. A compreensão simbólica se nutre da força criadora dos arquétipos. Estes últimos constituem, portanto, a base da transformação da vivência psíquica em imagem.

A autora também decompõe a palavra “arquétipo”, apontando que

[...] ‘arque’ significa início, origem, causa e princípio, mas também representa a posição de um líder, de uma soberania e governo (portanto, uma espécie de ‘dominante’); a segunda parte, ‘tipo’, significa batida e o que é produzida por ela, o cunhar das moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo, ordem, norma [...] (SCHMITT, 1945 apud JACOBI, 1990).

A raiz da palavra arquétipo traz em si a noção de que neste conceito há uma impressão de princípios originários e, além disso, a noção de que um arquétipo pode também dominar, promover tendências fornecendo energia para. Então, também é característico do arquétipo ser vivo, não ser, portanto, estagnado e desenergizado. Pelo contrário, os arquétipos, assim como os átomos, demonstram que quanto mais se penetra no que é aparentemente invisível, seja por pequenez, seja por distanciamento da consciência, maiores as quantidades de energia acumulada que lá se encontram (JUNG, 1948 apud JACOBI, 1990).

Feito esse breve panorama sobre os conceitos junguianos, podemos seguir para o próximo capítulo – A Arte para a Psicologia Analítica - com

mais clareza e fundamento. Esta base teórica fará com que a análise sobre os fenômenos artísticos a partir do ponto de vista da Psicologia Analítica fique mais dinâmica e possa ser mais bem aprofundada.

A Arte Para a Psicologia Analítica

O capítulo anterior teve como proposta ser uma espécie de glossário, pois, desta maneira, o texto a seguir poderá discorrer sobre o tema proposto com maior fluidez, sem nos determos para explicações conceituais.

Jung (2009) defende que a Psicologia Analítica só pode estudar uma obra de arte tendo como foco o processo criativo e o ato da criação, afinal são estas atividades psíquicas. A questão do que é a arte em si ou a análise da essência profunda da arte não cabe, então, aos estudos psicológicos, mas sim às considerações estético-artísticas. O autor complementa esta limitação, dizendo que, "como toda ciência, a psicologia tem apenas uma modesta contribuição para o melhor e mais profundo conhecimento dos fenômenos da vida, mas está longe do saber absoluto" (JUNG, 2009, par. 120).

Com relação à obra de arte, é preciso perguntar pelo *sentido* da obra e só considerar o condicionamento prévio a que o criador está sujeito, se este olhar facilitar a compreensão do sentido. "A causalidade pessoal tem tanto ou tão pouco a ver com a obra de arte, quanto o solo tem a ver com a planta que dele brota" (JUNG, 2009, par. 107). Isto é, assim como a planta não é um simples produto do solo, mas um processo (vivo) em si, não sendo suficiente conhecer seu habitat para apreendê-la por completo, a obra de arte também não é apenas um produto ou derivado. A obra de arte é uma realização criativa; seu sentido é intrínseco e, portanto, não se baseia essencialmente em suas condições prévias. Jung propõe uma mudança no ponto de vista psicológico quando sugere que não se fale mais do artista como pessoa, mas do processo criador.

A consequência evidente disso é que essa abordagem da arte não será definitivamente "psicobiográfica". Ela observa e analisa, trabalha em uma escala diferente. Numa escala *transpessoal* e, particularmente, *transgeracional*. Na verdade, ousou dizer que a arte, em suas aberturas no nível

de nossa história coletiva, interessa-nos e é para nós mais importante do que os artistas, na singularidade de suas vidas... (GAILLARD, 2010. Acesso em: 24/04/2011).

Ainda sobre a questão do sentido, Jung questiona se a arte tem, de fato, um significado ou se ela apenas é, assim como a natureza é e não "significa". Defende o autor que "a pergunta sobre o sentido nada tem a ver com a arte" (2009, par. 121). Entretanto, quando o foco é a relação da psicologia com a obra de arte, isto implica em um "estar fora" da arte. Assim, cabe à psicologia apenas especular e interpretar a fim de encontrar um sentido para as coisas.

Estudar a arte limitando-se ao processo criativo impossibilita que se apreciem os mistérios da vida. Reduz-se aquilo que acontece por si como processo vivo, em imagens, conceitos e, por fim, sentido (JUNG, 2009). Entretanto, fazer um estudo objetivo sobre a arte traz estas limitações, afinal "entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade" (COLI, 1995, p. 109).

A respeito do processo de criação, da origem da obra, Jung (2009) aponta duas possibilidades: o gênero introvertido e o gênero extrovertido. O primeiro envolve uma criação repleta de intencionalidades conscientes em oposição às solicitações do objeto. O criador tem um propósito artístico específico, ele está totalmente integrado e identificado com a realização criativa; escolhe, com liberdade, o que colocará na sua obra, o que modificará, enfim, como será seu produto final.

O gênero extrovertido, por sua vez, caracteriza-se pela imposição da obra ao autor. A obra traz em si sua própria forma, criando-se e espantando a mente de quem a concretiza. O sujeito está subordinado ao objeto, sendo incapaz de adicionar ou remover quaisquer aspectos criados.

Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu si-mesmo que fala. (JUNG, 2009, par. 110).

Mesmo reconhecendo o próprio impulso, o criador não se identifica com a realização criadora, sente-se submetido à sua obra. Pollock é um grande exemplo de artista de gênero extrovertido; diz ele:

Quando pinto não me dou conta do que estou fazendo. Só após um período de 'familiarização' é que verifico o que resultou. Não receio fazer mudanças ou destruir imagens porque o quadro tem vida própria. E tento deixá-la surgir. Apenas quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. De outro modo, há harmonia pura, um cômodo tomar e dar, e o quadro responde bem (POLLOCK, 1947 apud JAFFÉ, 2008, p. 357).

Porém, no caso do gênero introvertido, ainda que *pareça* que o criador está totalmente consciente de e livre em seu ato, Jung faz uma ressalva. Apesar da liberdade de ação e da consciência vividas pelo artista, este pode estar tão envolvido e absorvido pelo impulso criativo, a ponto de deixar de lado qualquer outra vontade. Acaba por ocorrer algo semelhante ao que se passa na criação extrovertida, pois neste gênero também as vontades não são reconhecidas; não se sente diretamente a própria vontade na inspiração que parece alheia, embora se identifique uma manifestação do si-mesmo.

Saber se um artista é introvertido ou extrovertido auxilia a caracterizar o processo criativo, mas não é suficiente, já que os dois tipos são capazes de produzir, ora em atitude introvertida, ora extrovertida. O artista americano Jasper Johns declarou essa dupla possibilidade criativa assim: "às vezes eu vejo algo e depois pinto. Outras vezes eu pinto a coisa e depois a vejo. Ambas são situações impuras e eu não prefiro nenhuma" (19-- apud GRAHAM-DIXON, 2008, p. 539, tradução nossa), alegando que cria tanto quando vê a idéia antes de executá-la, tanto quando pinta antes de se dar conta do que fez.

Ao analisar as duas possibilidades de origem da obra, Jung conclui, então, que o "consciente não só pode ser influenciado pelo inconsciente, mas até dirigido por ele" (2009, par. 114). Para argumentar, o autor descreve provas diretas e indiretas que revelam que até um poeta

consciente é dominado pela sua obra. As provas diretas envolvem casos em que o poeta diz mais do que ele mesmo percebe. Já as provas indiretas, podem ser caracterizadas por uma "força" maior que se manifestaria impossibilitando o poeta de parar, caso o quisesse ou pelo aparecimento de sérias complicações psíquicas sempre que houvesse uma interrupção da produção. Miró confirma: "O artista muitas vezes se surpreende com as formas de suas próprias criações" (19-- apud JAFFÉ, 2008, p. 341).

Ainda sobre a força autônoma do impulso criativo, Jung diz que este vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento ou como uma criança que se desenvolve no ventre da mãe. Assim, o processo criativo é visto como uma "essência viva implantada na alma do homem" (JUNG, 2009, par. 115). Ou, em termos da Psicologia Analítica, como um complexo. No caso do estudo de obras de arte, o complexo autônomo é interpretado como a obra *in statu nascendi*.

A idéia do complexo explica as diferentes atitudes frente ao processo criativo. No gênero introvertido, no qual há identificação com a obra, aceita-se a condição de estar ameaçado por um "imperativo" inconsciente. Já no gênero extrovertido, o "imperativo" surpreende o artista, que encara a criatividade como força quase estranha, não podendo, assim, por algum motivo, aceitá-la.

Seja como for, este encontro do complexo com a consciência significa uma percepção. A consciência não tem controle sobre o complexo; este não pode ser suspenso nem reproduzido. Todo complexo, ressaltando mais uma vez, é autônomo. Logo, assim o é, também, o complexo criativo.

Lucia Santaella afirma que "toda a energia da arte para o trabalho de significação (...) nega as exigências da racionalidade" (1990, pg. 23). Isto pode ser interpretado, se utilizada uma linguagem junguiana, como uma atuação do inconsciente. Uma atuação talvez conjunta com o consciente, mas na qual a racionalidade (agora na terminologia de Santaella) esteja longe de ser essencial. Além disso, quando atribui o trabalho de significação à energia da arte, a autora, assim como Jung, evoca a arte como processo vivo em si.

Uma vez impossibilitada de concluir algo sobre a obra finalizada, a psicologia busca uma imagem que a obra oferece. Se esta imagem puder ser apreendida como *símbolo*, é passível de análise. Jung (2009) leu a

seguinte frase de G. Hauptmann: "Poesia significa deixar ressoar atrás das palavras a palavra primordial", e, colocando-a sob o enfoque da psicologia analítica, perguntou-se: "a que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte?" (2009, par. 124). Este curso de pensamento leva ao campo da mitologia inconsciente, cujas possibilidades são comuns a toda humanidade; procura, assim, traçar um caminho para o inconsciente coletivo, afastando a análise do inconsciente pessoal do artista.

O inconsciente coletivo é estruturado por potencialidades, e não por idéias ou imagens concretas. Só é possível, assim, estudar uma obra de arte a partir deste ponto de vista, quando ela estiver terminada.

A partir de estudos marxistas da arte, Santaella (1990) destaca uma tese, segundo ela, de longa tradição, que remonta a grandes pensadores (Hegel, Schiller, Herbert Marcuse, entre outros); uma tese idealista que defende que uma obra de arte é capaz de recuperar uma harmonia perdida ou pressupor uma harmonia futura. Mais do que isso, pretendemos enfatizar uma crítica, observada por Santaella, que a estética materialista de Brecht e Benjamin faz a este idealismo. Tal crítica não se refere à idéia de a arte revelar forças e possibilidades do homem - há uma concordância em relação a isso -, mas destaca-se que, mais do que pensar em possibilidades, há necessariamente uma atribuição a ser feita a estas possibilidades: elas são históricas, concretas e não um elemento de qualquer integridade humana, universal e abstrata.

É possível ver semelhanças entre estas colocações e o inconsciente coletivo. Aparentemente, Marx e Jung percorrem estradas distantes, mas, direcionando a atenção para esta questão, vê-se que não andam por vias paralelas que jamais se encontrarão. Primeiro, a crítica citada acima traz clara a noção de *possibilidades* do homem, assim como a definição de arquétipo se aproxima da idéia de potencialidades e não de imagens concretas. Entretanto, os arquétipos não são passíveis de serem observados ou analisados "cruamente"; uma vez que alguém dá forma a estes potenciais, deixa-se a idéia de arquétipo puro de lado; esta concretização necessariamente envolve uma bagagem histórica e social. Ou seja, a obra, uma vez finalizada, possui todas estas influências que a distanciam da abstração do arquétipo, que as tornam parciais, concretas e

contextualizadas, não universais. Como já dito, a obra de arte não revela as forças humanas em si, mas permite uma reconstrução, por conclusão, do projeto primitivo da imagem primordial.

O desenvolvimento de uma compreensão a respeito da criação a partir das potencialidades primitivas poderia levar a um “conhecimento abstrato e científico dos processos inconscientes que são as raízes das imagens primordiais” (JUNG, 2009, par. 127). Sendo o processo de criação impulsionado por conteúdos inconscientes (o complexo criativo que, lembrando, possui um núcleo arquetípico), o que foi gerado a partir disto pode, então, ser visto como a concretização de um projeto primitivo do arquétipo. Segundo as palavras do próprio Jung: “o processo criativo consiste [...] numa ativação inconsciente do arquétipo e uma elaboração e formalização na obra acabada” (2009, par. 130).

Como vimos no capítulo anterior, a relação consciente-inconsciente baseia-se numa compensação. A arte elucida esta regulação, na medida em que, quando a potência adquire forma, tornando-se obra, há algo como uma transcrição do coletivo primitivo para o momento atual. Esta noção implica não só em uma contextualização da arte, mas, sobretudo, na idéia de que a arte traz à tona aquilo que a sociedade exclui enquanto possibilidade de vivência e de valores; aqueles elementos que a sociedade tem menos consciência. Jung resume assim: “[...] a arte representa um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações” (2009, par. 131). Em outras palavras, ainda do próprio Jung:

[...] o *espírito inconsciente da época* [...] compensa a atitude da consciência e, ao mesmo tempo, antecipa, de modo intuitivo, as modificações futuras. A arte moderna nos oferece, nesse aspecto, um bom exemplo (JUNG, 2008, par. 584).

A unilateralidade do espírito da época omite certos aspectos, leva a uma carência de certas atitudes e tendências e o resultado disto é uma insatisfação do presente. Ao extrair a vivência arquetípica das profundezas do inconsciente e aproximá-la da consciência, o artista a transforma, tornando-a compreensível para seus contemporâneos. Mas, por que nem

todas as pessoas sentem este incômodo? Porque nem todos os indivíduos reagem à tendência característica da época da mesma maneira. Pode-se dizer que há aqueles que suportam, sem se prejudicar, as atitudes gerais. Por outro lado, há os que não andam pela via principal, andam buscando atalhos e desvios; estes são mais freqüentemente tomados pela sensação de que ainda não participam da vida. São os incomodados que, às vezes, podem buscar um equilíbrio através da criação artística (JUNG, 2009).

Santaella (1990) pode contribuir para a compreensão que estamos buscando sobre a arte, apesar de trabalhar esta questão sob uma perspectiva materialista e não com um enfoque psicológico. Como veremos, os pensamentos de Santaella e de Jung podem se assemelhar em alguns aspectos, ainda que utilizem nomenclaturas diversificadas. Por exemplo, ambos não procuram o sentido da arte em si. Santaella destaca na arte uma significação, uma capacidade de significar decorrente do fato de as obras serem resultados de um trabalho que incide sobre signos, por serem capazes de representar, criar ou transformar. Embora Jung atribua esta capacidade aos símbolos, e não aos signos, os dois autores abordam a amplitude de tal(is) conceito(s). Os dois defendem que o trabalho de produzir significação/ "simbolizar" não é unilateral. Santaella aponta a dialética necessária entre emissor e receptor, enquanto Jung compreende os símbolos como parcialmente consciente, parcialmente inconscientes. Além disso, retomando o que já foi citado, a questão da significação para Santaella é externa à racionalidade, bem como o processo criativo é em boa parte inconsciente para Jung. Vale ressaltar que, ao comparar dois autores de épocas distintas e cujas terminologias são bastante diferentes, os conceitos de um não contradizem os do outro. Pelo contrário, referem-se a coisas diferentes e que tentamos, aqui, aproximá-las. Assim, é importante colocar que *inconsciente não é sinônimo de irracional*. Não ter consciência de algo não significa não ter razão sobre. Porém, analisar irracionalmente traz a idéia de deixar-se invadir por emoções, sentimentos, pensamentos e idéias, quicá desconhecidos - ou ainda: talvez, inconscientes.

Investigando, então, como Santaella analisa o fenômeno artístico, primeiramente, é necessário compreender a noção de artista abordada por ela. Baseada em ensaios do pensador marxista Walter Benjamin e em trabalhos de T. Eagleton, ela se refere ao artista como

...um trabalhador radicado numa história determinada e com materiais e técnicas determinadas à disposição. [...] A arte, como qualquer outra forma de produção, depende de certas técnicas produtivas (SANTAELLA, 1990, p. 95).

A partir desta linha de raciocínio é possível ver de outro ângulo - que não a concretização de um arquétipo - a estreita relação que há entre a produção artística e a época na qual ela está inserida. Nas palavras de alguns artistas: "cada época encontra sua própria técnica" (POLLOCK, 1950 apud GRAHAM-DIXON, 2008, p. 506, tradução nossa); "tudo o que um pintor pode fazer é querer, com todas as suas forças, a pintura de que a sua época é capaz" (BAZAINE, 1953 apud JAFFÉ, 2008, p. 336); "cada época recebe sua própria dose de liberdade artística, e nem mesmo o mais criador dos gênios consegue transpor as fronteiras dessa liberdade" (KANDINSKY, 1912 apud JAFFÉ, 2008, p. 336).

Em relação a isso, fala-se também no público que recebe a obra de arte. Aquilo que irá saltar aos olhos dos observadores depende do momento histórico-social; depende dos materiais que lhe são mais comuns, de uma vivência reconhecível ou não a eles e, também, das tendências e atitudes específicas da sociedade. Em outras palavras, a forma que o arquétipo preencherá e como ela será interpretada serão intrínsecas ao contexto nas quais estão inseridas.

Jaffé dá também outra importância à época na qual está inserida a arte. A autora discute a pintura moderna (mas seus escritos podem ser aplicados a qualquer segmento da arte que se esteja estudando) como um fenômeno da época e argumenta que esta "é a única maneira de justificar e explicar seu conteúdo simbólico" (2008, p. 336). Mais, parte do fato psicológico "de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época" (JAFFÉ, 2008, p. 336).

Atribui-se à arte uma *relativa* autonomia, não somente por esta ser inerente ao fator social, mas também pela própria lógica interna do movimento artístico ao longo da história. É plausível a idéia de que todo o desenvolvimento das produções artísticas é vinculado entre si e, portanto, não depende apenas das condições de uma época e de uma sociedade

específica – assim como não há uma história da arte sem se pensar no contexto histórico-social.

Assim, para compreender um fenômeno artístico, é preciso percorrer algumas esferas específicas que se dinamizam entre si. Como foi apontado, a arte é criada em uma época específica e inserida em uma sociedade específica; o modo de produção de um movimento artístico é consequência de uma evolução das técnicas artísticas de produção e de um movimento histórico. Entretanto, Santaella (1990) diz que, apesar de relativa, a autonomia da arte é maior do que a de qualquer outra dimensão (política, filosofia...), pois

toda a complexa trama de elos intermediários tem de passar, por sua vez, pela experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social. A criação artística responde, portanto [...], às necessidades do homem em uma sociedade determinada (1990, p. 97).

Considerando as referências expostas acima, partimos para o próximo capítulo, no qual será traçado um breve percurso das artes, dos anos 60 até os dias de hoje, a fim de podermos elucidar a esfera da história da arte. E no capítulo seguinte a este, pretendemos fazer relações entre os dados coletados sobre a Arte Contemporânea e a psicologia Analítica, ilustrando as idéias expostas neste capítulo, sobretudo a relativa autonomia da arte, ou, em outras palavras, os aspectos simbólicos que perpassam as obras contemporâneas.

Sobre a Arte Contemporânea

A história da arte é um longo percurso, cujo começo é indefinível e o final sempre mutante. Descrever, portanto, todo este caminho, com suas características, contextos e artistas resultaria em uma obra um tanto quanto extensa, e que, mesmo assim, provavelmente deixaria algo de fora. Assim, falar sobre arte acaba quase sempre por exigir a escolha de um recorte, de uma parcela deste comprido e vivo caminho.

Neste trabalho, o recorte selecionado será ainda mais sucinto, posto que seu foco esteja concentrado, não na arte em si, mas em uma das maneiras de olhar a arte: o olhar da Psicologia Analítica. Porém, para a realização de um estudo dessa natureza, sempre será necessário compreendermos minimamente a inserção histórica do movimento artístico analisado – a Arte Contemporânea.

A Arte Contemporânea foi escolhida, justamente, por seu caráter atual, por ser algo em movimento e não um “ex-movimento” já estagnado; por ter relações com o mundo de hoje; pelo material de pesquisa [sobre a arte contemporânea e seu contexto] que tem total conexão com a realidade vivida, não se limitando a publicações e registros do passado.

Porém, ao falar sobre a Arte Contemporânea nos deparamos com uma significativa dificuldade: por estar ainda sendo vivida e moldada, por ser simultânea ao aqui e agora não pode ser captada diretamente. O agora, ao ser nomeado, já deixou de sê-lo, pois já se tornou, em certo grau, passado. (CAUQUELIN, 2005). Apesar de empecilho, esta condição se assemelha em muito àquela enfrentada nos estudos da própria psicologia, dado que a psique também não pode ser captada diretamente e só pode ser estudada a partir de suas manifestações. Além disto, a psique, para a Psicologia Analítica é, assim como a Arte Contemporânea, um dinamismo em constante movimento, com energias em funcionamento. E, caso o contrário, assim como a psique estaria morta se não houvesse movimentação, a arte não seria contemporânea, mas sim passada, se não estivesse ainda sendo vivida.

A arte, classificada como quer que seja - assim como o ser psíquico - existe sempre dentro de um contexto histórico que a influencia e é

influenciado por ela e que se mescla com a evolução intrínseca da arte. Assim, para melhor compreender alguns dos aspectos da Arte Contemporânea, situaremos a seguir apenas uma parcela da história da arte, a partir dos anos 60, quando o movimento artístico europeu e norte-americano passa pelas profundas mudanças que lhe deram origem.

Percurso – o Pré-Pós-Modernismo

O Expressionismo Abstrato, que antecedeu a chamada Arte Moderna, reflete a gestualidade do artista; as obras explicitam o *corpo* que pinta, não a mão, detalhista e cuidadosa, que define os limites da tinta. Um bom exemplo desta “dança” que resulta em tela pintada é o filme *Pollock (2000)*, que ilustra parte da vida do norte-americano Jackson Pollock, uma das principais figuras representativas deste movimento artístico. Outra característica do Expressionismo Abstrato é o conteúdo emocional e expressivo das obras que as rajadas pictóricas exprimem.

Ainda que o Expressionismo Abstrato tenha tido seu ápice antes da década de 60, os dois atributos acima citados são fundamentais para compreender o percurso que a arte tomou a partir de então - mas serão retomados mais adiante.

As obras dos anos 60 têm uma forte conexão com o cotidiano; segundo Geldzahler,

a imprensa popular [...], a tela grande do cinema [...], os espetáculos extravagantes dos anúncios e, finalmente, a introdução, via televisão, deste apelo espalhafatoso ao nosso olhar dentro de casa, tudo isso tornou à nossa sociedade, e também ao artista, um imaginário tão disseminado, persistente e compulsivo que tinha que ser notado (1969 apud ARCHER, 2008, p. 6).

Disto, resulta a maior liberdade dos artistas de diversificar as técnicas e os materiais utilizados. Por exemplo, no início dos anos 60, as temáticas das obras, muitas vezes, faziam referências à banalidade dos Estados Unidos urbanos e dependiam de técnicas visuais de massa – como é visto na *Pop Art*, de Andy Warhol, Roy Lichtenstein e outros.

Com o passar de poucos anos, as obras se tornaram mais realistas e próximas do cotidiano. A cultura de massas passa a adentrar as obras tornando-as cada vez mais vivas através da inclusão de sons – como telefones e rádios –, modelos vivos e esculturas de gesso branco em tamanho real ou manequins robóticos habitando cenários triviais – como uma lavanderia ou um bordel.

A *Op* [de *optical*] *Art* tem uma semelhança pelo menos semântica, com a *Pop Art*. Essa categoria [*Op*] explicita a mobilidade que já podia ser analisada em algumas obras “pop”; os artistas “op” exploravam o quanto a forma e a cor podiam dar a ilusão de movimento.

Os tipos de efeito desordenador produzidos [...] eram mais físicos [...]. Havia um elemento sintomático da *Op Art* que levaria os espectadores a basear estas ilusões de movimento nas realidades de seus próprios corpos (ARCHER, 2008, p. 22).

Já a arte cinética lidava com o movimento em seu sentido literal, não ilusório, lançando mão de motores ou outros recursos que possibilitassem que as obras tivessem uma parte que se movia. As obras consideradas “op” e cinéticas revelam uma preocupação com o tempo e com o movimento, adicionando mais um elemento realístico ao campo das artes.

Pode-se observar, então, a partir dos anos 60, que os gestos do expressionismo abstrato são ampliados para o ambiente (e, no caso das conseqüências da *Op Art* ampliadas até para o público) no chamado *Happening*, que ocorria especialmente nos EUA. Já na Europa, os trabalhos que abrangiam o tão freqüente realismo foram chamados, em 1960, de *Nouveau Réalisme* [Novo Realismo] pelo crítico Pierre Restany, em lugar do rótulo inglês *Pop*.

A questão da gestualidade “herdada” do expressionismo abstrato aparece nas obras européias a partir de uma espetacularidade pessoal. O artista se impõe mais significativamente no final da obra; a figura do artista fica em primeiro plano. A obra de Yves Klein, *Celebração de uma nova era antropométrica*, de 1960, é o exemplo mais famoso desta personificação; neste trabalho modelos lambuzam, sob sua direção, um pigmento

denominado pelo próprio artista de *International Klein Blue* – ou seja, denominado como sendo seu -, sobre superfícies preparadas a fim de fazer suas *anthropométries*.

Michael Archer aponta que Clemente Greenberg - de acordo com o primeiro, o mais influente crítico da arte do pós-guerra – entendia a sucessão das fases desde o Impressionismo, passando pelo Cubismo, Matisse e Mondrian até o Expressionismo Abstrato como um desenvolvimento interno dos meios e possibilidades da própria pintura. Para Greenberg, o que acontecia no Modernismo era uma realização crítica e reflexiva das qualidades essenciais da pintura. Há inúmeros artistas referentes ao citado Modernismo, mas talvez o mais relevante seja Sigmar Polke, pois sua obra *Moderne Kunst* [*Arte moderna*] (1968) tornou-se uma referência para que se reconheça a arte moderna sempre que diante dela (ARCHER, 2008).

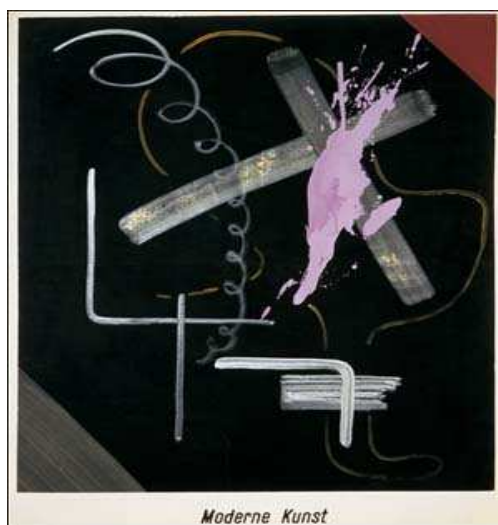


Fig.1 – Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968

Moderne Kunst é uma "composição abstrata" de borrões e rabiscos, com uma borda clara e seu título escrito na margem de baixo, pintada como se ela não fosse uma pintura abstrata, mas sim a reprodução da página de um livro.

Com o decorrer do percurso das artes, já não era tão comum encontrar obras que fossem facilmente distinguidas entre pintura ou escultura. A pintura é caracterizada pelos limites da tela e por sua bidimensionalidade, mas começa a se transformar, estendendo-se para a terceira dimensão até então exclusiva das esculturas. Esta mudança

dimensional se deu de diferentes maneiras; por exemplo, ainda dentro do limite retangular exclusivo da pintura, era possível encontrar superfícies moldadas de diversos materiais, tais como folhas de metal e fios; também havia, ao invés de telas, estruturas pintadas que se mantinham de pé sem suporte, entre outras variações.

Foi possível perceber, também, que a pintura se transmutava em referência alusiva, que não era rejeitada, mesmo nas obras mais assemelhadas a esculturas. O escultor inglês Anthony Caro fazia produções abstratas - com lâminas, vigas, barras e tubos de aço e alumínio - cujas partes estabeleciam relações dentro da forma global da peça. Este relacionamento intrínseco era enfatizado pelo hábito de Caro pintar a escultura terminada de uma cor única.

Outro desdobramento das artes a partir da década de 60 foi o surgimento do Minimalismo. As esculturas de Caro eram contemporâneas a este movimento e compartilhavam com ele uma característica: a de apoiar-se diretamente no chão, permanecendo no mesmo espaço dos espectadores, ao invés de ser alocada em um patamar separado e estético.

De acordo com Michael Archer, os pólos históricos do Minimalismo estariam associados às renúncias de dois artistas, Duchamp - que com os *readymades* estaria renunciando "a unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns" (ARCHER, 2008, p. 43) - e de Malevich - que exibiu um quadrado preto sobre um fundo branco, mostrando que a arte não precisa ser complexa.

O compartilhamento da arte com a não-arte, tão presente neste movimento, pode ser expresso pela exploração da terceira dimensão; as obras, que não podiam mais ser descritas como pinturas ou esculturas, eram cada vez mais tridimensionais. Também pela aparente simplicidade das obras, sem o conteúdo emocional e expressivo dos expressionistas abstratos, a arte, freqüentemente de aparência monocromática e impessoal, parecia estar mais próxima da não-arte. Esta produção minimalista parecia, pois, muito "vazia".

O caráter vazio dessas obras foi alvo de estudos e reflexões. O filósofo Richard Wollheim (1965), aponta que o vazio se deve ao fato de tais obras ou serem, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas, tendo muito pouco conteúdo, ou possuírem uma diferenciação que não vem do

artista, mas de fontes não-artísticas, como a natureza (apud ARCHER, 2008).

Já Judd lê o aspecto vazio desta arte como reflexo da crescente irrelevância das atitudes estéticas tradicionais. Muitos trabalhos deste artista, bem como de Frank Stella, são intencionalmente produzidos com o desejo de não terem efeitos composicionais. "A composição enfatiza relações internas entre as várias partes de uma obra e, com isso, minimiza o impacto da obra como um todo [...], como uma 'coisa' inteira e única" (ARCHER, 2008, p. 46). Judd ainda argumenta a evitação dos efeitos composicionais, por estes trazerem consigo valores, sentimentos e toda a estrutura da tradição européia, que estaria ligada à filosofia do racionalismo. E, à época, o racionalismo europeu estava bastante desacreditado como meio de compreender o mundo, posto as inúmeras mudanças que vinham ocorrendo (nas artes, pode-se perceber que, de fato, o racionalismo era deixado de lado, por exemplo, ao mudar a noção estética das obras e, com isso, discordando do que Kant – umas das figuras centrais do racionalismo – afirmava em sua teoria estética).

Se o racionalismo se tornava, em certa medida, irrelevante, a tradição americana do pragmatismo persistia e aparecia tanto na arte *Pop* quanto na arte minimalista. A insistência em evitar o ilusionismo vista nas obras de Judd e os métodos despersonalizados e de índole industrial de Warhol expressam uma valorização da correspondência total entre os fatos e a realidade, ilustrando, pois, o princípio do pragmatismo que considera uma afronta à verdade qualquer disjunção entre aparência e realidade.

A arte minimalista não era metafórica nem pretendia ser símbolo de alguma verdade; o que se via, era aquilo que se via. A ausência de composição citada anteriormente e as várias obras denominadas "Sem Título" buscam uma autenticidade, uma integralidade, na qual a obra seja por si só, sem ser subordinada a direcionamentos do olhar ou a um nome externo.

Nessa abstração minimalista, a cor era, muitas vezes, *a cor*. Não representava a cor de alguma coisa. Para explorar a cor pela cor, os artistas utilizavam diferentes recursos e materiais que dessem efeitos cromáticos diferentes. Passa a ser comum a cor estar no material em si e não aplicada

a ele, como em algumas obras de Dan Flavin, nas quais o artista utilizou luz elétrica (em 1961) e posteriormente (em 1963) tubos fluorescentes.



Fig. 2 - Dan Flavin, *A diagonal de 25 de maio de 1963 (para Constantin Brancusi)*, 1963

A arte minimalista possuía uma integralidade, inclusive, com o próprio espaço, na medida em que permanecia no chão, e não isolada por um plinto ou uma moldura. Percebia-se, com crescente frequência uma “ausência” do artista, uma vez que a obra consistia no material em si, que era fabricado por terceiros. A utilização de acessórios comuns tirava do centro o toque individual do artista e o nivelamento das obras com os observadores muda a concepção de se ver a arte. A arte, agora, mais próxima da não-arte, menos distante do mundo comum, fora de um patamar especial.

Para compreender a arte contemporânea, pode ser muito útil citar uma seqüência de obras de Carl Andre. Este artista enfatiza a relação da obra com o chão de maneira contínua à medida que vai utilizando diferentes materiais (tijolo, madeira e lâminas metálicas), em diferentes momentos, para compor esculturas que consistem em pequenas unidades dispostas em arranjos simples e regulares. Ao longo dos anos, as esculturas de Andre foram ficando cada vez mais baixas, tendo a maior proximidade do solo quando ele usou lâminas de diferentes tipos de metal para compor uma superfície. Para que este trabalho fosse plenamente percebido, o observador era convidado a caminhar sobre as placas. Ao ser pisada, a obra dá outras partes de si, não se limitando à observação retiniana; outras

sensações são exploradas, como o som e a densidade dos metais (ARCHER, 2008).



Da esquerda para a direita:

Fig. 3 - Carl Andre, *137 firebricks*, 1966

Fig. 4 - Carl Andre, *Equivalent V*, 1966

Fig. 5 - Carl Andre, *37 pieces of work*, 1969

A simplicidade do minimalismo se contrapõe às pinturas anteriores. “Enquanto olhar uma pintura tinha permitido ao indivíduo perder-se no mundo que ela oferecia, uma exploração [...] intemporal, ou como ocorrendo fora do tempo” (ARCHER, 2008, p. 57), o contrário se dava na apreciação de certos trabalhos minimalistas. Dado o caráter indiferenciado destas obras, o processo de observar passa a ter, conscientemente, duração.

O tempo é então relativizado, bem como o espaço. Com o minimalismo, as pessoas passam a vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros de modo atípico, por exemplo, ao passear entre os quatro cubos espelhados do *Sem Título* (1965), de Robert Morris.

O minimalismo proporcionou diversas mudanças. Transformou a maneira de encarar, vivenciar e de observar um objeto. Permitiu, através de formas simples, que o formato total fosse apreendido numa olhada só, conscientizou os espectadores do esgotamento do observar e abriu novas possibilidades de estar em contato com a arte e consigo mesmo.

As inovações minimalistas acarretam em atitudes novas diante da arte, do objeto, do espaço, dos observadores; a relação da arte com o mundo deixa de ser “aquela que tem um significado” para alguém apreender e passa a ser aquela que possui um conjunto de sugestões de

como orientar a experiência de estar numa galeria de arte. Isto é, o significado não é mais intrínseco ao objeto, o significado se desloca para o ambiente e para o vivencial. Existe *para* uma platéia, o possível significado extraído da obra decorre da experiência da pessoa que a via.

A partir do Minimalismo, do *Pop* e do novo realismo, as transformações na arte se intensificaram e novas tendências surgiram. Veio o Pós-Minimalismo, também conhecido por Antiforma e Arte Processo. Os três nomes juntos sintetizam bem o que estava começando a aparecer por volta de 1968: um movimento que sucedia cronologicamente o Minimalismo, mas que reagia a sua rigidez formal; um movimento com obras que, muitas vezes, depois de prontas, revelavam os materiais e estágios de manipulação exigidos para executá-las (ARCHER, 2008).

O questionamento do espaço que rodeava a arte continuou em pauta. Richard Serra, por exemplo, criou obras lançando chumbo fundido no ângulo entre o chão e a parede da galeria. As formas endurecidas eram, então, soltas da superfície, viradas e exibidas, apontando características do espaço de contemplação e também do processo em que fora executada. Eva Hesse também utilizava diferentes planos do espaço, o que explicitava a mudança rumo ao estabelecimento de uma equivalência entre o espaço da arte e o espaço de sua contemplação.

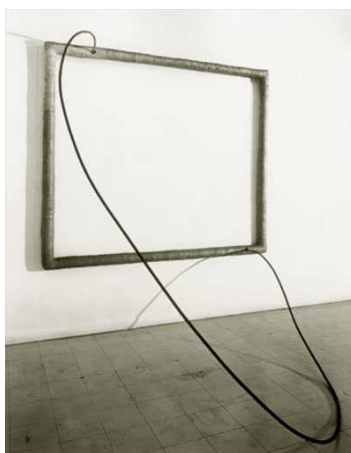


Fig. 6 - Eva Hesse, *Pendurar*, 1966

A "antiformalidade" tomava lugar da delimitação e separação dos objetos. Nas obras de nomes como Alan Saret, Morris Louis e Keith Sonnier, materiais eram dispostos sobre uma ampla área, constituindo um arranjo que dificilmente poderia ser reproduzido. Não mais o produto era a dita arte, mas sim o processo.

A questão da apresentação da arte, de como seria se esta fosse colocada em lugares diferentes - como um espaço doméstico, comercial ou de galeria -, contribuiu para que as fronteiras das obras de arte fossem redesenhadas. Assim, em 1970, uma obra de Daniel Buren foi reproduzida em forma de pôster e colocada no quadro de avisos de mais de 130 estações de metrô de Paris. Para o artista, ainda que tivessem sido feitos para uma exposição específica, estes trabalhos "devem ser considerados como parte de uma obra que começou, foi conduzida e ainda está em processo fora e além do lugar e do tempo desta proposta particular" (BUREN, 1970 apud ARCHER, 2008). Ou seja, não se trata de concretizar o processo de criação da obra, mas toma-se a arte como processo.

A noção de arte como um conjunto de produtos dá lugar, assim, à idéia de arte como processo. Com isto, artistas começam a falar da impossibilidade de se conhecer a obra em sua totalidade.

Em paralelo, também se fazia arte focando-se no conceito. Era a Arte Conceitual, na qual a idéia tem muito mais importância do que o objeto gerado. Como no Minimalismo, não necessariamente o artista conceitual colocava as mãos no material e o transformava; ele expressava uma idéia. Um dos grandes artistas conceituais foi Sol LeWitt que defendia que uma coisa se tornasse "emocionalmente seca" a fim de que ela fosse "mentalmente interessante" ao espectador (apud ARCHER, 2008).

Sendo o foco no processo ou na idéia, a indagação do que é arte se mostrava presente. Para alguns, esta questão deveria se dar antes da produção artística, enquanto para outros, a própria indagação constituía sua arte. De uma maneira ou de outra, as análises sobre as obras debruçavam-se sobre o fazer artístico e não se considerava mais que, como no Minimalismo, o significado de uma obra estava fora dela, em sua relação com o ambiente.

Por esta época, muitos artistas começavam a usar a linguagem como material. Embora o Conceitualismo fosse freqüentemente identificado como

insubstancial, "Lawrence Weiner e Joseph Kosuth demonstraram, cada um à sua maneira, [que] mesmo as palavras têm uma particularidade essencial que é perfeitamente apropriada à investigação do artista visual" (ARCHER, 2008, p. 78). Weiner considerava que era importante dar opções ao observador, pois, segundo ele, a arte é uma apresentação e não uma imposição. Novamente, percebe-se que há um desconforto com o conceito de arte como expressão de algo que vem do artista. Agora, fazia mais sentido que o receptor considerasse de que modo as informações dadas poderiam ser significativas ao invés de se perguntar o que o artista quis dizer com aquilo.

No meio de tantas transformações, a arte era discutida filosoficamente. Foi dito: "Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte" (KOSUTH, 1969 apud ARCHER, 2008); "Arte é arte enquanto arte, tudo o mais é tudo o mais" (REINHARDT, 19-- apud ARCHER, 2008); "Uma obra de arte é [...] uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma *definição* de arte" (KOSUTH, 1969 apud ARCHER, 2008). Estas inquietações refletem a quebra da tradição dual de arte como pintura-escultura e a complicada mistura de materiais artísticos, espaços de arte e meios de linguagem de uma obra.

Destas indagações surgem obras auto-explicativas que fazem parte do jogo recíproco entre realidade, idéia e representação. Os títulos, às vezes, dizem por si: *Ficha de Arquivo* (de Morris, 1963), *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma idéia entrou nesta obra* (de John Baldessari, 1966-68) *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento — 13:36; 15 de junho de 1969* (de Robert Barry, 1969).

A Arte Conceitual está documentada, em sua grande parte, em revistas; e havia tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, revistas significativas sobre arte que forneciam não apenas imagens e escritos das obras de outros lugares do mundo, mas também a própria obra de arte, quando composta por elementos textuais e fotográficos. Em 1970, a revista britânica *Studio* fez uso disso, produzindo uma exposição em forma de livro.

A Arte Postal foi, também, um dos principais meios de circulação da arte. Neste movimento, havia forte interesse dos artistas em tornar a

expressão artística mais fluida, sem limitações geográficas e institucionais. Para tanto, criavam-se obras de arte para serem enviadas pelos correios.

Deste modo, a Arte Conceitual internacionalizou-se. Em 1972, Kynaston McShine, o curador de uma exposição do MOMA de Nova York, fez questão que artistas do Brasil, Argentina e Canadá estivessem presentes durante a apresentação do catálogo da exposição. Os brasileiros Hélio Oiticica e Cildo Meireles foram, então, para Nova York e fizeram comentários sobre sua participação, comparando-os à arte. Diziam que a arte era o que era, e não uma representação; eles, também, eram quem eram e não estavam ali como representantes do Brasil (ARCHER, 2008).

Se no *Pop* os elementos cotidianos começavam a ser trazidos para a esfera da arte, Marcel Broodthaers trabalhou com o fluxo contrário. Em uma exposição que realizou em seu apartamento, em Bruxelas, ele colocou, ao lado de todas as obras, uma etiqueta que dizia em francês, alemão ou inglês: "Isto não é uma obra de arte". Ousou assim, questionar a condição da arte da época, com a intenção de desafiar a imaginação: poderiam aquelas coisas designadas arte pelo sistema serem pensadas de novo como cotidianas?

A preocupação com o espaço da arte ou, a arte no espaço, se estendeu para o ambiente natural. Na chamada *Land Art* (também designada como *Earthwork*), a paisagem deixa de ser meramente captada e representada e passa a ser espaço de intervenção do artista.

Em *Double Negative* [Duplo Negativo], 1969, por exemplo, Michael Heizer abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, Estados Unidos, com a remoção de 240 mil toneladas de terra. Um ano depois, Robert Smithson realiza *Spiral Jetty* [Pier ou Cais Espiral], gigantesco caracol de terra e pedras construído sobre o *Great Salt Lake*, em Utah, Estados Unidos. A partir de 1971, Walter de Maria concebe o que em 1977 recebe o nome de *The Lightning Field* [O Campo dos Raios]. Num imenso platô ao sul do Novo México, Estados Unidos, emoldurado por montanhas ao fundo, o artista finca 400 pára-raios de aço inoxidável, espalhados em distância regular um do outro,

cobrindo totalmente a área (ITAÚ CULTURAL, acesso em 10/11/2010).

A *Land Art* se aproxima da Arte Conceitual no sentido de ser pré-planejada, mas se diferencia, principalmente, por trazer à galeria uma abstração (uma documentação) da intervenção real realizada no meio ambiente. Um dos jeitos de expor a natureza como objeto artístico, era levando para dentro dos locais de exposição materiais removidos de locais específicos, como por exemplo, gravetos, ardósias e lenha trazidos pela água. Isto é, estava em questão se a origem do material faria diferença na relevância artística do objeto.

Dentro ou fora da galeria, os artistas se colocam contra o espaço das galerias que em contraste com o espaço real é insignificante e não transmite a geologia do tempo, o tempo dos movimentos naturais, como corrosões e sedimentações. Questionava-se a arte através do contraste entre a imensidão das forças naturais e uma coisa realizada por um único ser-humano; a obra de arte parece insignificante em comparação com forças de tal magnitude.

Krauss (1979 apud ARCHER, 2008) argumentava que a *Land Art* poderia ser mais bem definida com um duplo negativo: nem arquitetura, nem paisagem. Isto é, as obras da *Earthwork* muitas vezes não são exatamente construções, mas sem dúvida são mais do que os locais em que estão estabelecidas. Em outros casos, as obras servem para revelar ao observador a própria paisagem, sem se impor sobre ela como uma nova presença.

As obras ambientais faziam com que, cada vez mais, os espectadores achassem que precisavam estar na obra para poder apreciá-la. Por consistirem em trabalhos de grande dimensão, resistem à observação distanciada, o que leva o espectador a se colocar dentro da obra, percorrendo seus caminhos, para poder apreendê-la. A ênfase é dada, então, na percepção, na experiência que ajuda a produzir a realidade descoberta. As sugestões metafóricas são postas de lado, uma vez que os trabalhos estão atracados em um tempo e espaço específicos. Mais do que isto, as obras, nestes casos, nascem das relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do espectador (ARCHER, 2008).

Instalação foi outra palavra difundida na década de 70 para nomear as obras adentradas. Nas Instalações a obra, que pode ser feita com materiais bem diversificados, é lançada no espaço para, então, se constituir na relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Ainda que o termo “instalações” não tenha sido aplicado a todos os trabalhos que têm que ser percorridos para serem apreendidos, não só o que foi classificado como Instalação possui esta característica. Obras do Minimalismo, como as do já citado Carl Andre e da *Land Art* também enfatizam a percepção. A produção recente das “obras adentradas”, por outro lado, é impassível de mapeamento, devido ao grande uso que se fez das Instalações nas décadas de 1980 e 1990 (ITAÚ CULTURAL, acesso em: 10/11/2010).

Perto do surgimento do termo, alguns artistas brasileiros, como Lygia Pape e Hélio Oiticica, realizavam Instalações. Com o passar dos anos, foi ficando cada vez mais freqüente ver artistas “instalando” obras em espaços de arte. Ainda no Brasil, destacam-se nomes como: José Resende, Tunga, Nuno Ramos, Carlos Fajardo e Mira Schendel (Ibid).

O vídeo, hoje tão freqüente nos museus, era novíssimo na década de 1960, afinal a Sony colocou em meados dos anos 60 seu primeiro equipamento doméstico. Um dos primeiros a utilizar tal recurso foi o coreano Nam June Paik, que em 1963 já havia trabalhado com aparelhos de TV – em *Zen para TV* e *A lua é a mais antiga TV* -, mas cujas instalações de vídeo, da década de 70 – como *Peixe voa no céu* (1975) e *Jardim de TV* (1977) envolviam e submergiam o observador num grau muito mais elevado (ARCHER, 2008).

Nam June Paik muitas vezes associava ao vídeo e à TV, performance e música. A *Performance* é uma forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais, deixando bem clara a crescente expansão e variação do campo artístico. Assemelha-se ao *Happening*, mas neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na *Performance*, em geral, o público não participa. O vídeo aparece bastante



Fig. 7 - Nam June Paik, *Jardim de TV*, 1974

nas performances quando estas não são realizadas ao vivo, mas sim gravadas ou fotografadas para serem exibidas posteriormente.

As obras performáticas mantêm em voga a preocupação de romper as barreiras entre arte e não-arte e de aproximar a arte do cotidiano, afinal a partir delas são explorados sons e ruídos do cotidiano, além de dirigir a criação artística à ação, ao fazer comum (ITAÚ CULTURAL, acesso em: 10/11/2010).

Além disto, a *Performance* explicita o deslocamento da ênfase no produto final para o processo de feitura, reconhecendo a presença corporal do próprio artista como fator crucial. Gilbert & George, por exemplo, faziam de seus corpos esculturas vivas, enquanto Joseph Beuys, em 1965, apresentava a performance *Como explicar imagens a uma lebre morta*. Nesta última, Beuys, com a cabeça besuntada com mel e coberta com folhas em ouro, permanecia sentado falando com a lebre morta em seu colo. O público, neste caso, ficava de fora, podendo observar apenas por uma janela (ARCHER, 2008).

O gênero performático em muito se mesclava com a *Body Art*, como pode ser visto nos trabalhos de Bruce Nauman, Schwarzkogler e Vito Acconci. A *Body Art* toma o corpo como meio de expressão e/ou como material de trabalho, utilizando o corpo do artista como suporte para intervenções – daí sua semelhança com *Happenings* e *Performances*.

Em geral, o uso do corpo está associado a situações de violência, dor e esforço físico. A materialidade do corpo é atravessada por sangue, suor, esperma, saliva e outros fluídos corpóreos nas cenas e gestos que, por vezes, tomam a forma de rituais. O caráter teatral da arte do corpo fica evidente quando tatuagens, deformações e travestimentos, por exemplo, são feitos tanto em locais públicos, quanto privados e divulgados através de fotos e filmes. O corpo, os órgãos e atos sexuais são mostrados cruamente, não havendo sensualidade ou erotismo nestas expressões (ARCHER, 2008).

Exemplos dos temas citados acima são: Chris Burden, que fez uma performance corporal rastejando sobre um piso coberto com vidros quebrados; Schwarzkogler, que utilizou seu amigo Heinz Cibulka como *performer*, criando cenas que seriam fotografadas. Em uma destas imagens, Cibulka encontra-se de pé, segurando um peixe estripado na frente de seus genitais. Outro famoso artista deste gênero é Vito Acconci,

que além de morder a si mesmo, esfregar-se contra a parede e se masturbar, em *Enfeites* (1971) passou três horas falando com seu pênis e o vestindo com roupas de boneca. Acconci declarou que, com isto, voltava-se para si mesmo, dividindo-se em dois, tentando fazer de seu pênis um ser separado (ARCHER, 2008).

Archer (2008) diz que é possível associar ao surgimento da *Body Art*, a revalorização do behaviorismo, nos Estados Unidos, e de outras teorias que focam no comportamento, assim como o impacto causado pela obra de Beuys e outros artistas entre as décadas de 60 e 70.

Ainda que a *Body Art* pudesse ser associada a uma subjetividade romântica, uma vez que coloca o acento no artista, o público tem grande responsabilidade neste fazer artístico. O mesmo ocorre na *Land Art*, na Arte Conceitual e na Arte Processual, nas quais o espectador é parte integrante do trabalho. Por mais que um artista esteja empenhado no que está desenvolvendo, tal empenho terá pouco valor se não for encontrado igual envolvimento por parte do público (ARCHER, 2008).

Considerando o contexto capitalista que se fortificava cada vez mais, era freqüente ver a arte sendo encarada como mercadoria, se assemelhando a qualquer outro produto industrial manufaturado. De acordo com Archer (2008), em face desta realidade, uma obra vale o quanto alguém estiver disposto a pagar por ela, o que movimenta alguém à arte é o dinheiro e não as considerações sobre beleza, estética e valor transcendental. Por outro lado, a exacerbação do capitalismo fez com que emergisse uma força política e ideológica contrária aos dogmas desta economia de mercado. Nas artes, o Conceitualismo e a *Performance* evidenciavam bem esta oposição. Se a segunda era a verdadeira imagem da transitoriedade, a primeira tinha um caráter totalmente não-mercenário; ambas afirmavam-se como arte ao negar o potencial de venda de suas produções.

Pelo fim dos anos 60 e início da década de 70, muitas das obras produzidas tinham sugestões políticas claras, sem ambigüidades e cujas críticas não se limitavam às questões econômicas do capitalismo – nos EUA,

por exemplo, havia muitas repercussões contra a Guerra do Vietnã -. A dimensão política de uma obra envolvia o espectador, afinal, nestes casos não se fala em uma coleção de objetos, mas, como diz Archer (2008), talvez se fale em uma coleção de assuntos – que só adquirem significado enquanto relação com o outro. A Arte Política ia em direção contrária à idéia de que a arte estava em um patamar elevado e distante do mundo real e da situação histórica; ia contra a concepção de arte que só se vinculava historicamente com o contexto estilístico.

Na produção de uma obra política a ênfase recaía sobre a conexão desta com o contexto político, visual, espacial e estético. Era fundamental neste movimento artístico que a arte não fosse tratada como um fenômeno isolado; cada vez mais, os artistas se preocupavam, não apenas em fazer uma obra, mas também em estabelecer o contexto para ela. E esse contexto perdia os limites das galerias e revistas; agora, o contexto de uma obra era o mundo como um todo.

O contexto artístico, propriamente dito, também passava por transformações. “Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas e avessos às associações” (ARCHER, 2008, p. 118) começaram a se agrupar e, juntos, organizavam protestos e representações referentes à guerra, aos direitos civis e ao direito dos próprios artistas de serem consultados quanto à maneira que seu trabalho seria exposto em museus e galerias.

Uma das preocupações dos artistas na década de 70 era manter um diálogo com as demais disciplinas. Joseph Beuys, já em 1967 mostrou tal inquietação ao montar um partido político estudantil na Academia de Düsseldorf, onde lecionava. Em 1972, foi expulso da Academia, pois defendia que suas aulas fossem abertas a um número irrestrito de pessoas. Em 1973 formou a Universidade Livre Internacional – ULF, a fim de derrubar as barreiras que impediam a discussão entre as diversas disciplinas. Este enfoque interdisciplinar, que acreditava no avanço do pensamento através de diferentes pontos de vista teóricos, também era o cerne de grupos de artistas, como o britânico Artist Placement Group (ARCHER, 2008).

Nos museus, as fronteiras teóricas também se expandiam. “Organizadores da mostra ‘Informação’, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, incluíram uma lista de livros nas costas do catálogo cujo

principal objetivo era indicar leituras adicionais” (ARCHER, 2008, p. 122) para que a compreensão da arte não se esgotasse naquela exposição, mas adentrasse a teoria da arte. Quatro anos depois, no ICA de Londres, as listas de leitura sugeriam, além de livros sobre arte, textos detalhados de filósofos e teóricos políticos e culturais. Isto era um reflexo do neo-marxismo debatido durante os anos 70, que envolvia questões sobre a correta relação entre arte e política. “Podia a arte comunicar e ser entendida politicamente, ou qualquer função política minaria seu propósito estético?” (ARCHER, 2008, p. 123).

Fotografia, fotomontagem, cartões e pôsteres eram alguns dos recursos visuais mais usados na análise da realidade social através da arte, concretizando temas como o desarmamento nuclear, as condições sociais e a concentração da riqueza nas mãos de poucos.

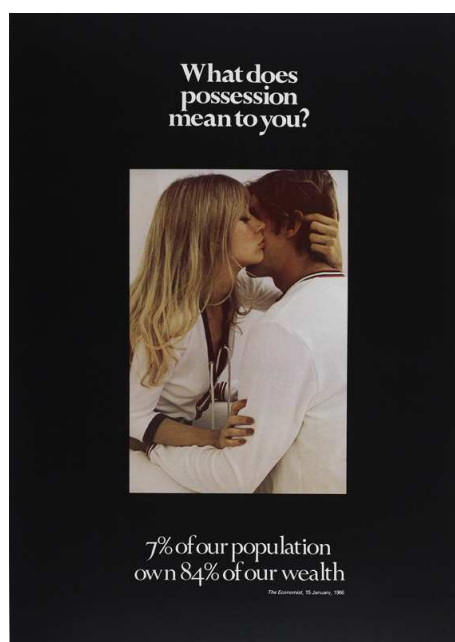


Fig. 8 - Victor Burgin, *Posse*, 1976

Archer questiona se imagens como a de Burgin (Fig. 8) podiam

...fazer algo mais do que reafirmar a repulsa daqueles já descontentes com tais estatísticas? Se a arte não conseguia ser diretamente instrumental na realização da mudança social, em que poderia consistir sua efetividade e como isso seria mensurado? A necessidade de uma arte que fosse

realista 'para a sociedade' e, por extensão, 'realista social', foi ponderada à luz de questões como essas, especialmente em vista da imagem grosseiramente propagandista que o Realismo Socialista soviético tinha no Ocidente (2008, p. 124).

Archer (2008) afirma que nesta esfera da Arte Política a maioria dos artistas era do sexo masculino, mas, em 1969, a partir do AWC, as Women Artists in Revolution – WAR se formaram. Reunidas, diversas mulheres, entre elas a crítica Lucy Lippard, adotavam estratégias a fim de remediar o desequilíbrio de oportunidades e prêmios no mundo das artes. Baseavam-se, em primeira instância, no separatismo, pois tinham como foco atividades feitas por mulheres e para mulheres e a literatura de história da arte das mulheres. Assim, a década de 70 foi marcada também pela introdução da política das mulheres, do feminismo como mote criativo.

A dominação masculina era compreendida como um resultado de fatores sociais; também era muito comum que certas atitudes levassem à compreensão de que as mulheres só faziam arte até o momento de procriarem. Ou seja, uma dicotomia era postulada, polarizando homem/mulher e cultura/natureza. As idéias feministas, porém, criticavam tal separação; afirmavam que a real diferença entre homens e mulheres não estava nas características ditas naturais, mas sim nas questões do poder: quem o tinha e quem não o tinha.

As mulheres, em busca de seus "direitos radicais", tomaram diversas iniciativas: recuperar as mulheres da história da arte, reavaliar os critérios de julgamento e estudar de que modo a atividade artística poderia se relacionar com o conjunto de idéias do feminismo. Neste processo, muitas dificuldades foram encontradas, pois as mulheres da história da arte se encontravam ocultas pelo descaso, ou então, suas obras haviam sido atribuídas a homens (ARCHER, 2008).

Nos trabalhos de artistas mulheres como Judy Chicago, Monica Sjoo, Mary Beth Edelson, entre outras, encontravam-se imagens que remetiam à feminilidade. Em uma instalação, uma mesa triangular negava a disposição hierárquica dos lugares e sugeria a identidade sexual feminina. Em outra obra, apresentava-se um sistema social matriarcal acobertado por deusas e

não por deuses; um elemento arquetípico (deusas) que apareceria em outros tantos trabalhos.

Entretanto, “não bastava promover as mulheres artistas sem, ao mesmo tempo, esforçar-se por dismantelar os pressupostos e as ortodoxias institucionais dos museus e galerias, dos colecionadores e dos críticos” (ARCHER, 2008, p. 133). Em meados dos anos 70, a maneira como o feminismo pensava a arte foi ficando mais nítida; as representantes destas idéias enfatizavam o direito de agir não como um sujeito neutro nem como um substituto do homem, mas como mulher. Isto implicava em considerações a respeito da sexualidade, classe social, origem racial e cultural.

Muitas artistas que abordavam questões políticas em suas obras, passaram a incluir também a consciência feminista. Adrian Piper se deu conta de quanto sua identidade como negra afetava a sua obra, tanto na forma, quanto na intenção; May Stevens produziu uma obra sobre a comunista alemã assassinada, Rosa Luxemburgo; Martha Rosler abordou a identidade feminina relacionada com as noções de beleza traçadas pelas forças políticas e econômicas das indústrias alimentícias em *Perder: uma conversa com os pais* (1976) ao utilizar como tema a anorexia nervosa.

Na Europa, questões sociais predominantemente das mulheres – como salário para o trabalho doméstico e cuidados com as crianças – eram o foco das preocupações de muitas obras. E não só neste continente expressava-se a convicção de que o pessoal é político. Ou seja, ia-se contra a noção de que a esfera pública era dominada por homens, enquanto a privacidade do lar destinava-se às mulheres. A vida doméstica transformava-se na própria temática da arte. As obras incluíam questões como o destino do lixo, a limpeza da rua e do lar e as responsabilidades de mãe. O enfoque na realidade doméstica desafiava a noção tradicional de que certos temas eram mais importantes do que outros (ARCHER, 2008).

Outra questão explorada pelas mulheres artistas e apontada por Archer (2008) era o tipo de material que lançariam mão. Dentro do pensamento separatista, negavam que poderiam criar novas técnicas se aquelas já estabelecidas “pertenciam” ao masculino. Assim, partiriam do zero, usando novos (ou no mínimo mais novos) materiais e técnicas, como fotografia, vídeo e *Performances*. O ato de cuidar da filha tornou-se material

de trabalho de Tina Keane; ela incorporou canções e jogos infantis a diversas situações. O material de Helen Chadwick consistia em seu próprio corpo, em seu corpo como potencialidade, memória, experiência e inevitavelmente mortal.

A convicção feminista de que deveria haver uma mudança nos julgamentos e nos métodos de trabalho era compartilhada pela Arte Pública. A Arte Pública surgiu, em parte, como o resultado de um desejo de contornar o seguinte problema: a arte que criticava o sistema capitalista dependia das galerias – um sistema comercial que fazia parte de uma economia de mercado capitalista – para ser exposta, apreciada e consumida. Este fazer artístico acontecia, então, em lugares alternativos, como bibliotecas e hospitais, além de utilizar os meios de comunicação para alcançar objetivamente um público mais amplo e igualitário. Em suma, as galerias são dispensadas pela Arte Pública (ARCHER, 2008).

Uma vez que as obras se destinavam a locais públicos, era incoerente que os artistas impusessem suas idéias a uma platéia passiva. A população local era consultada através de reuniões e discussões abertas para que fosse possível pinçar seus desejos e necessidades. Só fazia sentido rejeitar o sistema elitista das galerias se as alternativas adotadas convergissem para uma arte popular e não uma arte populista.

Para aparecer em local público, essa arte precisava ser aceita pela maioria e ter um significado explícito, independente de quão agradável (ou não) este trabalho seria para as pessoas. Tais proposições faziam com que quase sempre a Arte Pública consistisse em formas tradicionais e significados não ambivalentes e, além disto, exibiam forte intenção moral e educativa. Um exemplo de um fenômeno que foi destacado nesta época é o grafite.

A Arte Pública, ainda que em espaços públicos e com base para a comunidade, não tinha a “almejada” liberdade em relação à economia. Mesmo que muitos dos trabalhos não fossem passíveis de posse, precisavam de subsídios para poder ser realizados. O patrocínio público ascendeu durante a década de 70, evidenciando a crença cada vez maior na importância e necessidade da arte na sociedade democrática. A arte não era vista mais como luxo, mas sim como marca de uma sociedade evoluída e civilizada (ARCHER, 2008).

Mesmo com o extenso movimento para fora das galerias, Archer (2008) aponta que nem todos deram às costas a elas. A idéia continuava a ser, como na *Land Art*, que os artistas trabalhassem em diferentes lugares e de vários jeitos. Seguindo esta linha da "diversidade", a pintura não se fez ausente ao longo dos anos 70, pelo contrário, era reafirmada e reavaliada em decorrência do novo quadro teórico de produção da arte.

A esta época as pinturas eram ao mesmo tempo abstratas e representacionais; representavam o Conceitualismo e questões políticas. E mesmo que não fossem intencionalmente políticas, compreendiam que todas as pinturas tinham um significado, até as menos parecidas com alguma coisa. Isto fez a arte, no mínimo, parecer política.

O período artístico rotulado como Modernismo possuía

segundo [...] Perry Anderson, três elementos inter-relacionados: um forte senso de progresso histórico na área econômica, política e social, um *status quo* acadêmico contra o qual se devia operar e os frutos de um considerável avanço tecnológico (ARCHER, 2008, p. 153).

Porém, no que se identificou como a passagem do mundo moderno para o pós-moderno, estas afirmações já estavam dissolvidas. Era pouco crível a idéia de progresso num contexto onde se encontravam guerras, um comunismo repressor e a percepção de que o progresso para o Ocidente significava exatamente o oposto para outras partes do mundo. O campo das pesquisas e da ampliação do conhecimento a fim de um maior esclarecimento também era questionável, pois estas atividades eram ditadas pelas circunstâncias econômicas e políticas. E a diversidade da arte, por mais radical e política que tenha se mostrado, agora se constituía acadêmica e institucionalmente; faculdades e escolas ampliavam seus currículos para além da pintura e da escultura.

Como conclui Michael Archer:

acreditava-se que o Modernismo, pelo menos como havia sido entendido e descrito a partir de Manet e do Impressionismo, tinha chegado ao fim; agora veríamos o mundo como pós-

moderno. A utopia havia sido substituída pela distopia (2008, p. 154).

Pós Modernismos

A partir desse movimentado percurso que se deu, mais ou menos, dos anos 60 aos anos 80, não se identificava mais uma linearidade da história da arte, mas sim inúmeras abordagens e atitudes. A idéia de progresso em arte deu lugar à liberdade de buscar referências em qualquer lugar (ARCHER. 2008).

Os anos 80 foram marcados não apenas pela utilização de um amplo campo de referências, mas, sobretudo, pela estética não original das produções artísticas. "A cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro" (ARCHER, 2008, p. 156). O que se via nas artes visuais neste período era um jogo de empréstimos dos movimentos anteriores, uma recombinação de tudo aquilo que já havia sido feito. Daí a idéia de que a arte pós-moderna não se desenvolve rumo ao progresso, mas sim voltando-se ao passado para construir o novo.

Peter Timms (2004) afirma que o Pós-Modernismo é uma fase de transição, uma espécie de clareira para o que quer que aconteça depois. Continua concluindo, então, que a Arte Contemporânea não é inovadora, como é comumente promovida, mas é o "último suspiro" do Modernismo.

Na enciclopédia virtual do Itaú Cultural, há uma concepção de que os estudos sobre Arte Contemporânea geralmente abordam os anos 60, especialmente a Arte Pop e o Minimalismo. Como vimos, a partir desta década, a arte adquire diversas ramificações, somando novas abordagens às até então estabelecidas. No Pós-Modernismo, muitas destas tendências vêm à tona; a pintura, por exemplo, que havia sido repensada de inúmeras maneiras durante o Modernismo, volta a ser o foco da arte mundial (ARCHER, 2008); as telas podiam ser figurativas, abstratas ou neo-expressionistas e abrangiam os mais diversificados temas (política, erotismo, ressonâncias da guerra, a cor em si, etc).



Fig. 9 – Miquel Barceló, *Mapa de Carne*, 1982

Archer (2008) comenta que diante da liberdade de buscar inspiração por toda parte, a produção pós-modernista era marcada por um pluralismo, por uma variedade enorme na aparência e na intenção. Isto impedia que a simples soma dos artistas e de suas obras resultasse em algo coerente como um movimento. Paradoxalmente, “foi esta enorme variedade que permitiu que [o crítico italiano Achille Bonito] Oliva os considerasse em conjunto” (ARCHER, 2008, p. 158).

O termo Arte Contemporânea se mescla, muitas vezes, ao termo Pós-Modernismo, mas é mais complexo de ser definido, considerando que este último é, em sucintas palavras, o movimento que seguiu o Modernismo. Entretanto, na medida em que é, de certo modo, pós-modernista, a Arte Contemporânea possui elementos técnicos e temáticos do Modernismo – uma vez que o Pós-Modernismo faz uma arte de empréstimo, uma releitura do Modernismo –, sendo fundamental compreender tal momento artístico para poder *tentar* definir a Arte Contemporânea. Nota-se que tentar está em destaque, posto a dificuldade, comentada no início do capítulo, de circundar o que se chama de Arte Contemporânea.

Oliveira (2002) diferencia a Arte Moderna da Contemporânea “pelo particular processo comunicacional que é nela [na Arte Contemporânea] estruturado” (p. 63). Sugere a autora que as obras modernistas ainda tinham uma semelhança a um texto acabado, algo pronto a ser significado. Como vimos nas páginas anteriores, no Minimalismo esta “prontidão” começa a ser questionada, e, na Arte Contemporânea, a obra só é finalizada

“com e pela presença desse outro previsto para a sua estruturação” (p. 63).
Oliveira explica como esta comunicação específica aparece nas obras:

As obras contemporâneas têm estratégias mecânicas, mas apelam, principalmente a dispositivos elétrico-eletrônicos de processamento para captar a participação do destinatário projetada para complementar a obra. Particularmente são esses, ao lado de uma extensa gama de matérias experimentais, que as tornam de manutenção necessariamente contínua, bastante especializada, que requerem um estudo processual à medida que não se sabe como conservar ou recuperar certos procedimentos estruturantes adotados caso a caso (2002, p. 64).

Peter Timms questiona em seu livro *What's wrong with Contemporary Art?* justamente o que se entende por Arte Contemporânea. Responde ele mesmo que, é claro, depende para quem você pergunta. Já nesse início de resposta pode-se perceber a relatividade da Arte Contemporânea. O autor defende, por fim, que a palavra 'contemporânea' significa 'que existe ao mesmo tempo em que', e diz que nos últimos anos tem sido empregada de maneira bem específica para denotar 'moderno', 'atual', 'na moda', inclusive por muitos profissionais que trabalham com arte. Timms diz: “[Contemporâneo] se distingue de meramente 'novo' por ser 'com o tempo', apontando que a Arte Contemporânea é o próximo estágio legítimo da história da arte”. (2004, p. 18. tradução nossa).

Além da liberdade de buscar referências, Archer (2008) ressalta que o campo das artes nos 80 também foi muito influenciado pelos colecionadores, devido ao desequilíbrio econômico pelo qual passavam muitos países. Muitas exposições eram constituídas de coleções particulares, como a mostra de inauguração do novo Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1983. Outra influência do papel mais ativo dos colecionadores foi o aumento da aquisição de obras, o que resultou numa escassez das mesmas, terminando num aumento significativo no valor das obras. Um fator contribuinte para essa alta no mercado artístico foi o renovado interesse pela pintura e a consequência dessa situação foi a arte passar a ser, de fato, um objeto de consumo – e

não mais apenas analisada como tal -, podendo ser consumida e cotada como o feijão ou o sabão (ARCHER, 2008).

Vinculada à idéia de objeto de consumo está a necessidade de uma publicidade para anunciar, no caso, a arte. Não por acaso, em 1984 foi instituída pela Galeria Tate uma premiação anual, o Prêmio Turner, que "ainda atrai para a Arte Contemporânea uma grande atenção do público" (ARCHER, 2008, p. 167).

A Arte Pública também foi influenciada pelo mercado; a expansão do grafite para além de paredes imóveis, para locais como vagões de trem, por exemplo, faziam com que o mesmo fosse literalmente levado para diversas áreas da cidade. A arte do grafite podia ser feita em qualquer superfície disponível e seus murais expressavam assuntos mais urgentes e de imediatismo de impacto, o que o colocava "em sintonia com o mercado recém-vitalizado. A tática, bastante simples, era oferecer aos grafiteiros [...] uma superfície dentro de uma galeria para pintar, em vez da parede externa" (ARCHER, 2008, p.172).

Das ruas, não foi somente o grafite que passou a "frequentar" galerias. Keith Haring ganhou notoriedade desenhando, a giz e em papel negro, animais e seres humanos de contornos marcados, colados em estações de metrô - porém, muitas de suas obras se destacam pelo colorido intenso. Desde essa época mantinha, além dos trabalhos urbanos, relações com galerias e museus. Hoje, aproximadamente 10 anos após a morte de Haring, ainda podem ser vistas exposições deste artista em diversas partes do mundo, a exemplo da que ocorreu de julho a setembro de 2010 na Caixa Cultural, em São Paulo, e de setembro a novembro do mesmo ano na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Nas ruas, a arte de Haring se mantém viva através de produtos com seus desenhos. Tais mercadorias são vendidas, desde 1986, na loja "Pop Shop", aberta pelo próprio Haring em Nova York (a loja física fechou em 2005, mas a virtual permanece funcionando). A abertura da loja pode ser interpretada como uma aceitação



Fig. 10 - Camiseta *Figure on Dolphin*, estampada com desenho de Haring, vendida na loja "Pop Shop"

da arte como mercadoria, mas, sem dúvida, é também uma maneira de popularizar e espalhar a arte.

O empréstimo característico da arte contemporânea se deu, sobretudo, em relação à estética. A temática variava, como ao longo de toda a história da arte, e seguia o contexto atual. Por exemplo, a AIDS e assuntos a ela relacionados – como o preconceito e a indiferença – foram muito trabalhados no campo artístico através de diversas técnicas: telas de realismo mágico, fotografias, fotomontagens, escritos e até pintura abstrata, muitas das quais seguiam a tendência ilusória da *Op Art* (ARCHER, 2008).

Além da utilização de técnicas já arraigadas, a partir da década de 80 passa a ser comum ver, em obras novas, imagens já existentes, como pinturas de Kandinsky (nos trabalhos de Sherrie Levine), de Picasso (em telas de Mike Bidlo) e de Frank Stella (na obra de Louis Lawler). Esse outro tipo de empréstimo só ocorreu, segundo o historiador de arte Thomas Crow (apud ARCHER, 2008), porque os artistas (e toda a sociedade) deixaram de se indagar sobre a autoridade da arte, como ocorria no Modernismo, e passaram a aceitar tranquilamente o que foi ou não definido como arte pela moderna economia cultural.

Mais do que isso, ao reproduzir uma imagem já estabelecida como arte ou utilizar uma técnica já “gasta”, os artistas atribuem às mesmas outras significações. É o caso do uso da *Op Art* para lidar com a situação política e econômica e também com o fenômeno da AIDS. A *Op* era entendida “como a não-arte mais gasta, mais vazia e não referencial de todo o século” (ARCHER, 2008, p. 178) e foi, assim, tomada como uma metáfora de desesperança,

uma desesperança desafiada pelo fato de eles continuarem a pintar em vez de capitular e desistir totalmente da pintura, estes artistas foram capazes de fazer, de uma certa forma, o que a arte sempre fizera: projetar-se além do momento presente. A particular qualidade de luz exibida por Bleckner, o uso que Taaffe faz do ornamento como meio de aliviar uma situação opressora e as grades ‘em foco’ de Schuyff, que podem ser vistas como marcas na pele produzidas pelo

sarcoma de Kaposi, reintroduzem a utopia na realidade distópica” (ARCHER, 2008, p. 179).



Fig. 11 – Philip Taaffe, *Nuance*, 1983

Outro exemplo de “empréstimo re-significado” é a produção de Sherrie Levine, que, copiava obras de Kandinsky e outros artistas do sexo masculino e as apresentava como suas – afinal, como diz Archer (2008), eram dela. Com isto, Levine abordava questões relacionadas ao feminismo uma década depois da emergência deste tema, apontando para o fato de que a originalidade não está isolada da determinação de quem pode ou não ser original.

Sobre novos significados, não podemos deixar de mencionar o que foi feito, desde o Modernismo, com os materiais mais diversos e cotidianos. Lixo, plantas, adereços de cozinha, sofás, bicicletas e afins recebem novos investimentos de valores (OLIVEIRA, 2002). Desta forma, o cenário do dia-a-dia muitas vezes coincide com o do museu.



Fig 12 – Vik Muniz, *Monalisa de Geléia de Uva e Monalisa de Manteiga de Amendoim*, 1999

Pode-se dizer que na figura acima temos menos uma cópia resignificada, como seria o trabalho de Levine, e mais uma releitura de uma obra famosa. A imagem da *Monalisa* de Leonardo da Vinci é facilmente reconhecida. Por outro lado, o material que constitui a famosa figura é bem diverso do original. Apesar de ser bem característico de Muniz utilizar materiais “alimentícios”, ele não foi o primeiro a fazê-lo, esta não é uma escolha originalmente dele. Já no século XVI, Arcimboldo figurava personagens com frutas e vegetais. A influência da Arte Pop também não passa despercebida. Além da técnica para copiar que exige detalhamento e paciência, Vik Muniz se aproxima de tal movimento artístico por recriar – seja uma imagem, sejam objetos cotidianos – com leveza e senso de humor (AMARAL, 2001). Concluindo, a obra de Vik Muniz ilustra bem a Arte Contemporânea; cheia de empréstimos, de materiais inusitados e com ampla licença poética para criar sem padrões determinados.

Em muitas criações contemporâneas é comum observarmos insinuações pejorativas. Archer (2008) aponta que Warhol, ainda nos anos 60, fez de suas pinturas a manifestação de um tédio com relação à estética em voga. Diz ainda que o Conceitualismo – valendo-se de críticas reflexivas – deu lugar a uma arte cujos autores “acreditam que suas lições ficam implícitas” (p. 207), como na obra *Veneno* (1992) da suíça Sylvie Fleury, que consiste em uma junção de algumas sacolas de lojas renomadas, com o conteúdo das compras dentro.

“O show de Köln” foi uma exposição realizada em 1990, na cidade de Köln (Colônia), Alemanha, a partir da união de recursos e artistas de nove negociantes. No catálogo do “show”, Diedrich Diederichsen registrava essa ascensão de temas depreciativos ao escrever sobre os temores que as mudanças de poder global vinham desencadeando e ao relacioná-los à arte produzida em tal circunstância (ARCHER, 2008).

Somadas a esses sentimentos, estavam as obras de Mike Kelly, as quais, segundo Archer (2008) apresentavam aspectos de lixo e um claro senso de fracasso – a ver por títulos como *Eu sou um inútil para a cultura, mas Deus me ama* e *Cagão e orgulhoso. P.S. Punheteiro também (e uso óculos)*. Outros artistas percorriam caminhos parecidos ao de Kelley; era o caso de Jack Pierson, Sean Landers, Raymond Pettibon e Karen Kilimnik. Esta última produziu, por exemplo, uma série de quadros, figurando-os com

escritos em giz de cera; escritos, estes, que contavam as desventuras – bastante depreciativas e facilmente interpretáveis como uma representação da facilidade do ser-humano perder seu equilíbrio mental - de Jane Creep, uma espécie de alter-ego da artista. Um deles (Fig. 13) dizia: “Jane está adormecida em um agente funerário + está enganada quanto ao próximo cliente”.



Fig. 13 – Karen Kilimnik, *Jane/Creep (Asleep at Undertakers)*, 1991.

Mas nem só como metáfora aparecia o conceito de lixo. Havia instalações, como as de Anya Gallaccio, que continham “materiais perecíveis e mutáveis, tais como flores, fruta, gelo ou chocolate, dispostos e deixados apodrecer [...], transformando-se segundo os ditames das circunstâncias” (ARCHER, 2008, p. 212). Damien Hirst usou o lixo com outra conotação, não usou nada apodrecido nem nada que pudesse perecer, mas utilizou, explicitamente, a morte como objeto cênico. Em sua série de obras mais famosa, *Natural History*, Hirst apresenta diversos animais, como uma vaca ou uma ovelha, ora inteiros, ora cortados, imersos em tanques de formol. Talvez a mais polêmica e reconhecida destas obras seja *A Impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo* (1991), na qual um tubarão é o protagonista, e a que foi vendida, em 2004, como a segunda obra mais cara de um artista ainda vivo. Sobre tais obras de Hirst, Archer diz: “[...] também se ocupavam com a força do desejo e do medo que o homem sente com relação ao amor, à beleza e à morte, bem como nossa incapacidade de enfrentá-los” (2008, p. 214).

A temática envolvendo o que não serve mais, o descartado e o sem vida, aparece também em alguns estudos fotográficos de Andres Serrano, que abarcam fluidos do corpo humano. *O Cristo de Mijo* (1987) provavelmente perturbava mais pelo título do que pela reluzente imagem – obtida a partir da fotografia de um pequeno crucifixo de plástico dentro de um frasco de urina (ARCHER, 2008).



Fig. 14 – Andres Serrano, *O Cristo de Mijo*, 1987

Hoje, presenciamos cada vez mais o que chamamos de globalização. O mundo parece menor e mais acessível, as informações e as culturas se mesclam com maior agilidade. E a arte, além de morte e lixo, também evidencia este fato. Já em 1989, durante o verão, em Paris, ocorreu a exposição *Magiciens de la Terre* no Centro Georges Pompidou. “Contendo obras do mundo inteiro, ela objetivava mostrar um pouco da heterogeneidade da arte, e também responder às acusações de eurocentrismo” (ARCHER, 2008, p. 216).

[...] esta foi a primeira exposição importante a tentar, de maneira consciente, descobrir uma forma pós-colonialista de exibir, no mesmo espaço, objetos do Primeiro e do Terceiro Mundo. Foi um grande acontecimento da história social da arte, e não de sua história estética. (McEVILLEY, 198- apud ARCHER, 2008).

Desde 1989 a aproximação dos continentes se deu a passos largos. No campo das artes, podemos citar como exemplo a obra *Círculos de Animais* (2010), do chinês Ai Weiwei exposta na 29ª Bienal de São Paulo. Nela, minuciosas esculturas em bronze de animais presentes no horóscopo chinês são montadas em um grande círculo pelo qual caminham os observadores. Esta obra, inclusive, pode ser dita “tipicamente contemporânea” não apenas pela data em que foi feita, mas também pelo reflexo da globalização, pela clássica técnica de esculturas fiéis ao real, pelo fato do artista Ai Weiwei não ter a produzido com as próprias mãos e pela disposição que ocupa no espaço.

Em suma, essa arte que se produz “com o tempo”, posiciona-se entre a solidez do objeto e sua dissolução ao longo do processo, expressando as incertezas, a desdogmatização da ciência e a relatividade da verdade que marcam o mundo pós-moderno (PENNA, 2006). Esta arte, bem como suas antecessoras, apresenta indagações estéticas, muitas vezes evidenciando o que se considera o oposto ao “belo”. Molda-se a partir da heterogeneidade, da pluralidade, da extrema quantidade de temas, técnicas e materiais disponíveis; uma arte que penetra em todo o mundo, utilizando como aparato artístico, inclusive, elementos que proporcionam o contato mundial. Um conjunto de obras indefinível por suas características tão diversas, mas que caminha, com o tempo, num movimento que atravessa um contexto maior, que perpassa esferas sociais, econômicas e psicológicas.

Considerações finais: relações

Um novo mitologema está emergindo em nosso meio e pede para ser integrado a nossas referências contemporâneas. Trata-se do mito da antiga Deusa que governou a terra e o céu antes do advento do patriarcado e das religiões patriarcais. [...] Das profundas camadas da psique inconsciente, a Deusa está vindo à tona (WHITMONT, 1991, p. 9-10).

A Deusa vir à tona, como sugere Whitmont, significa que o feminino está penetrando na atual sociedade patriarcal. O feminino ao qual aqui nos referimos não diz respeito ao gênero sexual em seu sentido comum; está relacionado ao arquétipo, à possibilidade de agir de certo modo, a uma força propulsora presente em ambos os sexos – ainda que em proporções variadas. Whitmont (1991) também utiliza o termo ‘ginecolatria’ e ‘androlatria’ para designar a veneração pelo feminino e pelo masculino, respectivamente. Explica o autor que tais termos “descrevem padrões de valores mais psicológicos do que sociológicos e têm mais importância do que as posições de mãe e pai dentro das regras matriarcais ou patriarcais” (p. 60); trata-se, pois, de uma noção mais geral, mais ampla e arquetípica, referente ao valor feminino ou masculino – o papel de mãe ou pai seria, então, outra questão.

Dizer que o mito da Deusa está emergindo, por sua vez, trata-se de uma das possíveis representações do arquétipo. O mito expressa aspectos arquetípicos e, portanto, comuns a diferentes épocas, mas, é importante ressaltar que ao ser expresso, o arquétipo se manifesta de acordo com as características da época.

O matriarcal predominava em algumas sociedades bastante antigas, como em Creta, onde as principais hipóstases foram Réia e a Deusa das Serpentes (BRANDÃO, 1986). Pensando em toda a existência da espécie humana, Whitmont (1991) defende que o período ginecolátrico perdurou da Idade da Pedra até a Idade do Bronze. “A mudança em direção a uma decisiva predominância dos valores masculinos talvez tenha ocorrido em

algum momento do segundo milênio antes de Cristo” (WHITMONT, 1991, p. 60), no momento em que começa a era heróica e o ferro foi, aos poucos, substituindo o bronze. Isto, contudo, não quer dizer que a tendência predominantemente feminina preceda sempre uma época regida pelo masculino, os períodos não são fixos. Tais atitudes são complementares e opostas, compensando-se através da dinâmica consciente-inconsciente.

Independente do contexto no qual será expresso o feminino, esta manifestação carregará características arquetípicas. O período ginecolátrico

é governado pelo poder da Grande Deusa. Ela é ao mesmo tempo mãe e filha, donzela, virgem, meretriz e bruxa. É [...] o útero gerador, o poder nutriente da terra, a fertilidade, a provedora de todas as necessidades, e também o poder da morte e o horror da decadência e da aniquilação. Dela tudo procede e a ela tudo retorna (WHITMONT, 1991, p. 60).

Na figura total da Deusa está expressa, então, a existência natural completa; o nascer, o morrer, o crescer e o decair, que, apesar de opostos, fazem parte de um todo, variando dentro de um mesmo *continuum*. Enquanto aquilo que tende ao masculino é marcado pela oposição e descontinuidade, a continuidade e o eterno do feminino sobrepõem-se às partes divididas e à temporalidade androlátricas.

As manifestações do arquétipo do feminino representam ser e tornar-se; não ultrapassam o aqui e o agora e mantêm-se no fluxo infinito – não há diferenciação do tempo, o momento presente, contém também o passado e o futuro. Vão de encontro às ordens naturais, sem intenção de alterá-las, representando as forças da natureza, bem como as forças dos instintos, não expressando, pois, vontades e atitudes individuais e voluntárias. “A forma feminina da consciência é global e orientada para os processos. É funcional, e não abstrata e conceitual” (WHITMONT, 1991, p. 61).

Quando a tendência dominante é ginecolátrica, as explicações racionais e os poderes e responsabilidades do indivíduo não existem, pois não há a noção de singularidade, não há diferenciação eu-outro, corporeamente, dentro-fora. Há uma realidade unitária, como a criança que ainda

não se distingue e vive simbioticamente. Tampouco há a noção de tempo linear e seqüencial regido por um processo externo que o coloca em medidas de anos, horas ou dias. O processo interno é que rege o tempo da ginecolatria, tempo, este, em potencial, eterno, momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece.

Acima, temos a descrição de apenas alguns aspectos do amplo conceito da Grande Deusa proposto por Whitmont. Estas sucintas colocações parecem-nos, porém, suficientes para propormos uma forma de leitura e compreensão da Arte Contemporânea. Mas como?

Vamos voltar ao que falamos sobre Arte Contemporânea nos capítulos anteriores. Tentando listar em alguns itens, este complexo movimento se faz um só a partir da pluralidade artística como um todo; envolve desde pinturas a óleo até instalações nos mais inusitados lugares. Não tem ordem nem regra. O que é arte já foi instituído como tal na movimentada época modernista. Ainda assim, resta a questão, praticamente irrespondível do que é a Arte Contemporânea. Parece que é tudo e nada. É tudo na medida em que aceita animais mortos mergulhados em formol, esculturas chinesas, instalações vivenciais que necessitam outros sentidos além da visão, desenhos hiper-realistas, tecnologias como ferramenta e outros infindáveis espaços, cores, técnicas, temas e materiais. E é nada. Nada organizado, nada simples, nada determinado. Não tem nada de exclusivo, como as pinceladas rápidas do impressionismo que revelam a imagem apenas quando vista de longe ou as imagens desconstruídas do cubismo. Contemplar uma exposição contemporânea é buscar a ordem no meio de um caos criativo.

É justamente a aparente confusão atemporal da Arte Contemporânea que permite enxergá-la como uma manifestação do feminino emergindo em nossa cultura. Pensando na Arte Contemporânea como uma manifestação simbólica atual da psique coletiva, é possível entender suas múltiplas facetas como uma ausência da ordem e da diferenciação, características do masculino. O período ginecolátrico pode ser aparentemente caótico para nós, que estamos acostumados com a dinâmica patriarcal, na qual predomina o raciocínio lógico e abstrato. A impressão de caos pode aparecer, também, diante da atual produção artística. Mas não só. Parece que a impressão de que o mundo está "de cabeça para baixo" permeia

várias esferas da contemporaneidade, a exemplo das mudanças econômicas que colocam em dúvida o “título” de maior potência mundial dos Estados Unidos, a crise financeira européia, a ascensão de países de “terceiro mundo”, as revoluções políticas em países árabes, entre outros fatos recentes. Mas, o caos de hoje talvez seja a ordem de amanhã.

Em uma das visitas que fiz à 29ª Bienal de São Paulo, acompanhei a exposição com um grupo e um monitor. Ao observarmos a obra *350 Pontos Rumo ao Infinito*, a primeira impressão que me veio foi a de um caos em suspensão, uma desordem movimentada que foi congelada por um instante e manifesta pela artista Tatiana Trouvé. Alguns instantes depois, o monitor revelou a sua interpretação, dizendo que para ele, a obra representava o atual questionamento em relação às verdades absolutas; para ele, os prumos desalinhados indicavam que há mais de um centro, mais de uma verdade.

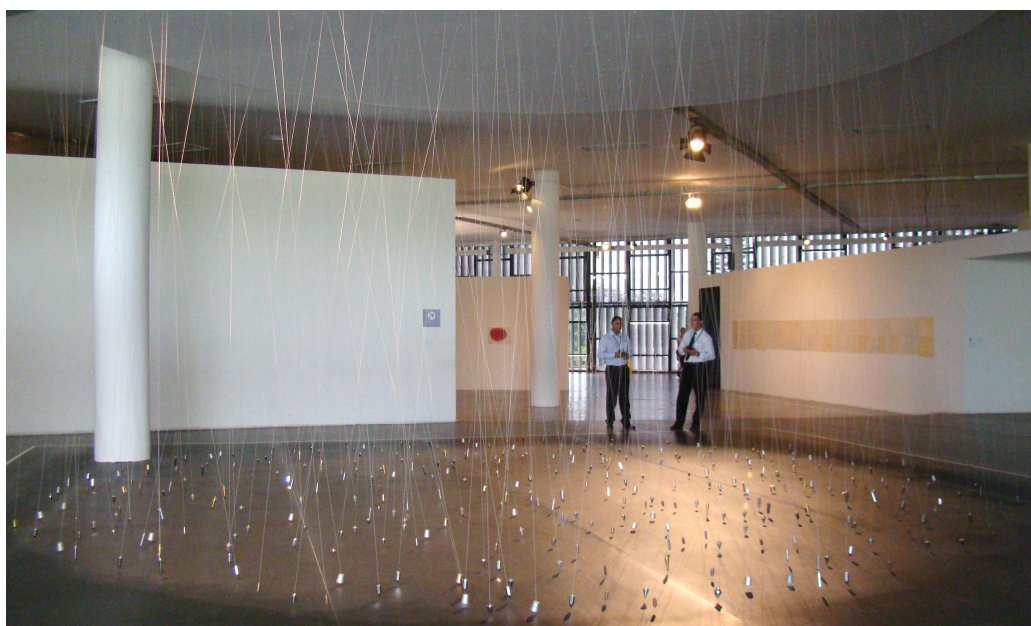


Fig. 15 – Tatiana Trouvé, *350 pontos rumo ao infinito*, 2009.

Primeiramente, não consegui associar a minha idéia de caos em suspensão a nada. Já a contestação da verdade absoluta não foi difícil de alocar. Por exemplo, Penna (2006) aponta como uma característica da ciência pós-moderna a desdogmatização, a descentralização de explicações tomadas como definitivas. Agora, porém, aproximando o Retorno da Deusa de Whitmont e a Arte Contemporânea, vejo um motivo para a idéia de caos

em suspensão não ter saído da minha cabeça - por mais sentido que fizesse



a interpretação do monitor, não deixei de desassociar a minha primeira impressão dos 350 pontos.

Fig. 16 - Tatiana Trouvé, *350 pontos rumo ao infinito* (detalhe), 2009.

Byington (1987) argumenta que a dificuldade de compreender a consciência matriarcal se dá devido à proximidade dos pólos consciente e inconsciente. Diz o autor que “prever o movimento seguinte do dinamismo matriarcal é como tentar adivinhar onde despontará um mergulhão depois de cada mergulho” (p. 50). Ou seja, na ginecolatria a consciência não está tão distante, tão discriminada da inconsciência. Ambas as esferas se mesclam compondo um cenário caótico – caótico aos olhos androlátricos.

Para finalizar as associações da Arte Contemporânea com o ciclo matriarcal, podemos fazer uma analogia a partir da seguinte frase de Byington (1987): “Um dos maiores feitos culturais do dinamismo matriarcal na evolução da humanidade foi provavelmente a aprendizagem do plantio”. Talvez as obras contemporâneas sejam o que se vem plantando no campo artístico. As diversas sementes do modernismo foram lançadas à terra para, posteriormente, gerarem o ainda oculto.

Com isso tudo, podemos ousar responder a questão: “a que imagem primordial do inconsciente coletivo pode ser reduzida a imagem desenvolvida na obra de arte?” (JUNG, 2009, par. 124; neste trabalho, a questão é contextualizada teoricamente no capítulo 2). A imagem arquetípica do feminino é uma das muitas expressões arquetípicas que podem ser extraídas da Arte Contemporânea.

Consideremos agora o que foi dito no capítulo 2 sobre o processo criativo, que se desenvolve a partir de um complexo autônomo. Esta colocação traz inúmeros fatores de análise, afinal, o complexo é composto por diversas associações, imagens, pensamentos, lembranças e afetos, todos pertencentes à vida pessoal, no caso, do artista. Como nosso foco é a Arte Contemporânea, e não um artista ou uma obra exclusivamente, é

impossível pensar no complexo que pode ter dado impulso para a criação da obra. Podemos, porém – como foi feito nas linhas acima – pensar no núcleo arquetípico ali envolvido – e de onde provém grande parte da energia psíquica requerida por esse processo.

“O desenvolvimento da arte moderna [...] deve ser entendido como sintoma e símbolo de um espírito universal de decadência e de renovação do nosso tempo” (JUNG, 2008, par. 585). Nesta afirmação, Jung se refere ao modernismo e ao espírito da época correspondente. É possível utilizar a mesma linha de raciocínio para olharmos a Arte Contemporânea: como símbolo e sintoma da época. Deixaremos de lado a noção de sintoma e nos ateremos à possibilidade deste movimento artístico como um todo, não apenas suas obras individualmente, ser interpretado como um símbolo.

Mantendo a idéia explorada nas linhas acima, podemos pensar a Arte Contemporânea como um símbolo que expressa o arquétipo do feminino, podemos associar sua difícil compreensão e aceitação e, sobretudo, sua emergência e realização ao fato de estarmos predominantemente polarizados na ordem ditada pelo patriarcal. Mais ainda, se utilizarmos a definição de Timms (2004) de que o período artístico pós-moderno é uma fase de transição e pensarmos como Whitmont, que “todo período de transições significativas desencadeia conflitos e agressões” (1991, p. 58) devido à dialética psíquica que coloca em confronto consciente e inconsciente, através do mecanismo de compensação, podemos fazer uma possível leitura dos diversos embates que se fazem em torno da Arte Contemporânea. Para ilustrar tais embates, vamos fazer duas citações. A Primeira é de Cintra (2005): “Existem várias causas que competem para a falência disto que se ousou chamar arte contemporânea”, que mostra a opinião negativa do autor sobre a Arte Contemporânea. A segunda é uma notícia do jornal O Estado de São Paulo (08/04/2011) que informa que “o polêmico artista italiano Max Papeschi [...] vai leiloar a própria mãe junto com suas criações”. De acordo com a matéria, o artista tomou esta decisão “como uma crítica à condição de hoje tudo poder ser considerado obra de

arte". Ou seja, Papeschi põe em pauta o valor artístico da Arte Contemporânea e da enraizada determinação do que é arte.

Em outras palavras, como na psique individual, a psique coletiva também se vitaliza a partir da compensação entre aquilo que se mostra para a consciência e o que permanece oculto – para o ego – na inconsciência. No caso, em contraste à predominância do masculino na consciência aparecem símbolos do feminino. Mas, independente do conteúdo contrastante, o fato de ser constantemente interrogada dá à Arte Contemporânea um caráter simbólico. Os símbolos, apesar de sínteses entre as duas instâncias psíquicas, num primeiro momento podem ser encarados como antíteses, como o oposto ao comumente aceito, gerando, assim, desconforto à consciência. Também os símbolos, por possuírem essencialmente uma parte inconsciente, jamais serão completamente compreendidos, mesmo que já aceitos pela consciência.

A estética das obras contemporâneas é outro ponto que merece atenção. Muito se ouve sobre a atual desvalorização do belo no mundo artístico. Essa questão, porém, pode ser interpretada a partir de outro caminho. Oliveira (2002) diz que, desde os primórdios do Modernismo, há uma separação entre as esferas do artístico e do estético. O que se diz beleza, talvez seja ofuscado, na Arte Contemporânea, pela experiência; pelo tocar, pelo passar entre, pelo ser chocado e tudo o mais que puder ser aflorado a partir da relação espectador-obra.

É notável que, fora do campo artístico, a beleza é altamente cultuada; a quantidade de plásticas corporais executadas em busca da perfeição estética cresce intensamente. São transmitidos, na TV, inúmeros programas com dicas de (padrões de) beleza, os cremes que dizem rejuvenescer são vendidos fartamente, entre tantos outros meios de embelezamento. Podemos, disto, pensar que a atual concepção estética das artes seja um produto da compensação da psique coletiva. Se "onde há tendência, há exclusão" (JUNG, 2009 par. 131), o "excluído" também tende a ser manifesto. Neste caso, talvez, os valores excluídos pela excessiva

valorização de uma beleza padronizada aparecem, a partir de uma auto-regulação psíquica, nas artes.

A experiência estar em primeiro plano, dá ao espectador um papel ativo na produção das obras e faz com que estas só sejam terminadas durante o contato “e, aí, nada mais é comunicado mas, como diz Landowski (1992): ‘está em comunicação’” (OLIVEIRA, 2002, p. 57). Assim, a obra contemporânea, muitas vezes, se faz no aqui e agora, se mostra enquanto processo e não como algo terminado e, portanto, feito no passado – o que a aproxima, mais uma vez, da consciência matriarcal.

“Talvez passada a emergência de re-significação das coisas do mundo, dos objetos, se possa assumir na arte, agora, que a emergência está centrada no interagir dos homens com os homens pelos homens” (OLIVEIRA, 2002, p. 63). Isto é, se até o Modernismo procurava-se as fronteiras entre a arte e a não-arte a partir da re-significação das coisas, na contemporaneidade, já que muitos partem do princípio de que tudo é passível do artístico, o foco da questão é mudado, então, para as ações de todos os envolvidos na já definida arte.

Apesar de ser apontada como uma característica da Arte Contemporânea, a interação com a obra e o processo de realização já foram atentados por outros autores. Jaffé, por exemplo, afirma que “o que é realmente importante [...] (e sempre foi) é o encontro do indivíduo com a obra de arte” (2008, p. 338) e o pintor Paul Klee disse que “o que é realmente essencial, realmente produtivo, é o Caminho – no final das contas, Tornar-se é superior a Ser” (19-- apud GRAHAM-DIXON, 2008, p. 485, tradução nossa). Podemos entender que, apesar de sempre ter sido considerada, a interação e o processo se tornam protagonistas, apenas, na Arte Contemporânea; houve um tempo de amadurecimento desta idéia dentro da história da arte até que ela se concretizasse.

Jung (2008) e Jaffé (1995, 2008) também falam de uma nova tendência que emerge nas artes – entretanto, tais autores falam a respeito da Arte Moderna. Ambos entendem que os artistas modernos, cada vez mais, deixavam de lado a realidade do mundo exterior para produzir obras voltadas ao mundo interior, obras “não-objetivas, ‘abstratas’, imaginativas, ou então o objeto era transformado em função da experiência interior subjetiva” (JAFFÉ, 1995, p. 63). Nas palavras de Jung (2008): “O espírito

profético da arte se afastou da referência com o objeto e se dirigiu para o caos obscuro dos pressupostos subjetivos” (par. 584).

Pensando no desenvolvimento das artes desde o Modernismo, e considerando a semelhança entre este movimento e a Arte Contemporânea, é possível aliar as duas leituras, entendendo que o que era antes direcionado para fora ou para dentro do corpo do indivíduo, hoje talvez vá além, transcendendo a dicotomia sujeito-objeto.

Voltando à questão do valor artístico *versus* o valor estético, retomemos o fato de que, na Arte Contemporânea, muitas obras utilizam materiais como alimentos e plantas que ao longo da exposição se tornam lixo, animais mortos e urina, além de muitas obras abordarem temas bastante depreciativos. Considerando a alta valorização de um padrão de beleza tanto na sociedade atual, quanto nas artes anteriores, é possível fazer uma leitura destas manifestações artísticas pejorativas como uma polarização de outro aspecto de um arquétipo. Supondo que a sociedade busca se apresentar segundo um padrão de beleza e a produção artística menos recente fundava-se na perfeição e no belo, o pólo oposto desta questão seria a manifestação das mazelas e podridões da humanidade, o lixo, os dejetos, a morte, a desesperança...

Neste trabalho, pensamos, então, na Arte Contemporânea como um símbolo de nossa época que evidencia, a partir do mecanismo de autorregulação, algumas atitudes excluídas e até inconscientes em relação a certas tendências, principalmente a predominância de uma consciência androlátrica.

Visto a dificuldade de mapear um campo artístico em evolução e a amplitude da sua leitura psicológica - além das infindáveis possibilidades de um símbolo e das inúmeras manifestações possíveis de um padrão arquetípico -, temos que considerar ainda as limitações de um trabalho de conclusão de curso e colocar um ponto no final no local em que poderia constar uma longa reticência. Assim, concluímos nossa análise da Arte Contemporânea a partir dos fundamentos da Psicologia Analítica dando

ênfase às múltiplas leituras que poderiam/poderão ainda ser feitas sobre essas interseções.

Referências Bibliográficas

ALBERTINI, P.; FREITAS, L. V. (Org). *Jung e Reich: articulando conceitos e práticas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2009.

AMARAL, A. *Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular*. In: MUNIZ, Vik. *Ver Para Crer*. São Paulo: MAM, 2001. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3507&cd_item=15&cd_idioma=28555. Acesso em: 13 de março de 2011.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTISTA italiano faz crítica à arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 de abril de 2011. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110408/not_imp703352,0.php#bb-md-noticia-tabs-1. Acesso em: 14 de maio de 2011.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BYINGTON, C. *Desenvolvimento da Personalidade: Símbolos e Arquétipos*. São Paulo: Ática, 1987.

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLI, J. *O que é Arte*. 15.ed., São Paulo: Brasiliense, 1995. Disponível em: <http://psicologiaanalitica.wordpress.com/biblioteca/>. Acesso em: 24 de abril de 2011.

DAMIEN H. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst. Acesso em: 06 de abril de 2011.

GAILLARD, C. Jung e a Arte. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2. Agosto, 2010. Tradução: Marisa Rossetto. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000200009&lang=pt#nota1. Acesso em: 24 de abril de 2011.

GRAHAM-DIXON, A. *Art: The Definitive Visual Guide*. London: Dorling Kindersley, 2008.

ITAÚ CULTURAL - Enciclopédia Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm. Acesso em: 10/11/2010.

JACOBI, J. *Complexo, Arquétipo, Símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Tradução: Margit Martincic. 9ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

JAFFÉ, A. *O Mito do Significado na obra de C. G. Jung*. Tradução: Daniel C. da Silva e Dulce H. P. da Silva. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAFFÉ, A., in JUNG, C. G. (Org.). *O Homem e Seus Símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução: Maria Luiza Appy. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas de C. G. Jung, v. VII/1).

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas de C. G. Jung, v. VII/2).

JUNG, C. G. (Org.): *O Homem e Seus Símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. *Presente e Futuro*. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2008. (Obras Completas de C. G. Jung, v. X/1).

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução: Maria de Moraes Barros. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2009. (Obras Completas de C. G. Jung, v. XV).

KAIROS. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>. Acesso em: 09 de abril de 2011.

OLIVEIRA, A.C. de. A Interação na Arte Contemporânea. *Revista Galáxia*, São Paulo, v.2, nº4, p. 33-66, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/issue/view/112/showToc>.

PENNA, E. M. D. *Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C. G. Jung*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.

PENNA, E. M. D. Jung e a Pós- Modernidade. *Junguiana*, São Paulo, v. 24, p.15-24, 2006.

PENNA, E. M. D. *O paradigma junguiano no contexto da metodologia qualitativa de pesquisa*. São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1678-51772005000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 de outubro de 2010.

POLLOCK. Direção: Ed Harris. Produzido por: Fred Berner, Ed Harris E John Kilik. EUA, 2000. DVD (117 min).

SANTAELLA, L. *Arte e cultura*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1990.

STEIN, M.. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. Trad. Álvaro Cabral. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TIMMS, P. *What's Wrong with Contemporary Art?* Sidney: University of New South Wales Press, 2004.

WHITMONT, E. C. *Retorno da Deusa*. Trad. Maria Silvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

WHITMONT, E. C. *A busca do Símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

WILSON, M. *Just Pathetic*. Disponível em:

<http://www.michaeljwilson.com/2002ArtforumJust%20Pathetic.htm>.

Acesso em: 04 de abril de 2011.

Lista das Ilustrações

Fig. 1 - *Moderne Kunst*, 1968, Sigmar Polke. Disponível em: <http://www.rundschau-hd.de/archives/814/>. Acesso em: 10/11/10

Fig. 2 - *A diagonal de 25 de maio de 1963 (para Constantin Brancusi)*, 1963, Dan Flavin. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/cassidy/cassidy8-4-05.asp>. Acesso em: 16/11/10

Fig. 3 - *137 firebricks*, 1966, Carl Andre. Disponível em: http://cybermuseum.ca/cybermuseum/teachers/plans/zoomArtworks_e.jsp?mkey=7910&img_type=WI&lessonid=125. Acesso em: 16/11/10

Fig. 4 - *Equivalent V*, 1966, Carl Andre. Disponível em: [WWW.artnet.com](http://www.artnet.com). Acesso em: 16/11/10

Fig. 5 - *37 pieces of work*, 1969, Carl Andre. Disponível em: <http://www.earlham.edu>. Acesso em: 16/11/10

Fig. 6 - *Pendurar*, 1966, Eva Hesse. Disponível em: http://www.shafe.co.uk/art/Eva_Hesse- Hang Up %281966%29-.asp. Acesso em: 22/11/10

Fig. 7 - *Jardim de TV*, 1974, Nam June Paik. Disponível em: <http://www.paikstudios.com/gallery/31.html>. Acesso em: 01/12/10

Fig. 8 - *Posse*, 1976, Victor Burgin. Disponível em: <http://www.ngca.co.uk/home/>. Acesso em: 03/12/10

Fig. 9 - *Mapa de Carne*, 1982, Miquel Barceló. Disponível em: http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=3&Tipo_obra=Pintura&Menu=sub5. Acesso em: 06/01/11

Fig. 10 - Camiseta *Figure on Dolphin*, com desenho de Haring, vendida na loja "Pop Shop". Disponível em: <http://www.pop-shop.com>. Acesso em: 19/01/11

Fig. 11 - *Nuance*, 1983, Philip Taaffe. Disponível em: http://www.philiptaaffe.info/Critical_Commentary/LisaLiebmann.php. Acesso em: 20/01/11

Fig 12 - *Monalisa de Geléia de Uva e Monalisa de Manteiga de Amendoim*, 1999, Vik Muniz. Disponível em: <http://peregrinacultural.wordpress.com/acques-louis-david-e-vik-muniz-unidos-pelo-lixo/>. Acesso em: 27/01/11

Fig. 13 - *Jane/Creep (Asleep at Undertakers)*, 1991, Karen Kilimnik. Disponível em: http://www.rfc.museum/index.php?option=com_content&view. Acesso em: 02/02/11

Fig. 14 - *O Cristo de Mijo*, 1987, Andres Serrano. Disponível em: <http://art103oh.blogspot.com/>. Acesso em: 02/02/11

Fig. 15 - *350 pontos rumo ao infinito*, 2009, Tatiana Trouvé. Foto tirada por Luisa Rosenberg Colonnese

Fig. 16 - *350 pontos rumo ao infinito (detalhe)*, 2009, Tatiana Trouvé. Foto tirada por Luisa Rosenberg Colonnese.