OS ISMOS: COMO SÃO, O QUE SIGNIFICAM

POP-ART — Arte popular, mas como expressão da grande cidade, tomando-se como tema o folclore urbano: publicidade, meios de comunicação de massa, consumo, mitos (políticos, cantores, atrizes) a cultura da cidade e da estrada. Pop lembra tudo o que agride, espouca e pula: pop-corn, popeye. O que é popular (concertos pop), celebrando a realidade do dia-a-dia e o quotidiano, o vulgarismo da sociedade de consumo, o kitsh. Contra os "especialistas do bonito", a Pop procura revelar a elegância do ordinário e do banal. Contra a introspecção e subjetivismo da arte abstrata anterior busca o lado de fora. "Anti-sensitiva" é, para alguns críticos, impessoal e anônima, fria ("the new cool art"), um barômetro da sociedade norte-americana. Expressão do "vulgarismo americano" adquire um sentido crítico, *hot*. O termo foi cunhado por Lawrence Alloway (que também fala de uma *cultura de estrada*) e a palavra aparece em quadro de Hamilton, em 1955. Assim, nascida na Inglaterra, a Pop floresceu nos Estados Unidos no início dos anos 60, sendo para alguns "o segundo estilo nacional norte-americano" (o primeiro é o Expressionismo Abstrato). Mas logo ela se torna expressão estética da sociedade industrial e suas grandes cidades, tomando como base ora o seu caráter icônico (a imagem reproduzida), ora seus aspectos residuais (*apropriação* de objetos).

NOVO REALISMO — Movimento criado e liderado pelo crítico Pierre Restany em abril de 60. A primeira exposição realiza-se em 61 com o título "Quarenta Graus Acima do Dada" ("hoje tudo é mais ou menos Dada", diz Restany). Buscando um terceira posição entre o não (Dada) e o zero (tachismo), o Novo Realismo pretendeu "ser um gesto fundamental de apropriação do real, ligado a um fenômeno quantitativo de expressão. O real percebido em si e não através do prisma de uma emoção . . . introduzindo-se um relais sociológico em estado essencial de comunicação. A *assemblage* (ajuntamento) é uma das suas características principais, estendendo-se da simples colagem ao decor de ambiente no qual podem se desenrolar Happenings (Tinguely), passando pelas *acumulações* (Arman) e pelas *compressões* (César). Dentro do movimento destaca-se uma tendência autônoma, a dos cartazistas, cujo trabalho consiste em dilacerar os grandes cartazes de rua.

Mec-Art (Arte Mecânica) — O mesmo Restany realizou, em 1965, a mostra "Homenagem a Nicéphore Niepce", dando início à Mec-Art. Esta pretendeu cobrir toda uma série de pesquisas européias nas quais se utilizava procedimentos fotográficos com um mesmo fim: elaboração mecânica de uma nova imagem bidimensional por meio de processos industriais ou fotomecânicos: retículas, tipografia, transposições fotográficas sobre trama, telas emulsionadas, etc.

FIGURAÇÃO NARRATIVA — O termo foi criado pelo crítico francês Gerald Gassiot-Talabot, um dos responsáveis pela mostra "Bande Dessinée et Figuration Narrative", em 1965. Fala-se também de "Nova Figuração". "A expressão narrativa na arte responde a este reflexo dos períodos fortes e realistas, onde o homem celebra o sucesso de suas armas ou de seu comércio", afirma Talabot, esclarecendo que a "Figuração Narrativa não é uma nova tendência pictórica fundada sobre uma base filosófica ou política, mas somente um modo de expressão implicando, às vezes, uma referência à dimensão temporal na elaboração da tela por aquele que a olha. Além do quadrinho, a imagem animada (tv e cinema) exercem grande influência sobre a Figuração Narrativa: grandes planos, panorâmicas, aproximações, decomposições, etc.

HAPPENING (Acontecimento) — A expressão teria sido cunhada por John Cage ("tudo o que fazemos é música, há teatro o tempo todo, onde estejamos") e retomada em 1959 por Allan Kaprow ("graças ao Happening nossos atos tornam-se rituais e nossa vida quotidiana se transforma"). Rauschemberg considera-o um "pequeno teatro". O introdutor na França foi Jean-Jacques Lebel, que afirma "O Happening é arte plástica, mas sua natureza não é exclusivamente pictórica: é também cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, social-dramática, musical, política, erótica, psicoquímica. Não se dirige unicamente aos olhos do observador, mas a todos os seus sentidos. Não interpreta a vida, participa de seu desenvolvimento." No Happening a participação do público é fundamental — cada espectador é parte da obra. Da mesma maneira o espaço onde é realizado e os objetos empregados convertem-se em protagonistas. Em novembro de 70, realizou-se em Colônia, a mostra-documentário "Happening & Fluxus".

ARTE CINÉTICA — Seu aparecimento ocorre nos primeiros anos da década de 60, em Zurique, Holanda e Iugoslávia (onde se forma o primeiro grupo cinético, 'Novas Tendências"). Seguem-se mostras e novos grupos na França (*Grav* = Grupo de Pesquisas de Arte Visual), Itália ("os grupos gestálticos" *N* e *T*), Alemanha (Grupo *Zero*), Estados Unidos ("The Responsive Eye," em 64) e mesmo na URSS (onde Lev Nusberg cria em 64 o grupo *Dvijenié* = dinamismo). Segundo Frank Popper, que fala de uma "estética do movimento", a Arte Cinética se compõe de obras em movimento virtual (op) e real. As obras deste último grupo podem ser divididas segundo o grau de previsibilidade do movimento, em máquinas (movidas por forças eletromagnéticas, hidráulicas ou cibernéticas) e móbiles. Guy Brett prefere falar de uma "linguagem do movimento", vendo na Arte Cinética uma estrutura viva, algo mais orgânico e/ou biológico, destacando a participação do espectador e a luz como matéria-prima. A Arte Cinética levaria a um alargamento da percepção, a uma "nova relação entre o mundo e o homem" (Nusberg), ou seja, não é "apenas o que se move, mas uma tomada de consciência da instabilidade do real" (Clay). Em suas manifestações mais radicais existe apenas no momento em que é consumida. Às vezes sequer existe materialmente, como escultura ou objeto (é luz, cheiro, ruído). Freqüentemente ambiental, adquire por vezes características de Happening (Grav), inclui a participação lúdica do espectador, desdobra-se em manifestações de rua. Enquanto a Pop e o Novo Realismo se esforçam por salvar os restos da sociedade de consumo, procurando eternizar um mundo de aparências, o cinetismo aceita o precário, o instável, um mundo em contínua metamorfose.

OP-ART — Tem em Albers um dos seus precursores ("menos expressão, mais visualização"). Propõe uma relação dinâmica quadro/espectador. Vivendo no "horizonte do provável", do aleatório, permitindo permutações, a Arte ótica simboliza um mundo precário e instável, que se modifica a cada instante, provocando, por vezes, inquietação e vazio: "now-you-see-it-now-you-dont't". Vinca Mazini fala de uma "arte aberta", suscetível de mutações de seus elementos, com possibilidades de configurações diversas, limitadas pelas modificações recíprocas dos elementos e do espectador". "Nossa arte não aspira à perfeição. Não pretendemos fazer quadros para a eternidade poeirenta dos museus". (Gerstner). Os artistas óticos procuram fazer uso de métodos e materiais industriais, adotam princípios estabelecidos pela ciência e pela produção em massa. Falam de seus trabalhos como informação e suas composições como programadas. A mais completa exposição de arte ótico-cinética foi realizada em Paris, em 1967, com o título de "Luz e Movimento".

Arte mínima — Caracteriza-se principalmente por sua fisicalidade. São geralmente esculturas enormes, feitas com matéria-prima industrial ou semi-industrial, resultando em superfícies lisas, polidas, brilhantes (ausentes efeitos de matéria ou textura) bem como toda referência lírica ou ideológica. A execução é impecável, as esculturas são constituídas quase sempre por estruturas únicas, com emprego de elementos estandardizados, constituindo sistemas. Este tipo de escultura, vista em várias exposições realizadas entre 66 e 68 nos Estados Unidos é também chamada de *Estrutura Primária,* escultura elementar, arte do abc, arte dedutiva, arte redutiva, escultura gestáltica, arte serial, arte modular, arte seqüencial, escultura estruturalista, etc. Foi precedida, no campo da pintura, pela chamada *"abstração fria"* (Reinhardt, Newmann). Na França destaca-se o movimento denominado *"Suporte/Superfície",* que se caracteriza por duas linhas principais de pesquisas: a decomposição dos elementos materiais do quadro, ou seja, o tecido, o chassis e a moldura (Viallat, Bioulès) e a fisicalidade da cor (Cane, Devade). Ainda nos Estados Unidos destaca-se a pintura denominada de *hard-edge*: linhas retas, cores puras.

Múltiplo — O aparecimento do múltiplo é conseqüência da maior aproximação da arte de tendência construtiva com a máquina. Acentuando a precisão de seus meios plásticos e o rigor das construções, os artistas viram surgir a possibilidade de multiplicar os originais, que passam a funcionar como protótipos ou matrizes. O múltiplo surge como alternativa para a arte na sociedade de consumo ou mesmo como uma abertura para a própria arte: "Nós do Gray interessamo-nos sobretudo pela multiplicação de obras que permitam situações variadas, seja por promoverem uma forte excitação visual, seja por exigirem o deslocamento do espectador, por conterem em si mesmas um princípio de transformação ou por solicitarem a participação ativa do espectador". Restany vê nos múltiplos uma perspectiva de democratização da arte, enquanto Michel Ragon vê um artifício do mercado de arte. "É o reformismo contra a revolução. A verdadeira revolução não virá com o múltiplo, mas quando toda cidade for aberta a um banho estético, quando o quadro e a estátua forem deliberadamente abandonados em favor de um verdadeiro envolvimento do homem — da roupa à sua casa, dos seus objetos usuais ao urbanismo".

ARTE POBRE — O termo foi cunhado pelo crítico italiano Germano Celant que, em 69, publica o livro *"Art Povera",* reunindo fotografias ou documentos de trabalhos realizados por artistas europeus e norte-americanos e no qual admite outras denominações, como *"Process Art"* ("as obras concernem mais ao processo do que ao produto"). A Arte Pobre oscila entre o polo físico (nos Estados Unidos ela se apresenta como um dos desdobramentos da arte mínima: a passagem do rígido ao mole, em Morris, o enfoque bruto do material, em Serra, confundindo-se, às vezes, com a *Earth-Art* e a *Funk-Art*) e o polo mental (na Europa, graças à antecipação de Manzoni e Beuys). A consagração da Arte Pobre se dá com a exposição do Museu Cívico, de Turim, realizada em junho de 70. "Animais, vegetais e minerais participam do mundo da arte. O Artista sente-se atraído por suas possibilidades físicas, químicas e biológicas, e volta a sentir necessidade de fazer coisas no mundo. O que interessa ao artista é a substância mesma do evento natural — o nascimento de uma planta, a reação química de um mineral, o movimento de um rio, grama, terra ou neve, a queda de um peso, e se identifica com ele a fim de viver a maravilhosa organização dos seres vivos" (Celant). Em contato com as coisas vivas, o artista pobre descobre a si mesmo: seu corpo, sua memória, seus gestos, e levando a um ponto extremo esta vontade de experiência direta, "aspira viver e não ver ou representar". Este retorno ou reencontro com a natureza é o acento principal da maioria das obras pobres. Para Tomazzo Trini, "o artista abre mão da auto-realização linguística, renuncia ao contexto objetual e aos materiais caros, por uma ulterior e irreversível intensificação do seu operar e do seu ser no mundo, servindo-se apenas do seu corpo". As proposições da Arte Pobre coincidem, assim, com os objetivos da *Contra-Cultura* e as formulações de seus principais críticos têm pontos comuns com Dewey, Itten, Marcuse (o corpo contra a opressão da máquina), Grotowski (teatro pobre). A Arte Pobre propõe uma nova cultura dos sentidos (além da visão, o tato, o olfato, etc.) uma cultura da tenda (o nomadismo dos hippies): é o vento novo da contra-cultura, com seu crescente despojamento material em uma sociedade consumista, baseada no desperdício, no trabalho e lazer mecânicos.

ARTE ECOLÓGICA — Entre 1967 e 1969 alguns artistas europeus e norte-americanos passaram a trabalhar *com* (*Earth-Art*) e *na* (*Land-Art*) terra, ou por outra, passaram a atuar diretamente na natureza, não importando o lugar (lagos secos, desertos, mar, áreas geladas, fazendas, montanhas, minas ou na própria cidade). Deixaram o ateliê "para fazer incisões no mundo" Não há um estilo comum, os artistas operam em direções diferentes. Os trabalhos são perecíveis, realizados sem a presença do público, deles restando apenas documentos: matéria orgânica ou mineral, croquis, mapas, reportagens, fitas, filmes, tapes e fotografias (Dibbets: "a obra de arte é a foto do meu trabalho"). Documentação que é posteriormente exposta em museus ou galerias, ou divulgada em revistas especializadas. Às vezes todo o trabalho é documentado pela TV (TV-Gallery, em Londres). Esta arte, romântica ou metafísica para alguns, formalista para outros, revelaria um "panteísmo inconsciente", uma vontade de retorno ao Éden. Para Trini "os produtos da natureza não se opõem mais aos da cultura, a linguagem da arte obedece às mesmas leis que regulam a célula. A arte faz convergir em uma substancial unidade a natureza e a cultura, surgindo como conseqüência, um "novo alfabeto para o corpo e a matéria".

ARTE CONCEITUAL — Foram realizadas na Europa (principalmente) e nos Estados Unidos, entre 1968 e 1970, várias exposições que deram forte impulso à tendência conceitual, apesar de reunirem trabalhos de outras correntes. *Live in your head* (Berna, 68) reuniu "obras" (conceitos, processos, situações, informações) de artistas italianos, holandeses, alemães e norte-americanos, tendo como sub-título "When Attitudes Become Form". No catálogo da mostra, Gregoire Müller diz que "o artista não tem mais razão de se sentir limitado por uma forma, matéria, dimensão ou lugar. A noção de obra pode ser substituída por algo cuja única utilidade é significar". *Conceptual Art — No Object* (Leverkusen, 69) limitou-se ao catálogo. Cada artista dispôs de cinco folhas para apresentar suas "obras" (fotos, textos, conceitos). Ou seja, a exposição existiu *como* e *no* catálogo, totalidade exposta e exposante. Segundo Moles, "o artista hoje não luta mais com a matéria, propõe idéias para fazer obras". Rolf Wedewer, organizador da mostra de Leverkusen diz que "o anteprojeto apresentado como forma final não indica somente ao artista, mas também ao observador, uma nova atitude. O artista dá uma indicação e o observador se vê impulsionado a refletir e a imaginar". O que acaba com a Arte Conceitual é a estrutura representativa. Ela exige uma participação mental do espectador. Mas, observa Sol Lewitt: "Este gênero de arte não é teórico ou ilustrativo de teorias. É intuitivo. É geralmente independente das faculdades artesanais do artista. O objetivo é tornar a obra mentalmente interessante para o espectador, eis porque o artista deseja que ela seja emocionalmente seca." A Arte Conceitual situa-se entre a Arte Mínima (que indica a passagem da forma ao conceito) e a *Arte-Linguagem* (a arte comentando a si própria. Kosuth: "a idéia da arte e a arte são a mesma coisa. A arte é uma tautologia") Ad Reinhardt dizia que "A arte é arte enquanto arte e outra coisa é outra coisa. A arte enquanto arte não é outra coisa senão arte. A arte não é o que não é arte", e Kosuth, conceitualista americano ligado ao grupo inglês Arte-Linguagem, afirma em "Art After Philosophy", que "a única reinvindicação da arte é a arte. A arte é a definição da arte". A Arte Conceitual, portanto, tem o duplo sentido de investigação e comunicação. Os artistas conceituais revelam total liberdade de suportes, que pode ser qualquer um, a galeria, o catálogo, o telefone ("art by telephone": De Maria), telex, correio ("mail art"), o corpo ou a memória. "Qualquer que seja o suporte, diz Catherine Millet, ele não é um fim em si mesmo."

ARTE POR COMPUTADOR — Para Moles, todo o desenvolvimento da estética atual repousa especialmente sobre uma doutrina de base recente — a *Teoria Informacional da Percepção Estética.* Esta é especialmente adaptada a sistemas muito construídos da Arte Ótica, Cinética e aos novos rumos da Arte por Computador, saídos da combinatória, e que podemos denominar de *Arte Permutacional.* Esta constrói uma multiplicidade de formas novas a partir de um número limitado de elementos". "Se são as máquinas de informação que determinam cada vez mais nossos atos, inclusive aqueles de pensar ou de criar, nada mais natural que os progressos muito rápidos verificados no campo dos computadores levassem os artistas a realizar certos esboços de criação artificial". Objetos de arte por computador são produzidos geralmente com aparelhos de emissão (out-put), plotter, telex, alto-falantes. Para Waldemar Cordeiro, "o essencial, no entanto, não é a automatização da fase de produção e sim de concepção, da "criação" da obra de arte".

ARTE CIBERNÉTICA — A expressão tem sido usada por Nicholas Schoeffer, autor de "Torres Cibernéticas", com as quais pretende a criação de programas puros, aleatórios, imperceptíveis no seu aspecto, perceptíveis somente no seu desenvolvimento modificável, isto é, no seu aspecto temporal. Estas torres pretendem transformar os principais rítmos de uma cidade (do tráfego à bolsa de valores) em imagens, ruídos, cheiros. "O papel do artista, hoje, diz Schoeffer, não é criar uma obra, mas criar a criação".

BODY-ART — "A Arte do Corpo pode ser definida como a prática de um certo gênero de performances fazendo intervir o corpo do executante (que é em geral o artista) enquanto medium único. Esta utilização unicamente do corpo do artista aparece como finalização lógica de uma evolução recente: com efeito, tendo pouco a pouco abandonado todos os problemas de forma e de material, o artista se encontra só, face à vida, face a si mesmo" (Borgeaud). O corpo surge, assim, como um campo novo de possibilidades, motor da obra, paisagem aberta (Oppenheim, artista ecológico, hoje fazendo Arte do Corpo: "o mais difícil era renunciar a estes grandes espaços da "Land-Art", mudar de escala"). O corpo em sua materialidade (suor, sangue, feses, química, física), em movimento, como suporte para ritos, travestido, teatralizado. "A Arte do Corpo, na forma que lhe dá Acconci, participa de uma certa teatralidade, pois, trata-se de um suplício físico ou psicossomático, de uma troca de personalidade do executante que se define como só, face ao mundo que o envolve". (Philippe du Vignal). Mas é diferente do teatro e da dança (que tem platéia) pois visa, em última análise, os meios de reprodução e comunicação: papel, cinema, tv, gravações. A Arte do Corpo adquire a forma de ritual no "teatro de orgias" de Nitsch e Muehl, de processos educativos ("learning processes") em Dan Graham, bem como recupera para o campo das artes plásticas, práticas que existem em todos os tempos e em todas sociedades: *escarificações, tatuagens, maquilagem, travestismos.* Pode-se falar igualmente de *Performances* e de *Arte Comportamental.*

HIPERREALISMO — O retorno do realismo tem início na metade da década de 60, firmando-se definitivamente na Europa e nos Estados Unidos entre 69/72. O realismo seria uma tendência permanente nos Estados Unidos, renovando-se em contato com os novos conceitos de arte. A nova onda realista recupera também o realismo socialista (URSS) e realismos passados, como os de Vermeer (século 17) e de Courbet (século 19). Jean Leering, no catálogo da mostra "Realismo Relativista" enumera uma dúzia de realismos e Udo Kultermann, autor do primeiro livro sobre a nova tendência, sugere que o realismo atual é somente possível em sociedades como a americana ou em centros urbanos modernos, sublinhando o papel determinante jogado pela fotografia. Esta, com efeito, é o sub-solo do Hiperrealismo, o artista, no seu afã de perfeição e de realismo pretende ser a própria máquina. "O verdadeiro tema do Hiperrealismo não é a vida, mas a fotografia que fuzila a vida em pleno vôo. Entre a pintura e o mundo, a câmara interpõe seu olho inumano, glacial." (P. Schneider). As esculturas hiperrealistas lembram justamente figuras de museu de cera, com seu olhar gelado e fantasmático. Ou animais empalhados, o olhar paralizado. O Hiperrealismo retira o frêmito de vida: o movimento, na escultura, a profundidade, na pintura. O efeito de uma tela hiperrealista é o de uma "familiaridade desviada", objetos e figuras humanas situando-se, como observa Clay, entre o "déjà vu" e o "jamais vu": "em um mesmo movimento, o objeto se oferece na maior familiaridade e em sua estranheza mais desconcertante, em seu imediatismo e em seu distanciamento". O objetivo hiperrealista, segundo o pintor Hucleux é "captar um evento interessante num momento preciso, uma espécie de cume do cone". E para alcançar maior intensidade realista tenta realizar uma fatura invisível (fazer desaparecer a pincelada, a própria tinta), eclipsar o suporte. A pintura torna-se assim uma película fina, como se fosse uma projeção imaterial.

OS NOMES

POP-ART
Kitaj
Hamilton
Hockney
Jones
Peter Blake
Caulfield
Paolozzi
Laing
Johns
Oldemburg
Rauschemberg
Wesley
d'Arcangelo
Jim Dine
Phillips
Tilson
Wesselmann
Indiana
Lichtenstein
Rosenquist
Segal
Warhol
Kienholz
Mel Ramos
Thiebaud
Lindner
Chrissa
Harris

NOVO REALISMO
Tinguely
Klein
Arman
(Hains
Dufrêne
Villeglé
Rotella)
Niki S. Phale
Deschamps
Christo
César
Spoerri

Mec-Art
Nikos
Jacquet
Bertini
Pol Bury
Béguier

NOVA FIGURAÇÃO
Fallstron
Foldés
Gaitis
Télémaque
Berni
Rancillac
Arroyo
Recalcati
Adami
Erró
Genoves
Macreau
Malaval
Tisserrant
Parré
Stenvert
Kermarrec
Baj
Raysse
Ceroli
Raynaud

HAPPENING/Fluxus
Cage
Kaprow
Lebel
Vostell
Beuys
Kudo
Red Groons
Dine
Minujin
Watts

CINÉTICA/OP-ART
Albers
Alviani
Anuszkiewicz
Berlewi
Castellani
Demarco
Gerstner
von Graevenitz
Riley
Stanczak
Tadasky
Tomasello
Vasarely
Yvaral
Agam
Bury
Cruz-Diez
Debourg
Flavin
Medalla
Soto
Takis
Uecker
Calder
Boto
Kosice
Kowalski
Equipo 57
Grupo T
Grupo N
Grupo Zero
GRAV
Le Parc
Dvijenié
Nusberg
Mari
Munari
Rickey
BMPT
Viallat

Suporte/Superfície

Arte mínima
Kelly
Louis Morris
Robert Morris
Noland
Poons
Stella
Bell
Judd
Carl André
Lewitt

Computador Cibernética
Schoeffer
Sempere
Bonacic
Colombo
Malina
Morellet
Cordeiro

POVERA
Pistoletto
Mers
Beuys
Hesse
Kounellis
Fabbro
Anselmo
Calzolari
Flanagam
Ruthembeck
Penone
Erhard Walter
Zorio
Prini
Serra
Manzoni
Fontana
Bollinger
Mochetti
Sonnier
Pascali
Giliardi
Dieter Rot

ECOLÓGICA
R. Morris
Smithson
Heizer
De Maria
Oppenheim
Long
Dibbets
Boezen

CONCEITUAL
Kosuth
Barry
Buren
Kawara
Arakawa
Venet
Boetti
Huebler
Lewitt
(Burgin
Atkinson
Baimbridge
Baldwin
Hurrel)
Bochner
Dan Grahan
Iain Baxter
Darbowen
Arnatt
Gilbert & George
Weiner
Lamelas
Artschwager
Sandback
Le Gac
Boltanski
Brecht
Filiou
Ben
Baldessari
Barthelme
Burn
Perreault
Ruscha
Ransdem
Kaltembach
Haacke
B/H Becher
Paolini

BODY-ART
Acconci
Oppenheim
Gina Pane
Byars
Naumann
Schwarzkogler
Nitsch
Muehl
Rainer
Luthi
Castelli

HIPERREALISMO
Monory
Hucleux
Adami
Nesbitt
Richter
Close
de Andrea
Hanson
Morley
Goimgs
Estes
Bechtle
Gottingham
Kanovitz
Pearlstein
Leslie
Saskia
Staempfli
Gasiorowsky
Klasen
Klapheck
Gnoli
Kacere
Aillaud
Gäfgen
Schlosser

ARTE MODERNA

FIGURATIVA
ABSTRATA
CONCRETA

Copyright Frederico Morais
3a. edição Rio 1974

1. ORIENTE | 2 ARTES PRIMITIVAS | 3 PSICANÁLISE | 4 MÁQUINA | 5 CIÊNCIA

1874 · 1880 · 1900 · 1905 · 1910 · 1915 · 1925 · 1950 · 1960

1 **IMPRESSIONISMO** — 1874 Paris

1 2 **SIMBOLISMO** — 1886 Paris

NABISMO

4 **ART-NOUVEAU** — Europa 1900

5 **NEO-IMPRESSIONISMO** — 1886 Paris

2 **FAUVISMO** — 1905 Paris

2 4 **CUBISMO** — 1907/14 Paris
Cezanneano
Analítico
Sintético

Papel colado 1912

PINTURA METAFÍSICA — 1910 Milão

4 **FUTURISMO** — 1910 Milão

ORFISMO — 1912 Paris

SUPREMATISMO — 1913 Moscou

2 3 **EXPRESSIONISMO** — 1910/20 Munique, Berlin

4 **RAIONISMO** — 1913 Moscou

4 **DADA** — 1915 Zurique, Nova Iorque

4 5 **CONSTRUTIVISMO** — 1915 Moscou

NEO-PLASTICISMO — 1917 Amsterdan

4 **PURISMO** — 1918 Paris

NÃO-OBJETIVISMO — 1919 Moscou

3 **SURREALISMO** — 1924 Paris

4 5 **BAUHAUS** — 1919 Weimar, 1926 Dessau

1 **EXPRESSIONISMO ABSTRATO** — 1950 USA

1 **TACHISMO** — 1959 Paris

MÚSICA — 1910

ABSTRAÇÃO LÍRICA

KANDINSKY

FAUVISMO
BLAUE REITER
RAIONISMO
CUBISMO
FUTURISMO
ORFISMO

ARTE ABSTRATA

TACHISMO
PINTURA DE AÇÃO
PINTURA SÍGNICA
PINTURA GESTUAL
PINTURA POLIMATÉRICA

INFORMALISMO

ARTE CONCRETA

ARQUITETURA — 1930

ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA

MONDRIAN

SUPREMATISMO
CONSTRUTIVISMO
NÃO-OBJETIVISMO
INDÚSTRIA
NEO-PLASTICISMO
PURISMO
BAUHAUS

ARTE CONCRETA

ARTE MÍNIMA
OP-ART
ULM
ARTE PÓS-MODERNA

Instituto de arte contemporânea

OS ISMOS: COMO SÃO, O QUE SIGNIFICAM

IMPRESSIONISMO — O termo vem da tela *"Impression, soleil levant"*, de Monet. Não é movimento, ismo ou escola, seus componentes não aplicam o mesmo sistema ou cânone. Impressionismo é espontaneidade, liberdade de captar, sem regras, as impressões. O efêmero, o fugaz, o fluídico: o mar, o céu, o sol, a fumaça, tudo o que é movimento, que se dissolve, como o reflexo da luz na água, o que não se repete. É o *plein-air*, a fuga do atelier, a "luz-liberdade". O Impressionismo elimina o tema, substituindo-o pelo motivo. Desaparecem o contorno, o sombreado e o croquis: uma visão rápida exige uma execução imediata.

NEO-IMPRESSIONISMO (Divisionismo e/ou Pontilhismo) — É a reação contra o caminho percorrido pelo Impressionismo, que rapidamente estava levando a arte para o informe. O Neo-impressionismo aproveitou as teorias de Chevreuil e outros cientistas sobre a fisiologia da visão. *Signac* assim definiu os objetivos do Neo-impressionismo: "não pontilha, divide. Ora, dividir é: 1 — a mistura ótica de pigmentos unicamente puros (todas as tintas do prisma e todos os tons), 2 — a separação dos diversos elementos (cor local, cor de iluminação e suas reações), 3 — equilíbrio de seus elementos e sua proporção (segundo as leis do contraste, da degradação e irradiação) e 4 — a escolha de uma pincelada proporcional à dimensão do quadro.

SIMBOLISMO — "vestir a idéia de uma forma sensível". Os termos *"cloisonnisme"* (alveolismo) e *Neo-tradicionalismo* surgiram basicamente da obra de *Gauguin*, que fecha os arabescos fortemente apoiados em vastas superfícies unidas pelas cores puras e justapostas sem transição. Sacrificar tudo à cor pura, exaltar a superfície, elevar a linha do horizonte, suprimir a perspectiva. Gauguin dizia que era preciso ir além da frisa de cavalos do Partenão e buscar as civilizações arcaicas: micênica, egípcia, cambodgeana. O *Sintetismo* é definido por Maurice *Denis* assim: "Sintetizar não é necessariamente simplificar no sentido de suprimir certas partes do objeto, é simplificar no sentido de tornar inteligível. É hierarquizar, submeter cada quadro a um só ritmo, a uma dominante, sacrificar, subordinar, generalizar". O termo *Nabismo* é de origem hebraica, significando "os profetas" e foi dado pelo poeta Cazalis.

ART NOUVEAU — "Foi um vasto movimento romântico e individualista, neo-barroco e anti-histórico, que afetou a Europa inteira entre 1890 e 1910. Exprime uma tendência essencialmente decorativa, visando colocar em relevo o valor ornamental de uma linha de origem floral ou geométrica, determinando formas tridimensionais, delicadas, sinuosas, ondulantes e sempre assimétricas" (Robert Delevoy). Foi batizado de *"Style Nouille"*, na França; *"Modern Style"*, na Inglaterra; *"Jugendstil"*, na Alemanha; *"Sezessionstil"*, na Áustria e na Alemanha (criado em Munique, em 1892, por Franz *Stuck*, e, em Berlim, por Max *Lieberman*); de *"Stile Liberty"*, na Itália; de *Modernismo*, na Espanha, chegando ao Brasil com o nome de *"Arte Floreal"*. Seu campo de ação vai "da colher ao urbanismo", da arte gráfica à arquitetura.

FAUVISMO — Exaltação da cor pura. Como diz o próprio nome, a escola tem algo de selvagem (fauve), de primitivo. *Vlaminck* dizia: "o saber mata o instinto. Meu esforço é por voltar aos instintos que dormem no profundo do subconsciente". *Derain* completava: "as cores chegaram a ser para nós cartuchos de dinamite". Mas no movimento há também calma, como em *Matisse*, para quem a pintura era cor e composição. "Meu sonho é uma arte cheia de equilíbrio, de pureza, de repouso, sem temas inquietantes e que reclamem a atenção: uma arte que traga alívio ao trabalhador intelectual, tanto quanto ao artista; que seja para ele um calmante espiritual, que acaricie suavemente sua alma e tranquilize, depois das fadigas do dia e das inquietações de seu trabalho". Com Matisse o quadro é pura vibração cromática, a cor adquire autonomia. A pintura retorna à superfície, o espaço é revelado pela cor.

CUBISMO — Inicia a fase final de destruição da figura, que começou com o Impressionismo. Atomiza o objeto, destruindo-o, introduzindo no quadro a noção de tempo. Não se trata mais, no Cubismo, de imitar a natureza, mas de inventar a partir de certos emblemas, de conceitos. O Cubismo rejeita tudo o que é movimento atmosférico, procurando a cristalização dos objetos (sua cubização), as suas propriedades permanentes. Faz uso de objetos simples e prosaicos, desprovidos de conotações literárias ou dramáticas — casas, garrafas, copos, frutas — tudo geometricamente reduzível e de fácil identificação. No início, *Cézanne* encarou a natureza pelo cone, pela esfera e pelo cilindro — suas formas essenciais, evitando as impressões passageiras. Em seguida, no Cubismo *Analítico*, o objeto é mostrado simultâneamente de vários pontos de vista até desaparecer. Não há mais um ponto fixo, é o espectador que liga os detalhes ou partes do objeto e nesta ação vai revelando o tempo. "Não é lícito querer aparecer como respeitando a verdade, quando se imitam coisas que são transitórias, que se transformam e que só por erro são contempladas como imutáveis. Em si mesmas as coisas não existem. Somente através de nós", diz *Braque*, acrescentando: "O objetivo não consiste em reproduzir um fato anedótico, mas oferecer um fato pictórico". O *"papel colado"* surge em 1912 como uma forma de reintrodução da realidade no quadro, um novo artifício para superar o hermetismo a que foi levado o cubismo na sua fase analítica. A partir de 1913 temos o Cubismo *Sintético*. Juan *Gris*, parafraseando Cézanne, dizia que "de um cilindro eu faço uma garrafa". "Não é o quadro X que chega a coincidir com o meu objeto, mas o objeto X que chega a coincidir com o meu quadro. Minha finalidade — diz — são belos elementos e não belos modelos".

ORFISMO — A palavra foi utilizada por Apollinaire, em 1912, para denominar a obra de *Delaunay*, na qual via "o primado da cor na construção pictórica".

FUTURISMO — O poeta *Marinetti*, em manifesto, declara que "o esplendor do mundo enriqueceu-se com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de carreira é mais belo que a Vitória de Samotrácia. Queremos livrar a Itália dos inumeráveis museus que a cobrem como inumeráveis cemitérios". E Carlo *Carrà*, em 1913, no seu "Manifesto da pintura, de sons, ruídos e odores", diz: "Nós amamos a vida moderna, que por sua essência, é dinâmica, sonora, barulhenta, e não solene, majestosa, séria ou hierática. Rechaçamos todas as cores apagadas. Rechaçamos o ângulo reto porque nos parece desapaixonado; o cubo e a pirâmide, todas as formas estáticas". Basicamente, o objetivo dos futuristas era a representação da realidade dinâmica dos objetos ou seres: uma bailarina ou um cão têm mil pernas porque sua realidade dinâmica é o movimento e *Severini* ou *Balla* representam-nos como se fossem uma fotografia estroboscópica. Da mesma forma os objetos não se esgotam no contorno aparente, seus aspectos se interpenetram contínua e simultâneamente.

PINTURA METAFÍSICA — Reação ao dinamismo futurista, a pintura metafísica retoma a nostalgia do antigo, do silêncio, das horas perdidas, descobre o mistério das aparições imprevistas. *De Chirico* pinta os pórticos e arcadas oitocentistas, introduz o manequim como um dos elementos da estética metafísica, "santificando a realidade". *Morandi*, vindo do Cubismo, repõe esta pintura no caminho construtivo.

EXPRESSIONISMO — Tendência permanente da história da arte, manifesta-se em épocas de crise (religiosa, econômica, cultural ou política). Mas o vocábulo é criação recente da estética alemã, para a qual o Expressionismo evidencia não só a dualidade classicismo/romantismo como, também, a díade latinidade/germanicismo. Favorece as diferenciações individuais, os particularismos nacionais, étnicos, raciais e políticos. É uma manifestação dos povos eslavos, germânicos e nórdicos, bem como da alma judia, assim como reflete melhor os problemas sociais dos países em fase de desenvolvimento tecnológico e cultural, como o Brasil ou México. Dois agrupamentos do Expressionismo, em sua formação, foram o *"Die Brücke"* (A Ponte) e o *"Blaue Reiter"* (Cavaleiro Azul). Aquele, foi o nome dado a uma Associação de Artistas fundada, em 1905, por *Kirschner, Rottluff* e *Heckel*, todos "inquietos, de uma sensibilidade doentia, atormentados pelos problemas religiosos, sexuais, sociais, políticos e morais. Paisagens nuas, composições místicas e visionárias. Cores fortes, contornos abruptos, atmosfera densa e carregada, quase irreal. "O Cavaleiro Azul" é o título de um quadro de *Kandinsky*, que serviu para denominar o movimento. Não houve manifestos e nenhuma regra foi formulada, senão o ódio ao academicismo, a renúncia a natureza exterior e a fé naquilo que Kandinsky nomeou de "necessidade interior". Os dois polos do Expressionismo são: uma subjetividade quase doentia, que o levou a dar o salto metafísico, e uma aguda participação social e política.

DADA — Não foi movimento, estilo ou escola. Nem sequer um agrupamento, pois desenvolveu-se em vários pontos da Europa e nos Estados Unidos, simultâneamente. Mal da época, foi a primeira manifestação *anti-arte*: "Onde aparece a arte, a vida desaparece. A pintura é feita para dentistas e a arte é um produto farmacêutico para imbecis", afirma *Picabia*. E Marcel *Duchamp*, no aeroporto de New York, pergunta, depois de afirmar que a pintura acabou, "quem faz melhor esta hélice". O Dada fez do deboche uma atitude filosófica. O acaso e o fortuito fazem parte da sua anti-estética. O próprio nome foi descoberto ocasionalmente quando *Tzara* folheava um dicionário, da mesma maneira como a palavra *merz* (= detrito: *merzbild, merzbau*) foi retirada por *Schwitters* de um pedaço rasgado de jornal. O *ready-made* (feito, pronto), criado por Duchamp é uma apropriação de objetos, de preferência aqueles produzidos pela indústria, que são transformados ou aproximados uns dos outros, visando novos significados. Arte dos períodos de saturação cultural. O Dada reflete um estado de espírito de insatisfação, de tédio, de nojo: "é apenas a materialização do meu asco".

SURREALISMO — "É o automatismo psíquico puro, mediante o qual nos propomos expressar verbalmente, por escrito e de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com ausência de todo controle exercido pela razão, com a exclusão de toda preocupação estética e moral, o surrealismo está baseado na fé na realidade superior de certas formas de associações até agora descuidadas, no valor todo poderoso do sonho ": *Breton*, 1.º Manifesto Surrealista. "O objetivo do Surrealismo consiste na descoberta de novas relações entre os objetos, mas fundadas sobre meios doravante irrefletidos, e que só podem suscitar irrupção por processos irracionais, do inconsciente, do espontâneo, do fortuito ou do automatismo, fora de toda sistematização e de toda codificação": *Max Ernst*. É o primado do modelo interior sobre o exterior, o aprofundamento em regiões abissais, onde as contradições desaparecem. O surrealismo sugere o exame da relação entre a arte e o mundo fisiognômico e eidético dos loucos, dos primitivos e da "arte infantil".

VANGUARDA RUSSA — O *Suprematismo* queria a supremacia da sensibilidade sobre o próprio objeto. O essencial é a sensibilidade nela mesma, independente de toda "entourage" na qual é tomada. O manifesto do movimento foi assinado pelos pintores *Malevitch* e Miturich e pelo poeta *Maiakovski*. Malevitch eliminou gradualmente de sua pintura as "impurezas" (formas, cores) até chegar ao nada, que é sua tela "Branco sobre Branco". É seu último quadro e nele demonstra que o espaço é um valor expressivo em si mesmo. Da pintura passou à escultura, fazendo uma espécie de "arquitetura suprematista": "reconhecemos nela, ainda, a supremacia do sentimento puro, de um equilíbrio em si, de ritmos despojados de fins práticos e utilitários, uma mística do objeto, por assim dizer, que completa, já que não se opõe, à mística do sujeito" (Brion). O *Não-Objetivismo*, fundado por *Rodchenko* (pioneiro da fotomontagem), indica uma posição intermediária entre o Construtivismo e o Suprematismo, participando moderadamente do entusiasmo do primeiro pela mecânica e da preocupação do segundo com as dimensões não-objetivas da sensibilidade pura." A vanguarda russa anterior à consolidação da revolução de 1917, extremamente atuante, inclui ainda o *Raionismo*, criado por *Larionov* e sua esposa *Gontcharova*, movimento que sugere afinidades com o Futurismo italiano, mas que o antecipou na passagem para a abstração. O *Construtivismo* surgiu influenciado pela ciência e pela máquina. *Tatlin* nega o quadro de cavalete e parte para a construção de objetos ou "contra-relevos" realizados em metal, plástico, madeira ou vidro, que ficavam numa zona intermediária entre pintura e escultura. *El Lissitsky*, por sua vez, explora as virtualidades e ambiguidades da geometria não-euclideana, buscando relações óticas, pluridimensionais, sem qualquer transcendência. Os irmãos e escultores *Gabo* e *Pevsner*, autores do *Manifesto Realista* (1920), usaram em suas esculturas, materiais industriais e eliminaram o pedestal. "A arte não é apenas prazer, é uma atividade criadora da consciência humana da qual deriva toda a criação espiritual. A arte é tudo", afirma Gabo, para quem o espaço é o elemento real de visão, tão material quanto qualquer material concreto".

NEO-PLASTICISMO — "Sem ignorar os meios do mundo, nossa natureza individual, e sem que isso seja questão de suprimir a nota humana na obra de arte, a plástica pura é a união do individual com o universal. Porque um ritmo livre é composto destes dois aspectos da vida em equivalência. No seio da abstração, a arte vem interiorizando a forma e a cor e colocando a linha curva em sua tensão máxima: a linha reta. Pelo uso da oposição do ângulo reto, a relação constante da dualidade universal-individual se faz unidade", afirma *Mondrian*, na revista "De Stjl", veículo das idéias do Neo-plasticismo, movimento por ele criado e que reuniu pintores, escultores e arquitetos. No quadro *"Pintura 1"*, datado de 1921, Mondrian define a "nova plástica" ou "plástica pura": o vocabulário é limitado à linha reta (verticais e horizontais) e às cores puras (vermelho, azul e amarelo). O ângulo reto passa a ser o símbolo do movimento e é rigorosamente empregado na arquitetura e mesmo na escultura. *Van Doesburg* comandou a dissidência denominada *Elementarismo*: "uma expressão heterogênea, voluntariamente instável, com planos inclinados".

PURISMO — O manifesto do Purismo, publicado em 1918 com o título de "Após o Cubismo", é de autoria de Ozenfant e Edouard Jeanneret (Le Corbusier). Defende a restauração de uma arte sã, sem fantasias e preciosismos, bem como quer restituir aos objetos sua simplicidade arquitetônica. O símbolo do Purismo era a máquina. Le Corbusier: "uma casa é uma máquina para morar".

BAUHAUS — Fundada pelo arquiteto Walter Gropius, a Bauhaus preconizava a integração da arte na indústria: "a arte deve servir-se dos meios industriais de produção, os únicos que podem introduzí-la na vida moderna". Passar da fase artesanal para a industrial, a fim de eliminar a contradição entre arte e indústria. Na Bauhaus, o aluno passava primeiramente por um curso básico ou propedêutico (o "Vorkurs", 6 meses), seguindo-se três anos em ateliês, nos quais estudava os diversos materiais (metal, madeira, tecido, etc.) terminando com três anos de estudos da forma e/ou da arquitetura. Na Bauhaus, a arte deixou de ser êxtase místico, vã satisfação de certos desejos materiais ou espirituais, transformando-se "numa percepção mais clara e eficaz das coisas, um modo mais lúcido de se estar no mundo"

ARTE ABSTRATA — A música e a arquitetura sugeriram, inicialmente, na pintura, a abstração, porque o som e o espaço eram considerados manifestações abstratas. *Kandinsky*, apontado como autor da primeira aquarela abstrata (1910) nomeia seus quadros "composições" e fala de sons puros e de música das esferas. *Mondrian* quer ordenar seus quadros arquitetonicamente, construí-los em termos de espaço. A música vai determinar uma *abstração relativa* (a figura ou tema que serviram de ponto de partida não desaparecem totalmente) ou *abstração lírica*, enquanto a arquitetura levará a uma *abstração absoluta* ou *geométrica*. Michel Seuphor define a arte abstrata como aquela "que não contém qualquer apelo, qualquer evocação da realidade, seja ela ou não o ponto de partida". Na primeira fase, com Kandinsky, a arte abstrata reflete o desejo lírico de libertação, aquela "necessidade interior". Na segunda, com Mondrian, o que se quer é a construção. A arte abstrata não é, portanto, um ismo, mas um estado da arte moderna. Os russos e os eslavos são naturalmente abstratos, devido "à sensibilidade frequentada pela vertigem do nada, pela fuga angustiante do real, às quais não sucumbe jamais o espírito francês" (Jean Leymarie). Não é certo afirmar-se que a arte abstrata prevalece nos momentos de calma. A crise e a construção, o caos e a ordem, coexistem tanto na arte abstrata quanto na arte figurativa.

ARTE CONCRETA — O termo foi cunhado, em 1930, por Theo *van Doesburg* para substituir a denominação considerada já gasta, de arte abstrata. "Fecho os olhos e lentamente começam a tomar forma certas idéias-cor. Faço, então, os esboços preliminares, que me levarão ao quadro": *Albers*. A criação de *Max Bill* começa com a imagem-idéia e chega à imagem-objeto, "uma figura ideológica, que tornando-se visível e traduzível em quadro dá origem a um objeto concreto". A transformação da imagem-idéia (ou imagem-cor) em imagem-objeto se faz através de uma lei de Desenvolvimento. Arte concreta: "uma realidade pura entre forma e lei". Antes da arte concreta, "o que se movimentava era um tema alheio à arte (o assunto, a história), agora é a própria estrutura que se modifica. O provisório e o contínuo modificam permanentemente o presente, donde a idéia de tempo (= movimento). "Todas estas realidades, ou estas noções de contínuo/descontínuo, preciso/impreciso, limitado/ilimitado, são filtrações provenientes da expressão científica mais atual, mas, também, realidades poéticas, poesia visual e se aparentemente nada têm a ver com a vida diária do homem, são, apesar de tudo, de transcendental importância".

INFORMALISMO — Arte informal é, para Gillo Dorfles, a que "não é geométrica ou construtiva", onde "não há nenhuma tentativa ou vontade de figuração". A *Action Painting* teve início, nos Estados Unidos, com *Pollock*, que inventou um processo de gotejar a tinta sobre telas enormes ("free canvas"). A *pintura gestual* exclui o croquis, a preparação, o artista lançando a tinta diretamente sobre a tela, impensadamente, automaticamente. É o *Tachismo* (tache: mancha, borrão). Para *Mathieu* o movimento significou uma revolução tripla: "Primeiro, de ordem morfológica — a pintura libertou-se, com efeito, dos últimos cânones de beleza para redescobrir o nada dos limites da liberdade a partir da qual tudo se torna possível. De ordem estética, depois — a improvisação rege agora a quase totalidade da duração do ato criador. Pela primeira vez no Ocidente, a velocidade de execução torna-se lícita. De ordem semântica, enfim. Se, em todos os tempos a significação precedera o signo, agora inverteu-se pela primeira vez a ordem da relação signo-significado. Uma fenomenologia categoricamente nova se elabora no domínio da expressão exibindo uma estruturação igualmente nova de formas a partir de um "nada total". "O ícone precede a idéia" (Read). Pode-se falar também de *arte emblemática* (que não sendo informal ou geométrica, apresenta emblemas ou signos que revelam um conteúdo, "mais presentativo do que discursivo") ou *ideogramática* (de letras e siglas: *Capogrossi*), *matérica* (que busca a expressividade da matéria ou texturas: *Fautrier*) ou *polimatérica* (uso de diversos materiais, como nos *neo-dadas*. *Burri*). Trata-se de uma *arte bruta* (*Dubuffet*) ou *arte outra* (Tapié). Em todas estas manifestações busca-se o precário contra o eterno. Faz-se uso de materiais perecíveis e pobres (sucata, estopa, madeira queimada, restos: *"objet-trouvé"*). Burri pergunta: "porque compor para o futuro se o presente é o que importa? "

NO VERSO: ARTE PÓS-MODERNA

OS NOMES

IMPRESSIONISMO
Jonkgind
Boudin
Manet
Degas
Renoir
Bazille
Morizot
Laurencin
Monet
Pisarro
Sisley

NEO-IMPRESSIONISMO
Seurat
Signac

SIMBOLISMO
Gauguin
Redon
Hodler
Denis
Klint
van Dongen
Serusier
Puvis Chavannes
Liebermann

NABISMO
Vuillard
Bonnard

REALISMO
Modigliani
Utrillo
(Rousseau
Munch
Ensor
Van Gogh
Lautrec)

ART NOUVEAU
Gaudi
Horta
Guimard
Mackintosh
Beardsley
Van de Velde
Grasset
Mucha

FAUVISMO
Matisse
Derain
Marquet
Vlaminck
Dufy
Friesz

CUBISMO
Cézanne
Picasso
Braque
Zadkine
Archipenko
Lipchitz
Laurens
Brancusi
Gris
Léger
Gleizes
Metzinger
Lhote
Marcoussis
La Fresnaye

EXPRESSIONISMO
Nolde
Kirchner
Heckel
Schmidt-Rottluff
Otto Müller
Jawlensky
Marc
Macke
Kandinsky
Chagall
Segall
Otto Dix
Pascin
Pechstein
Beckmann
Kokoschka
Soutine
Rouault
Permecke
Grommaire
Picasso
Kollwitz
Orozco
Rivera
Siqueiros
Tamayo
Barlach
Grosz
Giacometti
Wotruba
Gonzales
Hepworth
Martin
Minguzzi
Lardera
Chadwick
Armitage
Pomodoro
Consagra

FUTURISMO
Carrà
Boccioni
Balla
Russollo
Sofficci
Sant'Elia
Prampolini

METAFÍSICA
De Chirico
Carrà
Morandi

ORFISMO
Delaunay

RAIONISMO
Larionov
Gontcharova

CONSTRUTIVISMO
El Lissitzky
Tatlin
Pevsner
Gabo

NÃO-OBJETIVISMO
Rodchenko

SUPREMATISMO
Malevitch

DADA
Duchamp
Man Ray
Picabia
Schwitters
Arp
Richter
Ball
Hausembeck

NEO-PLASTICISMO
Mondrian
van Doesburg
Oud
Huszar
Vantongerloo
Rietveld
van Eesteren
V. Gildewart
Domela
van der Leck

PURISMO
Le Corbusier
Ozenfant

BAUHAUS
Gropius
Mies van der Rohe
Itten
Breuer
Feininger
Schlemmer
Klee
Kandinsky
Moholy-Nagy
Bayer
Albers
Schmidt
Meyer

SURREALISMO
Ernst
Tanguy
Masson
Magritte
Dali
Klee
Miró
Matta
Delvaux
Bellmer
Brauner

ARTE ABSTRATA
Kandinsky
Kupka
Herbin
Magnelli
Tauber-Arp
Nicholson
Pollock
Mathieu
Wols
Tobey
Kline
Gottlieb
Alan Davie
Gorky
Hoffmann
Motherwell
De Kooning
Rothko
Newmann
Ad Reinhardt
Dorazio
Appel
Corneille
Alexinsky
Bissier
Manessier
Baumeister
Corpora
Santomaso
Vedova
Hartung
Soulages
Sonderborg
Capogrossi
Fautrier
Dubuffet
Feito
Tapies
Fontana
Burri
Bazaine
Sonia Delaunay
Sam Francis
Pasmore
Poliakoff
Staël
Stahly
Stamos
Noguchi
Hadju
Jacobsen
Hantaï

ARTE CONCRETA
Max Bill
Albers
Moholy-Nagy
Graeser
Lohse
Calder
Doesburg
Hlito
Maldonado

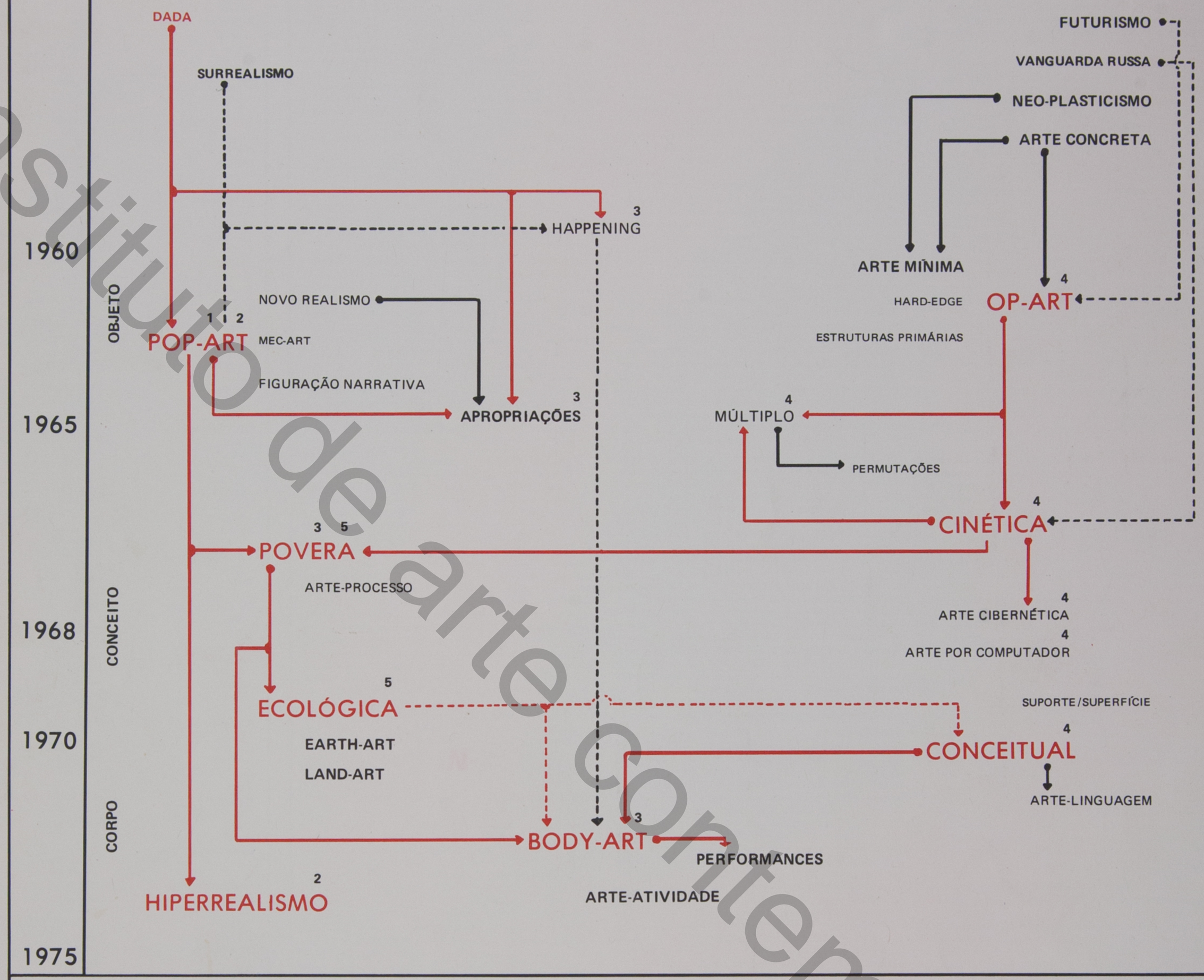
Instituto de Arte Contemporânea

ARTE PÓS-MODERNA

OBJETO
CONCEITO
CORPO

Copyright Frederico Morais
3a. edição Rio 1974

1. SOCIEDADE DE CONSUMO — Folclore urbano, kitsch
2. COMUNICAÇÃO DE MASSA — Imagem
3. CONTRA-CULTURA
4. TECNOLOGIA — Indústria
5. NATUREZA



COMO LER ESTE GRÁFICO

Este gráfico pretende ser uma síntese da arte moderna e pós-moderna (1874/1974). Contém todos os dados referentes à gênese e desenvolvimento de cada *ismo*. A data de cada movimento é sempre a da publicação do manifesto (Surrealismo, 1924), da primeira exposição (Impressionismo, 1874) ou de seu reconhecimento oficial (o prêmio de Rauschemberg na Bienal de Veneza, em 1964, é a confirmação da Pop-Art). No mesmo sentido se considerou a sede de cada movimento: a primeira exposição do Futurismo teve lugar em Paris, em 1912, três anos depois do primeiro manifesto publicado na Itália e assinado pelo poeta Marinetti. Mas o movimento, nitidamente italiano, com sede em Milão, só tomou corpo com o segundo manifesto, publicado em 1910, e agora com as assinaturas dos pintores Severini, Carrà e Boccioni. O Dada manifesta-se simultaneamente em várias capitais. A importância de cada ismo pode ser sentida não só pelo número de ligações (as linhas pontilhadas indicam influências menos fortes) como pela cor, vermelha nos movimentos chaves, preta nos de média e pequena significação. Neste particular, o tamanho da letra (o corpo) ajuda a identificação: compare-se, por exemplo, Op-Art, arte mínima e hard-edge. O tamanho das letras fornece outras indicações: diferentes denominações de um movimento, tendências afins ou divisões (no Cubismo, três fases). Na frisa, ao alto, logo abaixo do título, encontram-se numerados fatores estéticos e anestéticos que repercutiram sobre a evolução da arte moderna (1. Oriente, 2. Artes primitivas, etc.) e pós-moderna (1. Sociedade de Consumo, etc.) Os números no canto direito superior de cada ismo, estabelecem a ligação entre as escolas e aqueles fatores. Exemplo: a Pop-Art é arte de uma sociedade de consumo, influenciada pelos meios de comunicação de massa. À direita, duas colunas contendo os nomes dos artistas que integram cada movimento. Alguns nomes aparecem em mais de um movimento, especialmente na arte pós-moderna. Picasso, vocacionalmente expressionista, foi um dos nomes mais importantes do Cubismo. Os nomes de Robert Morris e Sol Lewit estão na coluna de Arte Mínima, mas o primeiro reaparece na Arte Ecológica e o segundo na Arte Conceitual. Alguns nomes provavelmente faltarão e outros, com o tempo, quem sabe, poderão perder importância. O número de artistas e/ou propositores é hoje, muito maior, e todos se sentem mais livres para circular nesta complicada floresta de ismos. De um modo geral, porém, optou-se pelo movimento onde a contribuição foi efetiva, e para tanto, um dos critérios adotados foi verificar a freqüência com que seus nomes aparecem nos catálogos das exposições mais significativas nos últimos anos.

Este gráfico é rigorosamente histórico e objetivo, como se poderá constatar consultando dicionários, histórias, catálogos e revistas. Mas nem por isso exclui um certo caráter interpretativo. Isto ocorre não só em algumas ligações entre as escolas, como, também, na divisão (que nesta terceira edição fica mais sugerida do que efetivada) entre movimentos caracterizadores da crise, à esquerda, ou da construção, à direita. Esta distinção, aliás, tem base histórica (Wölfflin e a díade Renascença/Barroco), estética (formas abertas/formas fechadas) e filosófica. Entre a crise e a construção, Max Bill, artista concreto, optou por esta última. Os artistas expressionistas colocam-se do lado da crise, à esquerda.

A passagem das duas dimensões da Idade-Média (tempo) para as três dimensões da Renascença (espaço) e daí para as *n*-dimensões de hoje (espaço-tempo) não se fez gratuita ou impunemente. Da mesma maneira se pode assinalar, na arte moderna, três estados de arte, um nitidamente se destacando do outro, ainda que em nível de coexistência. No primeiro estado, *figurativo*, a arte (Impressionismo, Fauvismo, Expressionismo) é uma fotografia, às vezes deformada, da paisagem exterior, e inclui alguns mergulhos na paisagem interior (Surrealismo). No segundo é a crônica sublimada desta mesma paisagem e/ou realidade, à qual, entretanto, se pode sempre retornar, como no Cubismo Analítico ou no Futurismo, que prenunciam o estado de Arte *Abstrata*, ou é a transcrição lírica de "estados d'alma" no Tachismo. No terceiro estado, a arte *Concreta*, o artista parte de uma certa organização, que é mental: o significado está na estrutura, o quadro é a mensagem. Ao isolar, em dois sub-gráficos, na parte anterior, a arte abstrata e a arte concreta, procurei caracterizar a inexistência do abstracionismo ou do concretismo como escolas, da mesma maneira como não existe primitivismo (existem pintores ingênuos, como Rousseau). Dentro da arte concreta ou abstrata podemos encontrar vários comportamentos, o caos ou a crise, o gesto expressivo de Pollock ou o silêncio de Malevitch.

Do Impressionismo ao Cubismo, a arte moderna cumpriu uma etapa: tornou-se autônoma. E parte para novas aventuras, as quais, contraditoriamente vão significar, cada vez mais sua negação. Não esquecendo o Dada, primeira manifestação de anti-arte em nosso século, vamos encontrar Mondrian preconizando a desintegração da arte na vida, ao romper com a moldura, o mesmo fazendo Brancusi, com a eliminação do pedestal. Desaparecida a moldura acabou-se a distinção entre o externo e o interno (como no teatro a não-separação de palco e platéia coloca no mesmo plano atores e público). A metáfora é o princípio de toda arte figurativa. A eliminação da moldura e do pedestal, aliada a outros fatores, abriu o caminho para a participação do espectador, que é convidado a pegar a obra. Aqueles dois elementos, entre outros, mantinham a obra em sua aura, distanciada do público. Era o "pede-se não tocar" dos museus de arte antiga. O artista agora abre mão de seu dom maior, a expressão individual, compartilhando-a com o espectador. Se este não se dispõe a atender aos apelos da obra, tocando-a, ela deixa de existir, ou existe parcialmente. Pede-se tocar, apalpar, cheirar.

Com Pollock, que esgotou praticamente o processo da pintura, a arte completou seu ciclo moderno. A introdução do elemento lúdico (participação do espectador) inicia a fase pós-moderna, da mesma forma como, devido à energia atômica, entramos na terceira revolução industrial, a automatização, também chamada pós-industrial. O termo arte pós-moderna foi empregado pela primeira vez, no Brasil, pelo crítico Mário Pedrosa.

Da Renascença à arte moderna, a obra foi tornando-se cada vez mais aberta. Já Wölfflin e d'Ors falavam da multiplicação de centros tectônicos e do sentido alado da forma no Barroco, forma que se metamorfoseia diante do espectador. Em aberturas sempre maiores, a arte chegou, no século XX, àquela multiplicidade de significados coexistindo em um único significante (Eco) até que a própria noção de obra estourou. Buscando deliberadamente o ambíguo, alimentando-se do acaso e do aleatório, a arte deixou de ser quadro ou escultura, gravura ou desenho, para transformar-se em puro evento, a arte como atividade. A forma desenvolve-se à semelhança dos organismos vivos. Uma das mais significativas exposições da última década recebeu este título: "Quando as atitudes tornam-se formas".

Assim temos, na arte pós-moderna três novos estados de arte: Objeto, Conceito e Corpo. O *Objeto* (Pop, Novo Realismo, etc.) é a morte de toda especificidade, a negação das categorias tradicionais. Criado, recriado, transformado, acrescentado, acumulado, prensado, expandido, comprimido, dividido, multiplicado, tornado coisa enigmática ou aterrorizante, o Objeto pode ser um *"ready-made"* ou um *"objet-trouvé"*, glória ou decadência da sociedade industrial e de consumo. O *Conceito* (Arte Conceitual) é a idéia como arte: contra a celebração plástica, o contínuo perguntar: o que é a arte?) O *Corpo* (body-art, ações, rituais, etc.) como motor da obra, meio de expressão, "vasto campo central, fundamento de toda referência simbólica" (Merleau-Ponty). Cada vez mais a arte confunde-se com os processos vitais (O exercício da arte como "vitalidade elevada": Dewey).

Claro que não é apenas a "obra" que é atingida, mas todo o sistema das artes. A desmaterialização na Arte Cinética (que pode ser um jato de luz em uma sala escura) determina sua desvalorização econômica. A aceleração dos ismos, ameaça todo o tempo transformar as galerias em antiquários. Os museus estão sendo obrigados a rever antigos conceitos relativos à conservação e programação de atividades (animação) — a precariedade dos materiais ou o agigantamento das obras, exigem espaços sempre maiores e especiais, de preferência exteriores. Por outro lado, como conservar um monte de terra ou o próprio corpo do artista, apresentado como obra? O novo museu deverá ser um propositor de situações que se desenvolverão no espaço-tempo da cidade. E assim como o espectador não é mais passivo diante da obra, também o crítico torna-se mais e mais engajado nos movimentos, que ele ajuda a criar, companheiro de aventura do artista.

Nos verbetes evitei tanto quanto possível a interpretação pessoal. Me vali especialmente dos manifestos, declarações de artistas, de teóricos e críticos envolvidos nos movimentos (Marinetti, Apollinaire, Restany, Celant). Nos últimos dez anos os movimentos surgiram quase ao mesmo tempo na Europa e nos Estados Unidos, nem sempre acompanhados do lançamento de manifestos. E tão rapidamente como apareceram, desapareceram, e com os movimentos, alguns artistas e/ou propositores. Também à arte pós-moderna se aplica a lei da obsolescência planificada. Assim, no tocante a arte pós-moderna não se pode alcançar o mesmo rigor. Por isso deixei de situar a data e o local de cada ismo, assim como não esquematizei em sub-gráficos os três estados da arte pós-moderna.

Instituto de arte contemporânea