

*ABSTRACT: Starting from the assertion that many artists and artistic movements in the 60s put in question the traditional categories of painting and sculpture with the aim of trying new alternative forms, the author formulates the hypothesis that one of the solutions extolled in order to save art from its suicide and /or complete assimilation by the market was that of the utopia of an art without object. A diverse selection of statements from important thinkers and artists are included in the text, so as to aid our understanding of the period in question.*

*The text highlights the double movement that art in the 60s acquired: **experimentation**, due to the necessity to innovate an artistic language, and, on the other hand, a rapid **recuperation** by the institution of art.*

*This proposition is developed evoking some important artistic achievements of the 60s, leading the reader to reflect on art and object (or its denial), on the play and spectator (including participation) and consequently the **widening of the concept of art**.*

**KEY WORDS:** contemporary art, 60s art, processes of creation, art and institution, the relation work of art/spectator.

*RESUMO: Partindo da afirmação de que muitos artistas e movimentos artísticos nos anos 60 colocaram em questão as categorias tradicionais de pintura e escultura a fim de experimentar novas formas alternativas, a autora formula a hipótese de que uma das soluções preconizada para salvar a arte de seu suicídio e/ou de sua completa assimilação pelo mercado foi a utopia de uma arte sem objeto. Neste estudo estão presentes diversas declarações de artistas e pensadores importantes para a compreensão do período em questão.*

*O texto também salienta o duplo movimento que a arte dos anos 60 adquiriu: a **experimentação**, devido a necessidade de inovar a linguagem artística e, por outro lado, a rápida **recuperação** pela instituição de arte.*

*Esta proposição é desenvolvida evocando algumas realizações artísticas importantes dos anos 60, conduzindo o leitor a uma reflexão sobre arte e objeto (ou à negação deste), sobre obra e espectador (incluindo sua participação) e à conseqüente **ampliação do conceito de obra de arte**.*

**PALAVRAS-CHAVE:** arte contemporânea, arte dos anos 60, processos de criação, arte e instituição, relação obra/espectador.

MURIEL CARON

# Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60

Tradução  
Sonia Taborda

Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.11, p.7-17, mai. 1996



**N**os anos 60, muitos são os artistas plásticos e os movimentos como *Fluxus*, *Pop-Art*, *Art-minimal*, *BMPT*, *Land Art*, etc., que questionam as categorias tradicionais de pintura e escultura, para experimentarem novas formas alternativas. Seja através da *performance* e do *happening*, seja através de outras práticas “eventualistas”, o valor encarnado (inerente) e o fetichismo ligado ao objeto de arte são, assim, mal tratados.

Essas reivindicações certamente não são novas. Herdeiras da crítica feita pelas vanguardas históricas (especialmente *Dada*) à arte burguesa acadêmica em via de crescente institucionalização, elas são igualmente anunciadas pelas experimentações artísticas do pós-guerra, através de diferentes movimentos - quer se trate, na França, das pesquisas pictóricas do *tachismo*, da arte bruta e informal, ou, mais abertamente, dos posicionamentos da *Internacional Situacionista*, e até, no contexto Além-Atlântico, das intervenções de Jonh Cage e de Rauschenberg no “Black Mountain College”.

Mas essa condenação à morte (real ou representada) do objeto de arte e das categorias artísticas tradicionais - em um contexto em que o florescente mercado de arte se profissionaliza é, sem dúvida, institucionalizado - já não é necessariamente associada à utopia radical de uma renovação sociohistórica (como podiam ainda desejá-la as vanguardas históricas). Ela mais parece apresentar-se como uma tentativa de reposicionamento da arte e do papel do artista em uma sociedade tardo-industrial que sofre a progressiva especialização da esfera cultural enquanto corpo separado - embora sempre orgânico -

da organização produtiva em seu conjunto.

É nesse sentido que formulamos a hipótese de que uma das soluções, preconizada para salvar a arte de seu suicídio e/ou da sua completa assimilação pelo mercado, foi essa derradeira utopia de uma arte sem objeto. Também, a fim de determinar as razões do fracasso parcial dessas tentativas, examinaremos em particular três questões:

O que seria do estatuto da obra e da crítica quando o objeto de arte “acabado” cedesse o lugar a noções de experimentação, intenção e processo de criação?

Poderia o princípio da obra efêmera ser uma maneira de resolver a questão do fetichismo da arte, hoje confundido com o fetichismo da mercadoria?

Seria a extinção do objeto de arte suficiente para cumprir a promessa de uma democratização da arte, de uma arte por e para todos?

## I QUANDO AS NOÇÕES DE INTENÇÃO E DE PROCESSO DE CRIAÇÃO SUBSTITUEM A DE OBJETO ACABADO

Em *Notas sobre o fim da imagem*, Robert Klein<sup>1</sup> vê no advento da arte moderna o obscurecimento das categorias tradicionais que constituem o objeto de arte e sua avaliação (a semelhança e a referência obrigatória a um modelo...), em proveito de noções novas como a intenção e o processo de criação.

Essa relativização da obra de arte (na medida em que, não obedecendo mais a convenções exteriores, se elabora a partir de regras e de formas fixadas pelo próprio artista) está de acordo com a generalização da divisão do trabalho efetuada pela sociedade industrial. Com

efeito, consciente dessa mudança, a produção artística manifesta mais a tendência de explicitar-se enquanto trabalho ou processo de criação, do que de esconder-se na clausura formal do objeto acabado.

Assim, as primeiras colagens cubistas e, mais ainda, as montagens/colagens dadaístas e de Schwitters, utilizam diferentes objetos cuja particularidade e função próprias desaparecem logo que são reunidas para compor a obra. O *ready-made* de Marcel Duchamp origina-se na mesma operação levada ao extremo, pois, uma vez exposta, a obra terá sido escolhida dentre a diversidade dos produtos de consumo e retirada do circuito econômico para se tornar, no âmbito do museu, objeto de arte e produto cultural.

Assim, essa nova concepção da obra, em ruptura com categorias estéticas consideradas caducas (como a imitação, a autonomia da obra fechada...) leva a uma verdadeira subversão, que marca ainda hoje a arte e a estética, quanto ao estatuto do objeto de arte e seus critérios de avaliação.

De fato, desde que a obra não se pretende mais autônoma e fechada, depende mais estreitamente do gesto criador (a intenção), de sua "presentificação" (o lugar de exposição), bem como de sua recepção (a interpretação do espectador). É por isso que as duas declarações: "se um artista diz que o que ele faz é arte, isto é arte" de Donald Judd, e "são os contempladores que fazem o quadro" de Marcel Duchamp são entendidas de igual maneira. No primeiro caso, contudo, corre-se o risco de ver ressurgir a categoria do "gênio artístico".<sup>2</sup> Ao passo que os "contempladores" de Duchamp, longe de representarem um espectador qualquer, designariam os "expertos da arte". Efetivamente, a

ambigüidade interna do *ready-made* "duchampiano" reside no fato de que a natureza provocadora do gesto artístico só é reconhecida, se fixada pelo quadro institucional que é, enfim, o avalista da promoção de um objeto qualquer à dimensão de obra de arte.

Outra consequência de uma arte "autônoma", que se concebe como projeto, acontecimento, obra em devenir, é que ela reivindica mais intensamente uma posição crítica.

A esse respeito, é interessante comparar as aspirações dos movimentos vanguardistas do início do século com as das neovanguardas dos anos 60.

Com efeito, se a arte de vanguarda se propôs sempre a denunciar ou desviar sua institucionalização e sua mercantilização, o "projeto de emancipação" de caráter ético que animava as vanguardas históricas (transformação da sociedade) não pode mais servir às neovanguardas, em parte porque esse projeto malogrou.

É mais, embora a arte dos anos 60 se queira militante e veículo das "idéias revolucionárias" (ver as ações políticas de Beuys, os posicionamentos de artistas anglo-saxônicos engajados na *Nova Esquerda*, como Donald Judd, Dan Graham, Arte & Linguagem...), seu campo de ação limita-se, geralmente, à esfera cultural (Beuys instalou seu *Bureau pour la Démocratie directe* [Escritório para a Democracia direta] na *Documenta V de Cassel* de 1972; os textos de Dan Graham ou *Art & Language* aparecem em revistas de arte.<sup>3</sup> Face à constatação da recuperação da arte pela indústria cultural, até mesmo pela sociedade dos lazeres, *Os Situacionistas* optam, nesses mesmos anos 60, por se retirarem: "Os tempos da arte terminaram. Não se pode fazer arte senão suprimindo-a".<sup>4</sup>



Thierry DE DUVE (1992, p.16) resume o campo de ação da arte nos seguintes termos: *É preciso que a liberdade de que goza o artista na sociedade liberal sirva-lhe apenas para mostrar que essa liberdade é alienada ou ilusória, é o alibi da opressão ou um privilégio conquistado à custa da liberdade de outrem.*

É por isso que, de modo geral, a forma subversiva dessa arte autocrítica se efetiva na própria prática artística, fundamentando-se toda experimentação nova sobre uma crítica das produções precedentes. Em conseqüência, a arte "se historiciza" e afiança, pela mesma razão, o critério de novidade.

Se Donald JUDD (1990) pôde escrever sobre esse assunto:

*Toda obra nova implica uma crítica das obras mais antigas, mas essa crítica só é pertinente em relação à obra nova. (...) que um certo tipo de forma tenha sido abandonada não é nada essencial; em contrapartida, é decisivo descrever e analisar os novos tipos de formas, pois as obras novas são tão complexas e estruturadas como o eram as antigas.*

Robert KLEIN (1970, p.376) destaca a ambigüidade da posição progressista da arte.

*Toda arte voluntariamente nova é paródia da precedente, na medida exata em que a utiliza, e toda arte ultrapassada torna-se autoparódia. Dessacralização e contra-senso são os motores da vida artística, inseparáveis, tanto da criação, quanto do julgamento.*

Com efeito, esse critério de atualidade e de novo atribuído à Modernidade faz lembrar a estratégia empregada pela indústria cultural, ou cultura de massa, que, em sua perpétua busca de novidade, produz efeitos de moda cada vez mais efêmeros. Parece realmente

que a arte dos anos 60 tomou um duplo movimento. Em um primeiro momento, conscientes da necessidade de renovar a linguagem artística, os artistas experimentam formas que visam ampliar a concepção da arte. Em segundo lugar, essas formas rapidamente recuperadas pela instituição arte, são adaptadas e integradas a um sistema que - para encobrir a separação entre arte de vanguarda e cultura de massa - nivela as mais "provocadoras" propostas.

Eis porque é possível indagar-se se a sucessão desenfreada dos movimentos neovanguardistas europeus e americanos entre os anos 60 e 70 não representa, tanto o último esforço de uma arte que deseja conservar um papel político e social e escapar à sua integração em um mercado que cresce e se especializa, como o indício de institucionalização de uma arte já estabelecida, em que artistas, críticos, revistas, donos de galerias e agentes de exposições se expõem, sobretudo, em uma corrida à atualidade e ao prestígio.

A recepção crítica da arte se acha igualmente modificada. Desde a ruptura com a tradição detonada pelas vanguardas históricas que reivindicavam estabelecer suas próprias regras, os critérios de avaliação fundamentados em um modelo "ideal" já não podem mais servir e são substituídos por critérios tão diversos como a coerência interna, o êxito da técnica, a pertinência e a atualidade das propostas.

Mas, mais especificamente, a "crise do objeto" invocada nos anos 60 atingiu a tese formalista "greenberguiana" que se alastrava desde o pós-guerra nos Estados Unidos, bem como gerou posições críticas inspiradas no estruturalismo e na semiótica. Situação paradoxal que, de uma parte, concede novamente à obra a possibilidade de ser julgada por

seu conteúdo, e de outra parte, remete-a a um sistema de signos a decodificar.

## II CONTRA O FETICHISMO DA ARTE: A OBRA EFÊMERA?

O que não deixa de estar em causa, sob uma ou outra forma, em tantas revoluções sucessivas, é a encarnação dos valores, o monumento, o bibelô, o quase-construído, a quase-sinfonia, o objeto de contemplação, em suma, "a obra".

*(...) Não é pela obra que nos interessamos, mas pelo objeto de arte.* (KLEIN, 1970, p.403)

Parece que, uma vez que o objeto de arte - libertado de seu papel cultural e de representação - participa do sistema capitalista em que o valor de troca sobrepuja o valor de uso, seu caráter efêmero torna-se uma evidência.

Por sua utilização de elementos fabricados industrialmente, as primeiras montagens ou colagens modernas já insistem sobre as infinitas possibilidades que o caráter construído da arte - às voltas com transformações contínuas - oferece, bem como destacam a posição outrora precária da obra. Do mesmo modo, os espetáculos *dada*, as performances futuristas..., propõem formas artísticas eventualistas que introduzem as artes plásticas em uma dimensão temporal limitada.

Mas é sobretudo a partir dos anos 50, com a conscientização pós-guerra das possíveis "derrapagens" de sociedades ditas "desenvolvidas", e mais tarde, com a transformação da sociedade de consumo, que a obra efêmera torna-se uma proposta artística relevante. Esse caráter efêmero permite, de um lado, insistir no efeito de choque de

obras que "sacrificam sua vida ao instante do aparecimento de sua verdade e desaparecem sem deixar vestígio" (ADORNO, 1989, p.228), e permite, de outro lado, evitar que o objeto de arte seja integrado ao circuito econômico como produto de consumo cultural.

Assim, o caráter efêmero pareceria estar habilitado a pôr termo ao fetichismo da arte (elemento de natureza "ancestral e mágica") cujo valor tornou-se ambíguo desde que confundido com o fetichismo da mercadoria. Mas, como observa Adorno, o problema continua complexo.

*As obras de arte que não insistem em sua coerência com um fetichismo que leva a crer serem elas o absoluto que não podem ser, são de antemão sem valor, porém a sobrevivência da arte torna-se precária no momento em que se conscientiza de seu fetichismo e de como, desde a metade do século XIX se compromete com ele.* (*Id.*, p.290)

É verdade que, para Adorno, que continua a defender categorias próprias para a estética idealista, o caráter fetichista confere à arte sua autonomia, sem a qual ela perde seu "poder emancipatório". Mas já não é tarde demais?

*Se a arte renuncia à sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de integrar-se como domínio inocente dentre outros* (*id.*, p.290). Ainda mais, temendo que "assimilando-se à necessidade, a obra de arte impeça os homens de se liberarem do princípio da utilidade, ao passo que deveria permitir essa liberação" (*id.*, p.167), Adorno critica severamente todas as manifestações vanguardistas dos anos 60: *O novo não é que a arte seja uma mercadoria, mas que hoje ela se assuma deli-*



*beradamente como tal, e o fato de que renegue sua própria autonomia enfileirando-se orgulhosamente entre os bens de consumo, oportuniza o êxito dessa novidade.* (ADORNO, HORKHEIMER, 1974, p.166)

Se Robert Klein atribui também ao fetichismo da arte um valor mágico, indica que a tentativa de excluir o objeto em proveito de atos criadores pode ser um meio de resolver essa questão.

*A aversão contra todas as formas de fetichismo é um traço marcante da elite contemporânea na qual se é levado a colocar os artistas de primeira linha. Ora, o objeto de arte se apresenta, por uma ilusão talvez necessária ou constitutiva, como portador de valores ou valor encarnado; com isso, apela irresistivelmente a tendências de natureza fetichista. Qualquer pessoa que queira reduzir os valores ao ato humano (condicionado) que os estabelece, tem a obrigação de desmistificar a obra de arte.* (KLEIN, 1970, p.403)

Assim, a obra desmistificada, fruto da experiência estética, tem valor de produto artístico, considerado, na melhor das hipóteses, como “uma solidificação de experiências” e, na pior, como um produto cultural dentre outros.

Essa interpretação junta, aliás, as experimentações artísticas desses anos 60. Quando Lucio Fontana fura suas telas; Raymond Hains expõe cartazes lacerados; quando Piero Manzoni apresenta suas caixas *Merda*, ou Joseph Beyus inventa o conceito de escultura social..., quando, finalmente, esses artistas falam sobre a morte de um certo tipo de obras ligadas a uma concepção fetichista da arte tipicamente burguesa, suas manifestações não são, por isso, menos apresentadas (com razão, aliás) como obras de arte. Assim, se os artistas continuam a arrastar atrás de si “grilhões”

(para retomar a expressão de Robert Klein) que “libertam do seu suicídio”, é para finalmente ampliar os limites da arte (que serão, cedo ou tarde, institucionalizados e, conseqüentemente, fetichizados). Trata-se, não da eliminação efetiva da obra de arte, mas de sua relativização.

Desse modo, tanto a recusa a produzir novos objetos ou imagens (de onde a preferência por formas efêmeras, como as ações do grupo japonês Gutai, as “happenings” de Kaprov ou até a arte conceitual), quanto a opção de tudo integrar e representar na arte (como a Pop-Art, a vídeo-arte, o Novo Realismo...) participam da mesma necessidade: relativizar a categoria da obra, mostrando que esta depende da relação espectador/espaço, bem como de um dado contexto. A obra seria, antes de tudo, fiadora de uma experiência vivida, o rastro, o vestígio de um momento dado, cujo caráter individual se muda em universal.

E no entanto, se a noção de fetichismo perdura, é essencialmente porque o mercado e a instituição arte têm todo interesse em continuar alimentando a confusão, por eles mesmo instaurada, entre fetichismo da arte e valor mercantil.

*As galerias, os museus, os concursos e os prêmios, o comércio e a crítica de arte sempre aparentam supor que o valor artístico é algo depositado nas obras e visíveis nelas mesmas; pretende-se sempre que o melhor artista é o que produz as melhores obras.* (KLEIN, 1970, p.408)

Esse deslocamento do valor encarnado para o valor mercantil - tornado moeda corrente - é ainda mais difícil de controlar e travar porque, como o destaca Pierre Bourdieu, ele não é da competência do artista.

*O produto do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença, que produz o valor da obra de arte como fetiche, ou que produz a crença no poder criador do artista.* (BOURDIEU, 1992, p.318)

Assim, enquanto o artista dos anos 60 tende a desmistificar seu gesto e sua criação ("Todo mundo é artista" diz Beyus, "Eu sou uma máquina" argumenta Warhol), o sistema que rege a arte continua a repousar sobre um "universo de crença" em que alguns "sempre aparentam supor que o valor artístico é algo depositado nas obras e visível nelas mesmas", e outros produzem "a crença no poder criador do artista".

### III PARA UMA AUTO-ULTRAPASSAGEM DA ARTE?

*O que me interessa é o que se encontra entre a arte e a vida.*

ROBERT RAUSCHENBERG

Assistimos hoje ao esgotamento ou à esclerose de todos os vocabulários estabelecidos, de todas as linguagens, de todos os estilos. Com essa carência - por exaustão - dos meios tradicionais se defrontam aventuras individuais ainda esparsas na Europa e na América, mas que tendem todas, qualquer que seja a envergadura de seu campo de investigação, a definir as bases normativas de uma nova expressividade.<sup>5</sup>

Yves Klein expondo *Le vide* ou propondo *Zones de sensibilité picturales immatérielles*; Jean Tinguely concebendo *Hommage à New York* (estrutura monumental autodestruidora); John Cage "compondo" *4,33* (de silêncio); Ben

Vautier declarando "Eu sou arte" ou Wolf Vostell "O objeto está morto, mas a arte está em toda parte"; Fluxus lidando para transformar a vida em criação permanente..., são outras tantas tentativas para excluir o objeto de arte tradicional, substituído, nesse caso, por acontecimentos, "experiências de criação coletivas".

Adotando geralmente a forma de "teatro do imediato", essas tendências insistem em uma participação coletiva e, por isso, aceitam as novas regras estabelecidas pela sociedade dos lazeres, para zombar delas (com risco de se deixarem prender) e para criticá-las.<sup>6</sup>

De modo geral, tratava-se de desenvolver uma arte por e para todos, como a apresenta Georges Maciunas, ator de *Fluxus*:

*Não fazer de sua arte profissão. Mostrar que tudo é arte e que todo mundo pode fazê-la. Ocupar-se de coisas insignificantes, sem valor institucional. A arte deve ser ilimitada em quantidade, acessível a todos e, se possível, fabricável por todos.* (Op. cit. LAMBERT, 1971, p.16)

Mikel Dufrenne, que entrevia nessas tentativas o detonador de uma verdadeira subversão (como já a haviam desejado os utopistas do século XIX), não esconde seu entusiasmo:

*A utopia da morte da arte anuncia e detona a explosão da instituição: a morte de uma certa arte ligada à instituição, mas não a morte de toda arte. Como despolitiza a prática revolucionária para repolitizá-la diferentemente, ela desfaz a arte para refazê-la de outro modo, para promover uma contracultura verdadeiramente popular, rebelde à autoridade das normas e dos códigos, capaz de invenção permanente sob o signo do jogo e da fruição.* (DUFRENNE, 1974, p.232)



Ora, se Dufrenne parece mesmo ter revelado os efeitos perversos da "arte ideologizante", talvez não tenha percebido suficientemente bem os que podem aparecer nas tentativas de democratização da arte, pois uma arte para todos, sendo na maior parte do tempo colocada sob o "signo do jogo e da fruição", toma mais facilmente a forma de distrações "passivas" do que a de atos "libertadores".

Com efeito, como o destaca a Internacional Situacionista, *A ultrapassagem dos lazeres para uma atividade de livre criação-consumo só pode ser entendida em sua relação com a dissolução das artes antigas; com sua mutação para modos de ação superiores que não recusam, não excluem a arte, mas a realizam. A arte será assim ultrapassada, conservada e superada, em uma atividade mais complexa* (Sur l'emploi..., 1960). Compreende-se facilmente que o acesso a uma verdadeira criação livre necessitaria uma mudança tão grande da sociedade, que as estruturas estabelecidas (instituições, galerias...) hesitam em contribuir plenamente para isso.

Da mesma maneira, é possível interrogar-se sobre o alcance real da tão preconizada participação do espectador. De um lado, porque não se trata forçosamente de uma participação ativa (em alguns casos, lhe é solicitado simplesmente acionar um botão, assistir a uma performance como assistiria a um espetáculo qualquer) e de outro lado, no caso da criação de um ambiente que "integre" o espectador, não se trata finalmente da mesma problemática que a

do quadro que "inclui" a colagem, o objeto manufaturado?... Claro, o conceito de "obra aberta" subentende uma relação objeto de arte/espectador mais complexa. Esse espectador acaba a obra através da percepção que dela tem e da interpretação que lhe dá. Mas a ambivalência sujeito/objeto permanece.

Definitivamente, se as reivindicações mais radicais desses movimentos vanguardistas dos anos 60 não se realizaram, foi em parte por causa da enorme importância da institucionalização da arte, que nivela, a qualquer preço, todas as posições artísticas.

Contudo, para além dessas utopias frustradas, os movimentos vanguardistas

dos anos 60 desempenharam um papel fundamental e duradouro no abalo da estética idealista, através do questionamento da categoria de obra, seja substituindo-a por outra categoria, como experiência estética, seja reformulando-a.

Assim, como propõe o filósofo alemão

Rüdiger Bubner, trata-se de "renunciar a admitir obras doadoras de sentido e a submeter a arte ao conceitualismo filosófico" para preferir "a análise da experiência estética". Os objetos de arte se tornariam, pois, os mediadores dessa experiência estética assimilada a uma performance e realizável por qualquer um.

Por sua parte, em vez de liquidar o conceito de obra de arte, Peter Bürger propõe para ela uma nova definição.

*Não há que salvar a estética idealista como um todo, nem conceber as obras de arte como epifanias; basta considerá-las como produtos humanos*

*...os movimentos vanguardistas dos anos 60 desempenharam um papel fundamental e duradouro no abalo da estética idealista...*



*com os quais estabelecemos um certo tipo de relação que se caracteriza pelo fato de que seu aspecto sensível nos remete a uma significação. (Id., p.191)*

Bürger critica igualmente o princípio de unidade sujeito/objeto da estética idealista. Transposta para o conceito de obra (enquanto identificação forma/conteúdo), essa crítica deveria permitir considerar a forma e o conteúdo como dois elementos separados.

*É justamente na medida em que a obra se opõe à resolução das contradições, em que ela não reflete a unida-*

*de como já realizada, que pode ter êxito. (Id., p.205)*

Assim, essa ruptura da identificação forma/conteúdo proporciona a possibilidade de ampliar o conceito de obra até conceber o conteúdo expressivo como forma, e a destruição da forma como uma operação de formalização - outras tantas experimentações tentadas nesses anos 60. Do mesmo modo, à base da dissociação sujeito/objeto é possível conceber uma relação obra/espectador mais dinâmica.



## NOTAS

<sup>1</sup> Robert KLEIN (1918-1967), nascido na Romênia, chegado à França em 1947, é historiador de arte e esteta que se interessa sobretudo pela Renascença italiana. Entre 1960 e 1967, escreveu um pequeno número de textos de grande lucidez sobre a arte de seu tempo. Os citados nessa dissertação foram extraídos de *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>2</sup> Não foi em torno do "culto" da personalidade que Andy Warhol fundamentou sua obra ou que, de uma outra maneira, Joseph Beuys mitificou sua biografia?

<sup>3</sup> Joseph Beuys contudo, foi eleito, durante alguns meses, no Partido ecologista alemão.

<sup>4</sup> *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, nº 9, agosto de 1964. A International Situationniste, cuja fundação oficial data de 1958, é um grupo que congrega escritores (Guy Debord, Raoul Vaneigem...), artistas plásticos (Asger Jorn), arquitetos... que, em lugar da arte, propunham a criação de situações: *Nossa idéia central é a da construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiência momentânea da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos de dois grandes componentes em perpétua interação: o cenário material da vida, e os comportamentos que ele provoca e que o subvertem*". G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les consitions de l'organisation de l'action de la tendance situationniste internationale* (Relatório sobre a construção das situações e sobre as condições da organização da ação da tendência situationnista internacional).

<sup>5</sup> 1º Manifesto dos Novos Realistas (Milão, 16 de abril de 1960). In: Pierre RESTANY, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, 10/18, 1978.

<sup>6</sup> Elas seguem nisso a estratégia da Pop-Art que, diante da rebentação da cultura de massa, tinha escolhido propor imagens distanciadas e críticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1989.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison*. Trad. Eliane Kaufholz. Paris, Gallimard, 1974.

L'ART SANS compas: redéfinitions de l'esthétique. Sous la dir. de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris: Cerf, 1992.

- BORDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.
- DE DUVE, Thierry. La Fonction crítica de l'art. In: A. A. V. V., *L'art sans compas*. Paris: Cerf - Procope, 1992.
- DUFRENNE, Mikel. *Art et révolution*. Paris 18/10, 1974.
- JUDD, Donald. De quelques objets spécifiques. In: \_\_\_\_\_. *Écrits (1963-1990)*. Paris: Daniel Lelong, 1990.
- KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible: écrits sur la renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
- LAMBERT, Jean-Clarence. Les arteurs. *Opus*, n.22, p.16, abril 1971.
- ROCHLITZ, Rainer: *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- SUR l'emploi du temps vide. *Bulletin*, n.4, jun. 1960.
- THÉORIES esthétiques après Adorno. Textes rassemblés par Rainer Rochlitz. Arles: Actes Sud, 1990.

---

Título original *Réflexions sur les enjeux de certains mouvements artistiques des années 60*.

Texto recebido em maio de 95 e aceito em dezembro de 95.

MURIEL CARON (França): Doutoranda em Estética pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Crítica de arte das revistas *Opus*, na França, e *Artefactum*, na Bélgica. Reside em Paris, França.

SONIA TABORDA: Graduada em Letras pela UFRGS.