



Lewis Hine, EUA, 1920. Repositório Digital Histórico Livre. [http://www.historicalstockphotos.com/images/xsmall/2520\\_strong\\_mechanic\\_man\\_using\\_a\\_wrench\\_while\\_working\\_on\\_a\\_steam\\_pump.jpg](http://www.historicalstockphotos.com/images/xsmall/2520_strong_mechanic_man_using_a_wrench_while_working_on_a_steam_pump.jpg)

# O Contexto da Sociedade Industrial dos Séculos XIX e XX e seus Reflexos nas Produções Artísticas da Modernidade

**Almerinda Silva Lopes**

Pós-doutora pela Universidade de Paris I (Sorbonne) e professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo. A autora é líder do Grupo de Estudos Pesquisas Teóricas em Arte e Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

**Maria Cláudia Bachion Ceribeli**

Especialista em Ciências da Educação, possuindo também Especialização MBA em Comunicação e Marketing Empresarial. É professora de Arte pela rede estadual no Espírito Santo e pela rede municipal no município de Serra (ES).

## **RESUMO**

Respalado no pensamento de alguns teóricos contemporâneos, este artigo analisa e reflete de que maneira as mudanças do modo de vida e do gosto de uma nova sociedade urbana, decorrentes das transformações tecnológicas, econômicas, sociais e históricas, instauradas de modo especial entre a metade do século XIX e o século XX, interfeririam nos modos de produzir, entender e interagir com a arte. Esse novo contexto de mundo gerado pela consolidação da Revolução Industrial repercutiu nos avanços do capitalismo e da competitividade, provocando um aumento da produção de bens de consumo sem precedentes na história da humanidade, levando à inserção da própria arte nessas estratégias de consumo. Ao se desmaterializar e quebrar paradigmas, a arte tornava-se experimental, banalizava-se, transformava-se em linguagem. Perdia assim seu caráter aurático, submetendo-se às regras do mercado, passando a ser adquirida, consumida e tocada por esse novo público consumidor e receptor.

**Palavras-chave:** Cinema; História; Montagem.

## **ABSTRACT**

Backed at the thought of some contemporary theorists, this article analyzes and reflects how the changing way of life and the taste of a new urban society, resulting from technological, economic, social and historical changes, brought especially between half nineteenth and twentieth century, interfere in ways to produce, understand and interact with the art. This new world context generated by the consolidation of the Industrial Revolution reflected the advances of capitalism and competitiveness, causing an increase in production of consumer goods unprecedented in the history of mankind, leading to the insertion of art itself these strategies consumption. To dematerialize and break paradigms, the art became experimental, banalize themselves and turned into language. Thus lost its character auratic, submitting to the rules of the market, becoming acquired, consumed, touched by this new consumer audience and receiver.

**Keywords:** Modern art. Strangeness. Art and society.

Recebido em: 31/01/2013      Aprovado em: 10/04/2013

## Introdução

A modernidade, segundo Menezes (1994, p. 58), “[...] estaria intimamente vinculada a um tempo e a um espaço, ao conjunto de gostos de uma dada época e de um lugar, variável segundo a mudança dessas coordenadas”. Berenson (1972) afirma que a arte de um período expressa apenas o que seus profissionais conseguem dizer, sendo que isto depende de seu gênio individual, da condição de seu ofício, suas preferências, curiosidades e também de seus talentos.

Quando se produz uma obra de arte, existe uma intenção, ou seja, “[...] todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito [...]. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro [...]”, como afirma Baxandall (2006, p. 81).

Pesquisadores têm afirmado que a arte produzida na modernidade tem relação com a arte do passado, visto que não se pode começar do grau zero e que não se pode tampouco ignorar toda a produção artística realizada anteriormente. Quando um artista produz uma obra de arte, ele a realiza com uma finalidade e com uma carga expressiva subjetiva que será interpretada por um receptor que, conforme seus conhecimentos, experiências e contexto onde está inserido, com ela dialogará, visando compreendê-la ou reinterpretá-la de maneira particular. Baxandall (2006, p. 86) explica que “[...] sempre há uma dimensão histórica e crítica nas Diretrizes seguidas por um pintor [...]”, resultando numa forma muito peculiar de pintar. Pode-se aplicar tal orientação às demais manifestações artísticas, como escultura, fotografia, instalações, gravuras e desenhos. Seja qual for o objeto da produção artística, ele permanece, no entanto, para contribuir com as realizações futuras de

outros artistas, numa troca constante entre produtor, receptor e contexto.

O autor orienta que a marca da individualidade de um pintor depende do modo como ele percebe as circunstâncias que enfrenta; se expressa de acordo com a análise que faz do ambiente onde vive e cita o exemplo de Picasso, que definiu sua diretriz pessoal como ser social inserido num contexto cultural.

Taine, citado por Bazin (1989, p. 113), já havia ressaltado “[...] o fato de que todas as manifestações artísticas, intelectuais, morais, religiosas e institucionais de uma dada época guardam entre si uma certa relação [...]”, referindo-se a uma interdependência entre obra, contexto, produtor e receptor.

Seja em que linguagem for,

A arte cria obras-primas que são antes de tudo uma revelação e uma alegria; após um espaço de tempo elas se tornam e perduram como uma luz, um guia, um modelo. A arte, além disso, ensina-nos a sentir, e ver aquilo que, deixado para nós mesmos, nós que não somos artistas não vimos e talvez nunca veríamos (BERENSON, 1972, p. 217).

Berenson (1972) se refere ao papel revelador do artista, quando toma como exemplo as novas belezas que passam a ser apreciadas com o tempo. Os padrões de beleza mudam e um artista passa a representar um desses tipos que, a princípio, pareceria fantasioso em suas pinturas ou esculturas, até mesmo inaceitável. No entanto, esse novo modelo de padrão de beleza passa a ser observado em vários locais da sociedade, sem que fosse anteriormente notado. O artista o revela.

Passamos então a observar que nem sempre o que se julga belo, sublime, cânone em uma época, continua a ser visto dessa maneira em outra época. É possível perceber que a arte do passado sempre está presente,

sempre retorna, mas passa a ser vista, ressignificada e apreciada com um novo olhar, porque está inserida em um contexto diferente daquele onde foi criada. Segundo Bazin (1989, p. 49), “[...] nem sempre a arte que se faz numa época está de acordo com o que preconizam os teóricos”. O padre Guarino Guarini (1624-1683), segundo Bazin (1986, p. 51), introduz o “[...] conceito da relatividade do gosto, uma vez que o que agrada a certas naturezas desagradava outras”.

Tendo em vista tais observações, pode-se perceber que a arte da modernidade, devido à sua variedade de estilos, materiais, modelos, suportes e manifestações, causa estranhamentos ao observador que queira adotar apenas um modelo como padrão, para sua interpretação.

Ferrara (1987, p. 7) afirma que a arte modernista, de forma mais ampla, é percebida como

[...] faixa demarcatória, como fronteira entre duas épocas; é a arte revolucionária, a arte da antiarte, é a revolta contra os velhos temas, contra as formas, os procedimentos gastos e antiquados, mas é, sobretudo, a destruição da antiga estética e, por assim dizer, a proposta de uma antiestética, a destruição dos padrões estéticos na arte.

E conclui que esta antiestética é resultado da “[...] revolta contra o antigo gênero de vida criado sob a égide do individualismo, do mundo burguês, da propriedade privada [...]” (FERRARA, 1987). Justamente por ser uma arte que não se enquadra mais nos cânones antigos, nem em modelos estereotipados e como questionamento de conceitos, rompendo com paradigmas há muito enraizados na sociedade, a arte da modernidade passa a causar estranhamentos no observador. Este também passa a ter papel diferente do que vinha exercendo. A arte da modernidade exige uma interpretação que

leve em conta a ambiguidade, visto que a obra é portadora de significados múltiplos e polivalentes (CALABRESE, 1987).

A forma como o indivíduo percebe a obra de arte interfere na sua compreensão. Ferrara (1987) destaca a Teoria da Recepção, que faz referência à relação entre o que o receptor compreende de um objeto e o repertório já existente em sua mente. Tal interpretação não depende apenas da aparência do objeto, mas de sua relação com o repertório de quem interpreta. Entende-se por repertório as experiências já vivenciadas e aquelas apenas visualizadas, além dos conhecimentos adquiridos pelo sujeito e sua personalidade, suas particularidades. Quando ocorre a leitura do objeto, tais fatores se cruzam na mente do interpretante, ocasionando uma resposta que nunca será a mesma para todos. Este é o papel ativo exigido do receptor na arte da modernidade, arte antirrepresentativa e transgressora de padrões e normas, cuja leitura permite múltiplas interpretações.

A autora conclui que este novo receptor compreende a arte como linguagem, e sua leitura, além de exigir sua participação, permitindo a diversidade de interpretações, a revela possuidora de caráter antiestético e com relações entre contexto-emissor-receptor-repertório.

Vários fatores interferem e tornam híbrido o significado do objeto de arte, exposto ao olhar do indivíduo, visto a temporalidade do contexto, do receptor e da leitura dos signos utilizados. São eventos inseridos no contexto, são as experiências pelas quais o receptor passou e está passando, no momento da apreciação do objeto e as demais interferências particulares do momento em que a leitura ocorre.

Ainda, segundo Ferrara (1987) a Estética age como fator impeditivo da percepção da Arte enquanto experiência localizada no

mundo sensível, sendo que o que se classifica como Arte pode não ser Arte, mas sim aquilo em que a Estética conseguiu transformá-la. A autora afirma que

[...] a crítica criou o mercado de arte que se colocou entre a obra e o receptor, porque o artista não sabia quem, por que ou para que seria utilizado seu trabalho; acreditava, ingenuamente, em liberdade para criar, e não percebia que seu destino e seu preço já estavam fixados pela estética à qual se filiava e que lhe determinava o público porque lhe determinava o preço (FERRARA, 1987, p. 52).

A obra de arte passa a ser produto industrial, suscetível de ser avaliada como meio de troca ao qual é atribuído um valor em moeda, como uma mercadoria qualquer. O processo industrial acabou por igualar, dentro das leis do mercado, “[...] o consumo de obras do espírito humano ao consumo de bens menos ‘nobres’, como alimento e roupa, enfim, de bens destinados à satisfação de necessidades diárias [...]” (MENEZES, 1994, p.36). A obra de arte passa a fazer parte da sociedade industrial, sendo encarada com mais proximidade pelos indivíduos, coisa comum e não privilégio de poucos. Porém, nesse aspecto, tal proximidade não resulta na facilidade de acesso a ela, porquanto o que se considera arte ainda se encontra distante dos olhares de determinadas parcelas da população, restrito a museus, galerias e demais espaços culturais.

O fetiche do produto passa também a compor como dado importante o painel cultural de então, acentuando-se com a expansão e o desenvolvimento técnicos da industrialização nos decênios seguintes e assumindo uma conotação toda especial na sociedade de consumo contemporânea quando a moda e a estetização dos objetos industrializados passam a se integrar ou a se confundir (segundo enfoques diferentes que se tome) com a produção artística (MENEZES, 1994,

p. 36).

Há uma multiplicidade de materiais recém-descobertos utilizados nas produções artísticas, novas técnicas de fabricação a serem exploradas, uma relação de forma-material-técnica que também colabora na variedade de criação do que a sociedade passou a rotular de Arte, mesmo que, de acordo com os padrões e paradigmas vigentes, não haja unidade quanto à aceitação destes parâmetros. O próprio corpo do artista passa a ser utilizado como suporte, em trabalhos que exigem uma análise contextualizada para compreensão. Muitos destes trabalhos causam não apenas estranhamentos, mas chocam pela proposta inusitada. A hibridização da produção artística dificulta, em se tratando da arte moderna, a adoção de um cânone, como acontecia na arte clássica, resultando numa arte eclética que não permite considerações uniformes, ou estabelecimento de parâmetros em que se possa enquadrá-la ou adotar padrões estéticos paradigmáticos para definir tais produções.

É nesse cenário que a arte moderna vê surgirem obras que, por estarem situadas num contexto de muitas mudanças sociais, econômicas e políticas, apresentam características diferentes, revolucionárias, contraditórias, que suscitam diferentes interpretações, nem sempre compreendidas ou aceitas pelos indivíduos do século XXI.

### **A obra de arte como mercadoria no contexto industrial**

Na sociedade da industrialização, o consumismo também inclui as obras de arte e seus produtores, às vezes envolvendo o objeto numa banalização que coloca em discussão o que se chama de Arte. “A realidade, para

o pintor, é a visão interior que ele tem do universo [...]”, como afirma Faure (1991, p. 301) e, portanto, é comunicação, portadora de significados que não se restringem a um único conceito ou interpretação, o que justifica, na modernidade, algumas divergências sobre o que se produz ser chamado de Arte. É uma linguagem com signos que suscitam múltiplos e diferentes significados, em que cada observador, a partir de suas próprias experiências, vai dando sentido à obra, que se transforma em várias obras, inclusive devido à liberdade de composição da mesma, que nunca está pronta, pedindo a intervenção desse observador, como nas instalações em meio material e virtual.

Faure (1991) realiza análises de produções artísticas do Romantismo, do Impressionismo e do Realismo em seu livro “A Arte Moderna” e apresenta as diversas maneiras como os artistas representam os objetos. O autor afirma que

[...] a vida não está somente na época, mas também na faculdade de incorporar à lembrança, à imaginação e ao saber as características da época. [...] a vida não está somente no objeto, mas em todas as relações sensíveis de todos os objetos entre si e em suas relações intuitivas com aquele que o contempla (FAURE, 1991, p. 347).

Deve-se ressaltar que o conceito de contemplação a que se refere Faure vem dando espaço à interação, a uma postura interativa do receptor. Mas a constatação de que a obra de arte tem relação com o entorno onde é produzida já remonta de estudos que vêm sendo realizados para compreendê-la, bem como suas diversas leituras pelos receptores, e a influência de seus produtores: “a arte nasce da arte e desenvolve-se em determinadas situações problemáticas às quais o inconsciente do artista se adapta e para as quais contribui” (CALABRESE, 1987,

p. 56). Há um novo posicionamento da arte na sociedade industrial e o artista, como ser social inserido nesse contexto, também acompanha essa mudança. Faure (1991) afirma que os resultados da aplicação das descobertas da química, da eletricidade e da mecânica à indústria e à vida social atuavam como incentivadores na imaginação dos artistas.

Como a arte é considerada uma linguagem, quem vai fazer a leitura precisa familiarizar-se com os códigos artísticos e conhecer a cultura e a mentalidade desse contexto em que ambos se encontram. Deve-se procurar na obra a maneira como as ideias estão apresentadas segundo a “cultura em um dado momento” (CALABRESE, 1987, p. 63). Calabrese (1987) explica que os estilos são os modos pelos quais uma cultura exprime seu gosto pela forma e, ainda segundo este autor, Warburg examinava as imagens, diferentes materiais iconográficos, como documentos históricos para reconstruir a cultura geral de um período. Percebe-se, portanto, a importância de se observar o contexto de uma determinada época para compreender melhor sua produção artística.

Ferrara (1987) afirma que ao se pensar em emissor e receptor é preciso levar em consideração a presença de dois contextos. Um pode nos revelar o passado, outro nos apresentando o passado, mas como uma descoberta, sob um novo olhar, a partir do presente. Quando se cruzam essas informações é possível ocorrerem divergências e convergências, visto que não se pode ignorar a produção do passado, nem sua relação com o contexto do presente. A arte do passado é revisitada, resultando da nova leitura outras significações, a partir dos paradigmas do velho.

No novo contexto, a obra de arte assume sua condição de mercadoria, mas afirma

sua independência e não se apresenta pacificamente diante das leis do mercado; ao contrário, se posiciona enquanto novidade capaz de gerar estranhamentos (MENEZES, 1994).

Mas, na relação entre os pintores e a escultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e- mais importante ainda- a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística. E também, às vezes, o dinheiro funciona como símbolo de algumas dessas coisas e como meio de poder continuar trabalhando (BAXANDALL, 2006, p. 88).

No contexto industrial, a obra de arte passa a ser vista como mercadoria pelo indivíduo, com um valor baseado em moeda, mas o artista, embora precise do dinheiro para sobreviver, busca outros aspectos de realização, como citado por Baxandall. O autor conclui que o artista pode preferir uma recompensa em lugar de outra, preferindo fazer parte da história em vez de obter aprovação ou dinheiro. Bazin (1989) já comentava que havia espanto quando um artista comercializava uma obra, questionando-se se ele realmente amava a pintura, porque comercializar a arte seria simplificar muito os homens. Este autor, no entanto, afirma que o primeiro vendedor da obra é seu criador e que não era o fato dele separar-se dela, lucrando com isso, que o tornaria desafeitado de sua arte. A comercialização e a influência da mídia atuam para que a obra de arte passe a ser vista como objeto de desejo de uma sociedade capitalista, inclusive exercendo poder na

produção dos artistas, que se voltam, muitas vezes, à exigência do público consumidor quando realizam suas produções.

Menezes (1994) destaca que se busca produzir uma arte pura, no contexto industrial, que seja vista de forma diferente no mercado, como bem cultural e não de consumo. Uma arte que, mesmo diante do consumismo que se instala na sociedade, é portadora de novos significados, exigindo do público consumidor a sensibilidade na interpretação, gerando uma necessidade de reflexão. O autor complementa que a crítica passou a ser, em grande parte, a responsável por indicar o modo de apreciação da obra de arte, impedindo que esta fosse apenas uma fruição prazerosa, do ponto de vista estético.

A arte da modernidade, agora percebida como bem de consumo, adquirida por um público que a incorpora às suas necessidades, ao mesmo tempo em que conquista por sua variedade de manifestações, também causa estranhamentos, pelas formas contraditórias que apresenta. Para apreender sua simbologia, seu significado, através das leituras iconográfica e iconológica, é preciso uma postura anacrônica do receptor.

No entanto, os séculos XIX e o XX trazem as contradições implícitas na nova maneira de viver da sociedade. As pessoas que fazem parte dessa sociedade industrial, tecnológica, que vive num ritmo acelerado, em constante transformação, convivem com choques constantes de conceitos antigos e novos, de gerações com conflitos os mais diversos, diante de tantas inovações.

A contradição do modernista é parte fundamental das contradições da modernidade, e esta é, por excelência, o período das contradições do irracional dentro da racionalidade; do passado dentro do futuro; do belo dentro do horrível; do efêmero dentro do histórico; da barbárie dentro do progresso; da contestação dentro da adaptação; da

destruição dentro da construção (MENEZES, 1994, p. 76).

A leitura iconológica contribuiria na elucidação dos paradigmas e contradições modernistas, porque a interpretação teria início com a identificação do tema utilizado pelo artista na obra, estabelecendo ligações com a cultura vigente e as atitudes mentais dos sujeitos na época em que ela está sendo produzida (CALABRESE, 1987). Novamente, percebe-se que é necessário levar em consideração o contexto da industrialização, das tecnologias e inovações ocorridas nos séculos XIX e XX, visto que a problemática social e psicológica dos sujeitos envolvidos nas produções artísticas da modernidade reflete a nova maneira de viver da sociedade em que ambos, produtor e receptor, estão inseridos.

A teoria de Chklóvski, citada em Ferrara (1987, p. 34), apoia-se “[...] na ação de estranhar o objeto representado [...]” procurando ultrapassar limites no universo, alcançando novas percepções, opondo-se à rotina, ao que se tornou hábito, o que já foi visto. A autora explica que o artista elimina “[...] clichês e as associações estereotipadas [...]” quando retira o objeto do seu contexto habitual, apresentando do mesmo uma nova faceta, “[...] impondo uma complexa percepção sensorial do universo”. Afirma que “[...] a obra de arte é aproximação afastada do real e estará tão mais próxima do receptor quanto mais distante dos seus condicionamentos [...]” (FERRARA, 1987, p. 23). Quando Marcel Duchamp expôs o urinol, intitulado-o “A Fonte”, iniciou um questionamento sobre a utilização de objetos fora de seu contexto, atribuindo-lhes novos significados, exigindo do observador uma postura aberta a novas interpretações e livre de padrões e estigmas estereotipados.

Sabe-se que não é tarefa fácil treinar o olhar para novas interpretações, em uma postura aberta a novos significados, deixando antigos paradigmas e cânones para trás.

O condicionamento, o pré-juízo e o pré-conceito desvirtuam e dificultam a apreciação e as novas concepções de arte da modernidade. As obras de arte da chamada modernidade requerem indivíduos abertos à observação e à compreensão de seus elementos. A leitura da obra fica obscurecida e equivocada quando não se deixam afastadas do olhar observador todas as informações pré-existentes sobre o objeto. Baxandall (2006) argumenta que as ideias somente passam a ter significado quando examinadas “à luz de contextos pictóricos específicos- quando o geral se une ao particular” (BAXANDALL, 2006, p. 101). Segundo esse autor, ao olharmos um quadro, descrevemos o que pensamos sobre ele, não o quadro, nem o que se passou na cabeça do pintor ao realizar sua pintura.

Para uma análise da compreensão, da leitura de significados tão diferentes e variados, conforme o receptor pode-se considerar a Teoria da Recepção, anteriormente citada. Ela tem suas bases na raiz teórica da arte moderna, afastando-se para compreender o fenômeno artístico em geral, procurando contribuir para uma nova forma de reflexão sobre a arte e relações com a história em geral. Destaca o complexo eixo produção-recepção e a possibilidade de interferência da arte no universo do receptor, fator de descondicionamento e quebra da informação estanque e passiva (FERRARA, 1987). O papel do receptor tem mudado nas últimas décadas e, sem dúvida, este receptor traz consigo uma carga de conhecimentos, experiências, sentimentos e está inserido num contexto que deve ser levado em conta em suas inferências a respeito da obra de arte.

O mesmo se pode afirmar quanto a quem produz essa mesma obra. Baxandall (2006, p.103) afirma que “[...] as artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte”.

A nova maneira de viver dos indivíduos na modernidade começa a apresentar particularidades que transformam, inclusive, a vida social dos mesmos, e pode-se atribuir essa mudança, principalmente, à introdução das novas tecnologias. O processo de interação e comunicação entre os indivíduos, por exemplo, passa a ocorrer por meio das tecnologias, gerando um distanciamento físico como resultado comportamental. A obra de arte passa a ser produzida com a utilização dessas tecnologias, com novos suportes, novas técnicas e materiais, sendo também transformada como produto final. Não se pode deixar de apontar a influência das mídias e da massificação, típicas do contexto dos séculos XIX e XX como formadoras de opinião do receptor das obras de arte, muitas vezes direcionando-a.

Lukács, citado por Menezes (1994, p. 69), afirma que o modernismo fortalece a tendência à exaltação do anormal, do anti-humano, com uma predileção estilística pela deformação e o mundo é percebido como um caos perene. Após as transformações da vida em sociedade, advindas da industrialização e da incorporação das tecnologias, ocorrem modificações no gosto, no pensamento, nas concepções dos indivíduos, que acabam por manifestar-se nas produções artísticas da modernidade, gerando várias discussões e falta de consenso sobre tais objetos, inclusive quanto ao que chamar de Arte. Será preciso um distanciamento para responder a esta questão, pois, como afirma Panofsky (1996, p. 44), “[...] para apreendermos a realidade temos que nos apartar do presente”.

Russell, citado por Menezes (1994, p. 70), faz referência ao termo modernismo numa concepção sem uniformidade estética de escola ou movimento, mas enfatizando as diferenças das individualidades criadoras em suas relações ambíguas e conflituosas com a modernidade cultural, avaliada pela história como um movimento contínuo. O mesmo autor aborda a revisão dos clássicos, causada pelo apego à tradição, devido ao estranhamento no confronto da cultura presente. Esse estranhamento

[...] frente à realidade cultural de sua época se dá na constatação da mutabilidade das situações da modernidade. O avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento [...], a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão estética com o divertimento, nivelando aquela neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa culturas, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte [...] (MENEZES, 1994, p. 70).

O mundo, na modernidade, acontece de maneira rápida e em constante transformação, gerando uma sociedade com tais características, que se refletem num comportamento de gostos fugazes, busca constante de novidades e adoção, cada vez maior, das tecnologias que passam a fazer parte da vida dessa sociedade, em todos os setores, como o lazer, o trabalho e o ambiente familiar.

Segundo Ferrara (1987), a arte moderna requer um receptor hábil, cuja percepção seja presente em tudo, para poder penetrar e interferir nas produções, que só assim passam a fazer sentido. Esse sentido estabelecido resulta de uma inteligência, um ser sensível, com interpretações subjetivas resultantes de relações estabelecidas entre emissor, contexto e receptor. A autora afirma que a

arte antiga produzia um receptor passivo, que apenas contemplava a obra, tentando partilhar, assim, do momento de inspiração do artista. Isso leva ao estabelecimento de um automatismo perceptivo que tenta simplificar a compreensão da realidade e, por pretender uma única maneira de apreender sua complexidade, acaba gerando uma não identificação, uma inadequação entre a linguagem e seu referente.

Já em se tratando da arte moderna, a atitude participativa do observador é constante, inclusive em obras interativas, que dão um caráter inacabado às produções e que transformam uma obra em várias, cada vez que esse observador intervém em sua produção. Vejam-se as instalações materiais, virtuais e os happenings, por exemplo. Não se pode negligenciar o importante papel do receptor na interpretação de uma obra de arte, resultado de uma carga expressiva de conhecimentos, experiências e sua inserção em um contexto histórico que impacta os resultados de sua observação. Na modernidade não há como existir um receptor passivo. Como dito, o objeto só adquire significado se for observado num contexto e avaliado em relação com ele e outros objetos e outros contextos.

A relação receptor, obra e artista procura uma justificativa para definir a realidade e interpretar a sua existência no mundo, compreender as especificidades dos movimentos artísticos. A figura do receptor é indispensável, porque pode selar o destino da arte, visto que, no modernismo, sua participação é exigida, estimulada e desejada, de maneira explícita ou implícita (FERRARA, 1987).

### **Os acontecimentos culturais e artísticos e o contexto de transformações e reavaliações da arte moderna**

Em geral, o modernismo é tido como o conjunto dos fatos culturais da modernidade que possui, dentre suas expressões contemporâneas, as vanguardas. Assim, primeiramente modernismo se definiria em função de modernidade: ele seria a manifestação cultural real e concreta de uma sociedade industrializada onde floresce uma noção de presente em conflito com o passado. Modernidade se referiria ao complexo ideológico desta sociedade composta por fatos culturais e sociais novos (MENEZES, 1994, p. 67).

Segundo Ferrara (1987, p. 53), “[...] a arte moderna está em radical contradição com as perspectivas estéticas para a arte pelo emprego deliberado do material, das técnicas, das intenções triviais, banais, antiestéticas, por excelência”. Com a industrialização, os processos criativos contam com novos materiais, novas práticas, novas visões de mundo. Essas visões são contraditórias, visto o contexto conflituoso do novo mundo habitado por máquinas, a massificação e a velocidade com que as coisas acontecem.

A partir do século XIX, a noção tradicional de arte entra em crise devido ao impacto provocado pelas inovações nos meios de reprodução (fotografia, telégrafo, entre outros). Impacto este que se torna mais acentuado no século XX, ao se iniciar a utilização das novas técnicas de linguagem (como cinema, rádio e TV). Coloca-se em discussão o conceito de Arte e, com isso, transforma-se a noção de artista, de público e a função social de ambos (FERRARA, 1987).

Menezes (1994) considera que somente nesta modernidade (depois da criação da imprensa) surge o caráter de consumo ligado à informação e à obra de arte na sociedade industrial, que passam a ser vistas

como mercadorias associadas ao lazer e ao divertimento. O autor afirma que são então adotados outros critérios de avaliação do valor artístico que dependem da capacidade da obra de arte se expressar como mercadoria de consumo, mas também como algo belo e que proporcione diversão.

Para melhor compreender-se a produção artística da modernidade, torna-se necessário observar que vários eventos trazem novos olhares e novos fazeres aos objetos produzidos entre a segunda metade do século XIX e o século XX. Mario Perniola, no livro "Desgostos", enfoca novos olhares surgidos sobre a arte produzida por povos primitivos, sobre movimentos artísticos diferentes e suas influências sobre as produções artísticas da arte da modernidade.

Nos anos 80 do século XX, vários acontecimentos fizeram com que a atenção dos ambientes artísticos valorizasse o Neoclassicismo e o Academismo do século XIX, como a abertura do Museu D'Orsay, a reavaliação da arte acadêmica, o movimento anacronista, o movimento situacionista, os neoclássicos franceses, a presença do kitsch, demonstrando que o interesse pelo clássico permanece no gosto moderno (PERNIOLA, 2010). Os conceitos, cânones e valores da antiguidade ainda são importantes na avaliação e aceitação de criações na modernidade.

Menezes (1994, p. 73) destaca que, nos modernistas, o passado reaparece "[...] como opção complementar ao presente, os antigos reforçam sua autoridade e a revisão da tradição é antes de tudo uma revitalização da tradição, efetuada no bojo do projeto de instauração de uma ordem sólida e permanente [...]", assegurando proteção contra a mutabilidade dos valores da vida moderna. O autor considera que, para os modernistas, deformar o real é uma forma

de defesa contra a desumanização da vida moderna.

No mesmo período, houve também acontecimentos que valorizaram o primitivismo, manifestação que se percebe na arte de vanguarda do século XX, como a mostra do Museum of Modern Art de Nova York, em 1984, a nova publicação do estudo fundamental de Robert Goldwater ("Primitivism in Modern Art"), tendências neoexpressionistas (como os Neue Wilde), colocaram em evidência a importância, na arte da atualidade, da procura de uma essência originária, simples e primária (PERNIOLA, 2010). Berenson (1972) afirma que para os europeus, o que aconteceu na Antiguidade fora da bacia mediterrânea e adjacências é quase sem importância. O autor considera que na Índia já havia artefatos antes que mesopotâmicos, aquêmidas e gregos trouxessem suas artes.

Para destacar o impacto que os fatos que fazem parte do contexto de produção da arte da modernidade trouxeram a ela, pode-se aplicar o que, anteriormente, já afirmava Panofsky (1996):

Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um fato já conhecido, ou se "encaixará" na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes (PANOFSKY, 1996, p. 29).

As novas situações sociais, em que se percebe o consumismo, a burocracia e a troca da vida no campo pela vida citadina moderna, rompem com as diferenciações do passado, bem como com as particularidades das culturas locais, dando espaço ao novo

sistema econômico capitalista. A recuperação do passado significaria recuperar diferenças que aos poucos se perderam (MENEZES, 1994). Mas Berenson (1972, p. 239) afirma que há uma reviravolta acontecendo atualmente, “[...] responsável pela rebelião contra as configurações clássicas, pelo culto do deformado, do incôngruo, o absurdo e a volta ao geométrico”.

Ao se analisar as características do Neoclassicismo e do Primitivismo, tentando estabelecer relações com as obras de arte da modernidade, pode-se dizer que:

- o Neoclassicismo foi inspirado por um ideal de beleza solene e imitação de cânones de validade absoluta. De forma agressiva, a beleza neoclássica é considerada como aquela que vale para todos os tempos;
- o Primitivismo exige formas que manifestem energias vitais elementares, simples e profundas, comuns a todos os homens. Impõe a reprodução de suas formas como a única atividade artística autêntica e ligada à experiência mais profunda da vida (PERNIOLA, 2010).

Perniola (2010) considera ambos os conceitos artificiais e enganadores, justamente pela radicalização de suas concepções. O radicalismo de concepções canônicas na modernidade não encontra fundamentos. O autor afirma que o retorno dos dois períodos citados faz surgir o neoantigo, um novo olhar de admiração sobre os antigos e os povos extraeuropeus, antes esquecidos e relegados a um segundo plano. Como dito, as produções artísticas são revisitadas, agora com um novo olhar e o distanciamento histórico permite compreensões antes impossíveis, dada a proximidade da arte que foi produzida com o observador. Como citado, o distanciamento temporal é importante para a avaliação das obras de arte, para a compreensão da realidade.

Na valorização das culturas extraeuropeias, a etnologia revelou que elas apresentam um requinte intelectual de comportamentos, linguagens e formas de vida além de

rituais complexos e articulados de modo organizado. Estudiosos de vários campos e nacionalidades, a partir da segunda metade do século XX, conceituaram o fazer artístico africano de modo a que se desenvolvesse uma nova sensibilidade diante das culturas extraeuropeias (PERNIOLA, 2010). Dentre elas, passa a ser analisada a cultura africana, que, segundo o autor, oferece maior possibilidade para desvinculação do pensamento estético primitivista e vai de encontro com a reflexão europeia sobre a antiguidade. Também é característica do contexto do século XX e XXI o reconhecimento e valorização das contribuições do povo africano na formação dessa sociedade moderna, ocasionando o estudo e a incorporação de produções artísticas dessa cultura no painel da arte moderna. O caráter híbrido da arte moderna se deve também à multiplicidade de etnias envolvidas em sua produção.

O conceito de beleza e estética na arte africana não está relacionado à utilidade. Enquanto a arte ocidental relaciona conteúdo e forma, na arte africana o objeto tem arbitrariedade formal e ritmo, não havendo uma relação absoluta entre conteúdo e forma. A mesma imagem pode ter significados diferentes, ou não significar nada, o objeto pode ter apenas o objetivo de trazer felicidade a quem observa. Como afirma Panofsky (1996), nem sempre uma obra de arte é criada exclusivamente para ser apreciada esteticamente. Na arte moderna, o caráter utilitário da obra é levado em consideração. Há também, envolvidos na produção da arte moderna, a preocupação com uma arte que seja ecológica e funcional. Materiais reaproveitados são apresentados numa visão diferente, em obras que, antes, poderiam ser destinadas ao lixo.

A análise das formas da arte da

modernidade contribui para a desvinculação de padrões, com o rompimento de paradigmas e a maior liberdade de análise da simbologia das formas. Calabrese (1987) ressalta que uma pintura é um sistema de signos utilizados pelo artista, selecionados pela relação que têm com a cultura e a sociedade a que pertence. O autor conclui que “[...] a pintura e as outras artes são fatos sociais [...] porque estes são substancialmente linguagens figurativas [...]” (CALABRESE, 1987, p. 66).

Bazin (1989, p. 170) afirma que “[...] perceber-se-á que as chamadas tribos primitivas da África ou da Oceania também possuem -e sempre viva- sua arte própria, e que ela é perfeitamente autêntica [...]”, referindo-se à arte “negra”. Como se pode perceber, a valorização desta expressão artística é inovadora, embora suas manifestações remontem à antiguidade.

Nos antigos encontra-se a diferença que o Primitivismo procurava nas culturas não ocidentais e fora da Europa encontraram-se normas, regras e modelos que o Neoclassicismo havia procurado nos antigos (PERNIOLA, 2010). É o antigo sendo avaliado com um novo olhar, num novo contexto, por um novo tipo de receptor.

Para esse novo olhar, deve-se considerar a importância da Escola de Viena de História da Arte que contribuiu para o nascimento de uma nova sensibilidade no que concerne à antiguidade. Perniola (2010) cita que Alois Riegl, em suas pesquisas, minimiza o significado e a importância da arte clássica grego-romana, favorecendo a arte egípcia e a arte grega arcaica, que vêm antes, e a arte tardo-romana, que vem depois.

Ao analisar a arte egípcia, percebe-se que ela está relacionada ao tátil, ignorando a profundidade, privada de sombras e contorna expressivamente as figuras. O que importa é a superfície, numa concepção material e

objetiva da realidade, sendo que também há uma preocupação com a ligação das formas no espaço bidimensional. A arte tardo-romana, segundo Riegl, tem um tipo de beleza privada de vivacidade, joga com troca de claro-escuro, luzes e sombras, valorizando as características espaciais e tridimensionais, porém, sem deixar de levar em conta a preocupação de ligar as figuras umas às outras (PERNIOLA, 2010).

Segundo Perniola (2010), da teoria de Riegl derivam duas consequências importantes:

- 1-Atenção deslocada do classicismo, no estudo da antiguidade (momentos considerados arcaicos ou bárbaros pelo neoclassicismo, tidos como próximos do primitivismo);
- 2-Apreciação da arte ornamental, dos trabalhos em metal à ourivesaria, avaliadas da mesma forma que as produções extraeuropeias, rompendo com a noção interior de arte, etnocêntrica.

Os estudos realizados sobre a antiguidade mostraram pontos de contato entre o mundo grego e a África. Na sensibilidade neoantiga, o tato tem papel primário, sendo que não se pode separar a imagem do contexto para apreciá-la, mas apreender suas conexões, ligações e vínculos com o contexto, o ambiente. As coisas do mundo estão em contato umas com as outras, não há o vazio, numa concepção monística da realidade (PERNIOLA, 2010). É a confirmação de que as produções artísticas de uma determinada época estão relacionadas ao contexto histórico onde são produzidas, sendo impossível uma leitura de sua simbologia sem levar esses aspectos em consideração. Em cada época o contexto muda, muda a concepção, o entendimento dos fatos, há descobertas, adoção de novidades, fatores sociais, políticos, econômicos, que implicam numa mudança psicológica de visão do

observador e sua maneira de perceber a produção artística realizada.

Enfatizando a carga de informações presentes nas obras de arte, Bazin (1989, p. 312) afirma que “[...] a leitura da obra de arte implica não somente a sua forma como o seu conteúdo.” Por esta razão, torna-se necessário analisar o contexto da sua produção, em todos os aspectos, para que a leitura iconológica e iconográfica da imagem seja entendida da maneira mais completa e ampla possível. Dessa maneira, pode-se penetrar seu sentido e emitir uma opinião mais adequada sobre o que se está vendo, sem julgamentos de valor subjetivo ou eivados de conceitos pré-existentes ou de terceiros. Pode-se afirmar que a obra de arte não é feita para receber julgamentos, mas para emitir uma mensagem, comunicar uma ideia, abordar um aspecto muitas vezes despercebido pela sociedade, ou é uma maneira diferente de perceber a realidade, sendo o artista o criador dessa mensagem, composta de signos verbais e não-verbais.

Para Perniola (2010), a sensibilidade neoantiga tem como inimigos, hoje, o movimento pós-moderno e o movimento neoétnico, já que ambos reduzem as manifestações culturais num mesmo registro. Ambos passam à banalização e simplificação da vida. Com isso, deixa-se de levar em conta a diversidade de objetos artísticos produzidos, como se a homogeneidade de produções por vários indivíduos tão diferentes fosse possível. Esses objetos, obras, vêm carregados de uma intenção, que não se pode desprezar. Panofsky (1996, p. 31) destaca que “[...] a intenção acha-se definitivamente fixada na ideia da obra, ou seja, na mensagem a ser transmitida, ou na função a ser preenchida.” Para ler os signos que fazem parte dela, é imprescindível tentar compreender a intenção do artista ao criá-la. Ainda, segundo

o mesmo autor, as intenções de quem produz os objetos “[...] são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que vivem [...]” (PANOFSKY, 1996, p. 32).

Para compreender tais intenções, deve-se perceber a importância do papel ativo que se espera do receptor da modernidade, visto que, segundo Panofsky (1996, p. 32 e 33), “[...] nossa avaliação dessas ‘intenções’, é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica”. O autor destaca que a leitura dos códigos de uma obra de arte depende não apenas da sensibilidade e do preparo visual do indivíduo, mas também da bagagem cultural que carrega. Este é um dos aspectos da interatividade requerida do receptor na modernidade.

Para Perniola (2010), o movimento pós-moderno dissolve identidades, promove um exercício lúdico das imagens, considerando as culturas como estilos intercambiáveis. O movimento neoétnico recupera a identidade da comunidade e a reafirma de modo exclusivo e intransigente. O único critério cultural seria o fator físico, biológico, racial, como quer o Determinismo, e exclui o pensamento crítico. Se não se pertence a uma etnia, todas as demais culturas se tornam equivalentes e intercambiáveis. Se o indivíduo se reconhece numa etnia, não tem liberdade para atuar diferente do pensamento desta. O pensamento crítico, a individualidade do sujeito não podem se manifestar. Entretanto, já foi afirmado que a arte traz em si todo um universo de emoções e informações do sujeito que a produz, além de possibilitar visão carregada de sensações do observador, que interfere no sentido da obra de arte.

Segundo Bazin (1989, p. 113), Taine, em sua visão determinista, considera “[...] o artista uma pasta mole moldada pelo meio;

sua posição é unicamente receptiva, ele é o paciente da história, e não o agente; a obra de arte não passa de um 'produto', tal como um produto econômico". A criticidade do indivíduo seria desconsiderada. No entanto, as relações entre emissor-receptor-contexto, como já foi citado, influenciam no resultado da obra de arte e sua leitura. O artista não é apenas moldado pelo meio, ele também interfere no meio, é receptor e emissor, em contato e interação com um contexto e a obra de arte é o resultado desta relação, levando-se ainda em consideração que tal obra requer a participação do observador, que pode ser do mesmo contexto ou de outro, da mesma temporalidade ou não. A significação que essa obra de arte adquire está relacionada a todos estes aspectos.

Bazin (1989, p. 109) afirma que "[...] também os historiadores do século XIX foram tentados a reduzir a explicação do fato artístico reconduzindo-o a outro elemento qualquer, mais compreensível pelas relações do determinismo". A arte da modernidade, no entanto, não pode ser analisada sob um único ponto de vista, ou ser rotulada sob um único estilo, tampouco compreendida sob uma única teoria.

Para Perniola (2010), a saída seria a sensibilidade neoantiga, que não procura uma identidade cultural exclusiva, não acha que qualquer coisa é intercambiável, nem que tudo está bem, como afirma o pós-moderno. Ela procura afinidades e relações positivas em outras culturas e civilizações. A sensibilidade neoantiga prega a necessidade de surpreender-se diante de si mesmo e do que nos está próximo (o que vai contra a sensação de já sentido, cinismo e desilusão que acompanha o pós-moderno), capacidade de reconhecimento em contato com o outro e com o distante (que vai contra a clausura do neoétnico e aceitação não crítica de

outras culturas). A leitura da obra de arte da modernidade, situada num contexto repleto de transformações, hibridização cultural, contradições, mudanças sociais, midiática, tecnológica, requer uma postura como a descrita acima por Perniola (2010).

Segundo este autor, pode-se relacionar os termos pós-moderno, neoétnico e neoantigo, às seguintes palavras:

- Pós-moderno-giocoforza, visto que se acrescenta ao elemento lúdico uma violência exterior, como condição de aceitabilidade, única condição de permanência no "jogo";
- Neoétnico-tomada de posse, não apenas do que é alheio, mas também do que é particular, sem respeitar o caráter estrangeiro, impondo aos próprios compatriotas a necessidade de agir de uma única forma, tida como originária e
- Neoantigo-hospitalidade, sendo que esta seria uma relação de confiança, um dar e tomar, mas não tomar no sentido de levar embora, e sim de receber, de acolher, de aceitar, entender, escutar, enfim, uma relação de troca.

Pode-se afirmar que a postura do receptor da obra de arte da modernidade seria condizente com o conceito de hospitalidade descrito acima por Perniola. Desta forma, seria possível realizar uma leitura mais exata do ponto de vista iconográfico e iconológico de tais obras, estabelecendo um diálogo amplo que possibilite sim o estranhamento que a obra da modernidade exige, mas, talvez, compreendendo tais produções com um novo olhar. Afinal, como afirma Panofsky (1996), quem aprecia a obra de arte

[...] não goza apenas, mas também, conscientemente, avalia e interpreta a obra de arte; e ninguém pode culpá-lo se o fez sem se importar em saber se sua apreciação ou interpretação estão certas ou erradas, e sem compreender que sua própria bagagem cultural contribui, na verdade, para o objeto de sua experiência (PANOFSKY, 1996, p. 36).

## Considerações finais

Ao se analisar o contexto dos séculos XIX e XX, percebe-se que houve uma grande mudança na vida dos indivíduos. Foram revoluções, industrialização, advento de tecnologias, massificação, capitalismo, novos meios de reprodução, eventos artísticos e culturais que, sem dúvida, impactaram a forma de vida em sociedade da chamada modernidade, bem como as produções artísticas realizadas nesse período.

Todos esses aspectos exigem uma nova postura do receptor da obra de arte. Uma postura que leve em consideração que a obra de arte é composta de formas repletas de simbologias, que só passam a ter sentido quando esse receptor analisa o contexto da produção da obra, bem como as especificidades do emissor.

Tal leitura da obra ainda depende do repertório do receptor e, por isso, a obra de arte da modernidade já traz implícito em si um caráter de dubiedade, de multiplicidade de interpretações, visto que ela requer do receptor um papel ativo.

Assim sendo, os estranhamentos e a falta de consenso sobre os significados são características do olhar que um receptor do tempo presente lança sobre uma obra que pode trazer uma carga de informações do passado, mas que também pode estabelecer relações com o futuro. Só uma leitura desprovida de clichês e padrões estereotipados pode levar à compreensão de seus códigos.

Levando em consideração que os cânones da antiguidade ainda são padrões de avaliação quanto à validade do que se chama de arte, mas que o contexto atual é bem diferente do tempo em que foram validados, compreende-se a dificuldade de romper com os paradigmas que se encontram nas avaliações das obras de

arte da modernidade.

No entanto, o distanciamento entre o tempo da produção e de validação da obra se faz necessário para o estabelecimento do conceito de arte na modernidade.

## Referências

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. *História da história da arte de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERENSON, Bernard. *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

FAURE, Élie. *A arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERRARA, Lucrecia. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERNIOLA, Mário. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Florianópolis: UFSC