

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Belas Artes

TAMIRES BARROS ALVES

**A ARTE DO OLHAR - DA MODERNIDADE À
CONTEMPORANEIDADE:
OBSERVANDO ANA MAZZEI**

Rio de Janeiro, RJ
2019

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Belas Artes

TAMIRES BARROS ALVES

A Arte do Olhar - da modernidade à contemporaneidade:
observando Ana Mazzei

Trabalho de conclusão do curso de
graduação em História da Arte da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção do
grau de Bacharel no curso de História da Arte.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Tatiana da Costa Martins

Rio de Janeiro, RJ
2019

AGRADECIMENTOS

A minha família – minha irmã, Tayná, que esteve presente me apoiando afetiva e academicamente, criticando pacientemente o texto em todos os momentos que precisei, meus pais, Tarcísio e Georgete que me proporcionaram as condições materiais que me permitiram total dedicação aos estudos em boa parte da graduação, e ao meu irmão, Tarcísio – por me incentivarem a concluir meus estudos além de todo o suporte despendido ao longo dos anos, pelo amor e acolhida.

A minha orientadora, Tatiana da Costa Martins, por sua cumplicidade acadêmica, dedicação e por apoiar minha linha de pesquisa. Sua paciência e persistência foram fundamentais nesta jornada.

Às professoras da Banca Examinadora – Prof.^a Dr.^a Ana de Gusmão Mannarino e Prof.^a Dr.^a Rogéria de Ipanema, pela crítica e observações à pesquisa.

Aos amigos Diogo Cullen, pelo incentivo para estudar para o vestibular; Claudia Oliveira e Vicente Pinheiro, pelo incentivo além do apoio material.

A colega e amiga, Natália Silvestre, pela parceria ao longo da graduação e pelas críticas à pesquisa que em muito contribuíram para conclusão desta etapa.

Ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, bem como a seus funcionários, pela oportunidade de aprendizado e pelo convívio. O MAC foi minha grande inspiração na escolha da arte contemporânea como ramo de estudo.

“Nós enxergamos tudo num espelho, obscuramente. Às vezes conseguimos espiar através do espelho e ter uma visão de como são as coisas do outro lado. Se conseguíssemos polir mais esse espelho, veríamos muito mais coisas.”

Jostein Gaarder
Através do Espelho

RESUMO

Este trabalho aborda a mudança do paradigma sobre o objeto de arte a partir da refundação de sua natureza nos marcadores modernos e contemporâneos. Para tal foram citadas diversas fontes teóricas para compreender a mudança de status da obra artística contemporânea e sua recepção. Revendo e apontando os seus limites e impasses, usando como referência, trabalhos de Eva Hesse, Marcel Duchamp, Piero Manzoni e com demonstração em algumas obras de Ana Mazzei.

ABSTRACT

This work addresses a paradigm shift on the art object from the refoundation of its nature in modern and contemporary markers. Aiming this goal, several theoretic sources were cited to understand the change in status of contemporary art and its reception. Reviewing and changing its limits and impasses, using as references works by Eva Hesse, Marcel Duchamp, Piero Manzoni and, with demonstrations of some Ana Mazzei's work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. PASSIVO OU ATIVO / O ATO DE OLHAR	10
1.1. A INTENCIONALIDADE DO OLHAR COMO CONSTITUIÇÃO SENSÍVEL DO OBSERVADOR.....	11
1.2. O OLHAR A PARTIR DAS TEORIAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA....	14
2. DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: UMA GENEALOGIA DO OLHAR.....	18
2.1. OLHAR MODERNO – SUA LÓGICA E IMPACTO SOBRE O SISTEMA DE ARTE.....	18
2.2. ARTE CONTEMPORÂNEA COMO ESTRATÉGIA DE MERCADO – OLHAR COMUNICATIVO.....	24
3. ANA MAZZEI	31
3.1. OBSERVANDO A ARTISTA.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37
ANEXO A.....	39

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – Ana Mazzei, Nova Knossos, 2013.....	33
IMAGEM 2 – Ana Mazzei, Espetáculo, 2016.....	33
IMAGEM 3 – Ana Mazzei, Avistador de Pássaros, 2014	34
IMAGEM 4 – Ana Mazzei, Êxtase, Ascensão e Morte.....	34
IMAGEM 5 – Eva Hesse, Laocoönte, 1966.....	39
IMAGEM 6 – Ètant Donnés (1946-66) de Marcel Duchamp.....	39
IMAGEM 7 – Ètant Donnés, Lateral.....	40
IMAGEM 8 – Ètant Donnés, Olhando pela Porta.....	40
IMAGEM 9 – DUCHAMP, A Fonte.....	41
IMAGEM 10 – Piero Manzoni, Merda d'artista, 1961	41

INTRODUÇÃO

Como identificar em um armazém, objetos que aparentemente são comuns e de funções do cotidiano como obras de arte? Como fazê-los obras de arte? Ir à um museu e se deparar com um objeto que se tem em casa e se vê todo dia? O que garante sua *artisticidade* se, a princípio, não há conceito artístico inerente a ele podendo, assim, provocar negação ou recusa por parte do espectador? Este pode não conceber a ideia de arte ali, pois já possui no seu olhar aquele objeto inserido e constitutivo da sua rotina – isto é, fora da esfera artística. Por que esse objeto, agora numa sala de um museu ou galeria, é arte? Será apenas a mudança de seu ambiente?

Ao ir ao museu ou galeria de arte contemporânea significa encontrar objetos que não são facilmente aceitos como arte pelo público geral. Tratam-se de coisas que vemos no dia a dia e, por serem comuns aos nossos olhos, friccionam esferas tidas como separadas, pois podemos perceber a arte ali.

Ao ter em mente as colocações e conceitos de um novo *tipo de arte* – por volta dos anos 1960 - que engloba qualquer objeto comum, pode ser problemático o reconhecimento de um objeto artístico. Pois a relação sujeito (espectador) e objeto artístico passa a outro patamar. E não se compreende que é preciso observar o objeto e refletir sobre sua imagem e estética - esta fora do senso comum de arte - nem que tipo de mensagem - se houver - aquele objeto tenta transmitir. O cenário artístico deixa o âmbito da contemplação, para envolver o espectador em uma reflexão sobre um objeto comum, criado ou não por um artista, mas, dele, feito arte.

Desse modo a relação do espectador, incauto sobre a proposta contemporânea, com a obra de arte se distancia, pois, para que a arte seja ali compreendida/fruída é preciso certa mediação, interferências, fricções, etc. O espectador precisa estar disposto para esse objeto comum que, ao mudar de ambiente, comporta-se como arte com novos significantes, perdendo seu funcionalismo rotineiro. É necessário que se desnude o olhar cotidiano para que se consiga dar atenção a outras características que possam indicar e apresentar onde a arte se personifica, passando a vê-lo não como objeto comum, mas objeto artístico, quando se dá o *momento arte*¹ concluindo, então, o ato criador.

¹DANTO, 2010.

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 1965)

Acreditamos que esse trabalho possa refletir sobre a dimensão do olhar contemporâneo que se volta para o objeto artístico e mesmo na retórica do olhar do espectador leigo que não aceita *a priori* o objeto comum como arte. Daí deriva uma relação menos distante entre a arte contemporânea e o espectador, conseguindo talvez, finalizar a obra, terminar seu ciclo, abrir para novos significantes, etc. Para que o espectador entenda que ele também participa da criação dessa obra ao observá-la e relacionar-se com ela.

Para exemplificar tais conceitos cabe propor um mergulho nas obras da artista Ana Mazzei, artista paulista, graduada em Artes Plásticas na FAAP, mestre em Poéticas Visuais na UNICAMP e indicada quatro vezes ao Prêmio Pipa (2014, 2015, 2017 e 2019). Sua produção considera o diálogo com o espectador visando explorar seus sentidos, posicionamentos e ângulos diversos de olhares, com total conhecimento das noções de enquadramento e formação do olhar a partir da introdução da câmara escura e construção ambiental, social e cultural.

Ana Mazzei provoca o olhar, usa ferramentas de visão, indica ângulos e constrói cenas em que a visão é tema e o próprio espectador termina por trabalhá-la. Dessa forma a artista postula os conceitos e relações que apontamos a partir da visão da arte contemporânea, o que nos interessa como tema e problema do presente texto.

1. PASSIVO OU ATIVO / O ATO DE OLHAR

Jacques Rancière, filósofo francês autor de *O Espectador Emancipado* (2012), debate estética e política analisando a posição e participação (ativa ou não) do espectador. No livro supracitado aborda o espectador no cenário teatral quanto à imobilidade deste diante de um espetáculo. Com isso, analisa como o espectador é inserido no contexto passivo do observador, o qual, com a função apenas de olhar, não se movimenta, reflete ou reage. Para o autor, o espectador tem que ser confrontado com algo que lhe pareça estranho ou que provoca o espectador para movimentar-se em busca dos motivos, daquilo que causa esse estranhamento, investigue, tornando-se ativo. Para o presente trabalho, compreendemos a extensão dos argumentos do autor para o campo das Artes Visuais.

Ver o outro, o estranho, quando a visão se une a reflexão ou, para melhor entender, o que é visto reflete a si mesmo. Isto é, há um movimento do entendimento de tal modo que o raciocínio busca caminhos para compreender o diferente a partir da relativização do seu próprio eu. Comparamos então esta atitude do olhar com o *periody eye*² que traduz o olhar da época/período, onde toda obra consiste em manifestação do olhar da época em que foi produzida. Por quais conceitos o observador caminha para de algum modo conseguir achar uma referência entre tudo que já viu, leu e conheceu de modo a assimilar essa estranheza. Tal estranhamento é que o faz percorrer tal reflexão e trazê-la para uma linguagem próxima da sua.

[...] é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim será obrigado a trocar de posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico, que observa os fenômenos e procura suas causas. (RANCIÈRE, 2012, p.9)

De acordo com Rancière, seria desse modo que a arte traz para o espectador a consciência de si e faz com que ele saia da contemplação passiva na qual se aliena. Olhar não é um ato que transmita realidade, mas que transmite apenas a aparência. O contato com a realidade promove uma relação entre o ser e o mundo e, nesta modulação, o observador alcança a reflexão e compreensão. Assim, o ser observador

² BOURRIAUD, N. 2009.

– disposição do processo de subjetivação - constitui-se no ato da construção conceitual da imagem. Já a contemplação do “círculo mágico” (RACIÈRE, 2012, p. 10) - que é o semelhante, próximo à beleza e não necessita ter relação com observador, assim como, não o movimenta - está na aparência, isto é, apenas percebe-se o que parece, mas não o é.

Porém, por que essa inércia não pode ser vista como uma escolha do observador? O ato tem necessariamente que estar ligado ao movimento? A reflexão que o observador faz a partir de todos os caminhos que seu raciocínio passou não podem também levar o espectador apenas a olhar, ou ignorar determinada imagem ou linguagem? Sua construção cultural e visual, o *periody eye*, não poderia ter interpretado a imagem como apenas contemplativa? Quando na contemplação deixa de ser privilegiada nas Artes Visuais, entendemos que no Moderno e Contemporâneo tomar uma atitude passiva também pode ser uma escolha de atitude do observador, algumas ações modificam a quebra deste paradigma.

1.1. A INTENCIONALIDADE DO OLHAR COMO CONSTITUIÇÃO SENSÍVEL DO OBSERVADOR

Ao discorrer sobre o ofício do pintor, Merleau-Ponty ([1964 [2013]) – filósofo que debate o homem e sua consciência para com a realidade dos objetos, em *O Olho e O Espírito*, por exemplo - analisa a construção e significação do olhar. O olhar que movimenta o corpo e com isso compõe o mundo do visível, fazendo com que a paisagem pintada também tenha o corpo do artista inserido nela, como uma paisagem construída pelo *periody eye* do artista. Explanando *onde* e *em que* este tem interesse visual, assim como o deslocamento do corpo que o artista tem ao escolher um ângulo perfeito – em referência ao pintor francês Paul Cézanne. O autor coloca a visão como um atrativo para a experiência e esta mostraria, ao fim, o amadurecimento do olhar (corpo), pois o une com a percepção do ser e parte do que se vê. O pintor tem a noção do corpo inserido, no que se vê e entende-se como um eco das coisas, como se o eco das cores, formas e luz compusessem a visão.

Refletindo sobre não ver a pintura como uma coisa, o pintor – que em última instância é o único capaz de filosofar para Merleau-Ponty - entende que o olhar não se fixa em um todo, mas se movimenta por cada parte do que é apresentado, de modo

que vê além – como corpo/olhar que filosofa – da obra que observa. Afinal, voltando ao próprio pintor, nota-se que este pinta as luzes, as sombras e as cores, estes que não são coisas do real visual, mas a compõem. O olhar do artista nos dá mais do que a imagem real que pinta.

A perspectiva, a profundidade não são coisas que estão presentes ou existentes no mundo real. Elas – as coisas da pintura - são indícios de que um ser vidente as olhando de determinado ponto, situado, constitui o espaço e constrói a perspectiva de onde o se olha. Indícios estes que descrevem e inscrevem a vidência do artista, não “a coisa” pintada, mas o ato de olhá-la.

A imagem especular nada tem a ver com o ser real. No espelho é a imagem que se vê, apenas um espectro, não há massa ou carne, não há nada que componha a forma, logo não há nada do ser. Há sim, no entanto, o olhar do outro. Assim como a obra pintada não é a coisa pintada em si - muito comentada por conta da introdução do corpo no pintor, cuja consequência consiste na acepção - pois não há nada dela na tela. A presença que subsiste é o olhar, um modo de ver, uma obra composta por objetos cotidianos, ali diante dos seus olhos, mas que não os expõem como a coisa, apenas com sua forma. O que, levando para a pintura não realista, também se pode compreender como um pintor cubista reduz em suas telas as formas geométricas, ao compreender que ali não é a coisa pintada, apenas sua forma. Faz da forma o signo – algo material que representa outra coisa – caminhando para a arte que quer passar uma mensagem com seus conceitos visuais.

Na arte contemporânea certa confusão se oferece à discussão sobre a constituição do objeto pela percepção do sujeito porque, de certo modo, a arte moderna ainda conserva o signo do que é arte – e fica atrelado ao nosso modo de ver ainda hoje. Junto a isso a variedade de outros signos que são usados hoje para comunicar a arte contemporânea, nem sempre reconhecidos, passou a expressar um mundo muito próprio, de percepção individual. Isso faz com que o espectador tenha que adequar seu modo de ver, se quiser então compreender e, como também acontece no âmbito da perspectiva, dominar esse mundo, essa linguagem.

A natureza pré-estabelecida como objeto – mimesis – está a ponto de se ausentar na arte moderna. É esta falta que a faz romper e mostrar como há outros modos de ver o mundo comum e o apresenta aos espectadores, tirando-os da inércia do senso comum, como se libertasse o olhar, dando-lhe autonomia do modo de ver, assim como o artista a teve para criar. Saindo de certo condicionamento clássico, o

olhar amplia o mundo do espectador, permitindo-lhe usar sensações além da visão, pois o que se vê, toca-lhe, as texturas são sentidas, e estas não só mostram, mas compõem materialmente a forma. Assim compreendemos que não só o artista moderno é pioneiro como faz o espectador romper com paradigmas do modo clássico de ver.

Com a arte deixando de pertencer ao passado ou ser eterna, se tem a obra para ser vivida, arte mediada, onde o espectador determina a conclusão da obra, tanto em instalações, quanto em obras conceituais. Para Merleau-Ponty, isso se torna uma obrigação da arte moderna, não ver as coisas como elas são ou ver uma verdade que não se assemelhe as coisas.

Tratando a pintura como uma linguagem, podemos interpretar cada estilo artístico como uma língua diferente. A arte passa sua mensagem por codificações de linguagem na qual podemos dizer que a mensagem da arte seria a língua falada e a obra, por ser seu signo, a escrita. O que reafirma o conceito comunicativo da arte contemporânea.

Porém o autor diferencia a linguagem literária da obra de arte ao citar que a linguagem artística muda, tanto de estilo quanto em interpretações, que podem ser decorrentes de possíveis degradações de uma obra, remetendo-as ao historicismo desta e não à temática, contando uma história paralela, modificando signos e então abrangendo a mensagem, quando quanto à literária, será sempre a mesma, pois a mensagem não muda, está escrita. “Escreve como pintor o que ainda não está pintado e faz disso pintura absolutamente.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 137).

Em uma passagem sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty relaciona o pensamento do artista à consciência da obra, sendo o artista responsável pela mensagem a ser transmitida ao espectador.

[...] aqui não há mais causas e efeitos, eles se reúnem na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que quis ele fazer. Há uma relação entre a constituição esquizoide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença – a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências imobilizadas e suspensão de valores expressivos. (PONTY, 164, p. 141)

Com isso chega a questionar sobre o esquizoidíssimo que Cézanne sofria e a influência da doença em sua arte, pelo fato de se tornar tão alheio ao mundo ao

ponto de pintar um rosto como pinta a um objeto, sem expressão facial que distinguísse algum sentimento, exemplificando, desse modo, a construção do olhar.

No posfácio de *O olho e o Espírito* (MERLEAU-PONTY, [1964] 2012), o autor Alberto Tassinari aborda a construção do sujeito-espectador no âmbito da percepção cotidiana e originária. “O que Cézanne percebe? Não apenas as coisas, mas o movimento de percepção em relação às coisas.” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 155). Analisando a transfiguração não só do objeto ou do lugar, mas também da percepção, que deve deixar o cenário cotidiano, este no mundo da cultura comum, já dominada e conquistada, como diz o próprio, para seguir uma percepção dita originária, como se visse o objeto ou imagem pela primeira vez. Relativizando com a criação da obra, podemos completar com o pensamento de Duchamp. Uma obra na qual a consciência do artista consegue se transfigurar em um objeto também precisa transfigurar a percepção do espectador. Assim este recria a obra em si e a vê por inteiro, também se vendo nela. Pois parte dele, ao interpretá-la fica na composição do olhar e conscientizado no espectador.

1.2. O OLHAR A PARTIR DAS TEORIAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Em *Pós-produção* (2009), Nicolas Bourriaud aborda a arte contemporânea como uma forma de criar signos. Assim entende que não há e nem existe a necessidade de haver a criação de uma obra, como construção de um objeto – regime moderno e industrial do objeto acabado e finalizando-o, mas sim uma pós-produção, que consistiria na produção de uma ideia (como a arte hoje se utiliza de materiais e redes já existentes). Programando as formas preexistentes, a arte atual transpõe a necessidade moderna do novo que a arte moderna tem, pois esta não precisa criar as novidades, as usa para se apresentar e expandir o diálogo.

O autor segue a ideia de Cauquelin (2005) de uma era moderna do consumo, com uma percepção de que esta teria trazido a utilização da imagem como meio de propagar um produto como obra de arte - ou uma obra de arte como produto? - tornando-a um produto a ser consumido. O que traz para a arte o impulso visual não como uma finalidade da obra, mas seu tema. Tal acepção amplia a possibilidade de conceitos e vários modos a serem exploradas pelos artistas.

A pós-produção introduz a lógica da montagem, reorganização ou novo modo de tratar um produto. A obra de arte é caracterizada como contemporânea, reinventando-a com signos, conceitos e objetos já existentes, porém propondo com outras chaves de leitura. O autor compara essa reutilização ao agricultor e à indústria, que lidam com a matéria prima. O artista tradicional, o agricultor, já o setor terciário estaria no âmbito da arte da pós-produção. Entendendo, também, que a utilização de formatos pré-existentes faz com que a arte reinvente a relação com o observador. Afinal, essa “terceirização” muda a visão do artista para sua criação, para a arte e o que se deseja apresentar como ela.

Criar com base (recriar) em signos e significados já existentes deixa de lado a necessidade de um material bruto, como exemplo: pedras de mármore para esculturas. Porém, ressignificar e reciclar trazendo para o contexto atual da sociedade essas imagens e formas que estariam esquecidas ou se tornando ícones, dessacralizam-se obras, as torna contemporâneas em comunicação com um novo molde social. Como Eva Hesse ao recriar em 1966 Laocoonte (IMAGEM 5) com uma linguagem contemporânea em ressignificação à escultura de mármore Laocoonte, que representa o sacerdote e seus dois filhos sendo atacados por uma serpente, datada de 40 a. C..

Bourriaud fala em programar as formas e como Danto, em transfiguração, mas não do lugar comum e sim dos dados “Assim os artistas atuais não compõem, mas programam formas, em vez de transfigurar um elemento bruto (tela branca, a argila), eles utilizam dados.” (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Desse modo há outra abordagem da relativização da arte moderna, pois o cenário artístico não precisa mais ser superado e ser o novo, é a ferramenta para ressignificação e da criação que será programada. Os artistas utilizam não o significado da forma ou tipo de arte, mas sua apresentação formal, como se voltasse a usar uma máquina velha para um produto atual, quase como uma releitura. O que de acordo com Duchamp e também citado por Bourriaud é a afirmação de uma obra de arte que volta a ser olhada “um jogo entre todos os homens e todas as artes.” (BOURRIAUD, 2009, p.15).

O autor equipara o consumo a uma forma de produção, significando que a produção passa a ser classificada como possivelmente passiva ou clandestina. Contudo não tira dela a característica de produção pela interpretação, assim como vimos em O Espectador Emancipado de Jacques Rancière, com o espectador

passivo. Também pode haver ali um ato de escolha da passividade mediado por desinteresse de gosto.

Como Danto, Nicolas Bourriaud faz uma comparação: o primeiro usa a ideia de um *armazém*, o segundo, de *vitruines* de arte moderna, indicando relação ao consumo e ao modo de produção, com base na reinvenção do conceito do produto e de uma feira de usados ou artigo de segunda mão para arte contemporânea. Pois desta se reinventa a história do objeto e imagens antigas, segundo ele. O termo *mercado*, passando a significar uma relação de troca, faz com que a arte tente apresentar uma crítica a essa manipulação de interesse que sufoca a sociedade atual, rompendo com o espetáculo, usando ferramentas que se formam dessa convenção para interrogá-la a fim de conduzir a sociedade à vida fora da bolha econômica e relações de interesse desta. Para ele “restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida” (BOURRIAUD, 2009, p. 32), pois “o artista consome o mundo em lugar e em nome do espectador.” (BOURRIAUD, 2009, p. 25). Fazendo do artista um contrabandista em meio ao mercado e relação social do financeiro.

Dessa forma o consumidor passa a ter esse produto trabalhado, reestruturado, ressignificado e de modo consciente passa a consumir um produto inteligente mudando não só a arte como oferta, mas também como procura. Sua forma passa a ser questionadora e relê as “antigas jurisprudências” (BOURRIAUD, 2009, p. 36) da história da arte. As obras anteriores passam a ser objetos de conhecimento comum utilizados para a criação de uma obra, coloca a arte do século XX como uma montagem das imagens, devido a esse diálogo frequentemente usado pelos artistas e suas releituras e problematizações. Constrói-se um mundo e o indaga ao mesmo tempo. É mostrando o que se ressignifica na visão contemporânea da sociedade que se cria os parâmetros da arte hoje. É como o *ready-made*, mas agora o objeto procurado é uma obra de arte.

Essa ressignificação muda a forma da obra de arte fazendo com que esta seja composta pelo enredo e o conceito. Desse modo não há como fazer ou ter uma contemplação formal da obra. A obra não deve ser olhada por sua beleza, mas fazer olhar de outro modo para o que compõe nosso mundo comum e particular, criando, então, uma forma própria. Usando o princípio de relocação de um objeto cotidiano para a arte, usa-se a relocação de conceitos e formas de enredo para uma mostra de que há novas possibilidades de ver a mesma imagem.

A fim de criar uma realidade diferente da comum, o universo da arte a questiona. Como uma inversão da arte realista, que se produzia o mais próximo possível do nosso olhar para a paisagem, tentando hoje fazer esse olhar fugir do óbvio à visão, usando formato social, histórico, visual e conceitual, indagando-os para levar a outra esfera, longe do senso comum, reprogramando tudo.

Bourriaud apresenta um conceito com o princípio de linguagem: “a realidade é estruturada como uma linguagem, e de que a arte permite articular essa linguagem” (PARRENO apud (et) BOURRIAUD, 2009, p.86,) assim como vimos em O Olho e o Espírito (MERLEAU-PONTY, 2012), a linguagem se torna própria do artista e não de seu estilo. Como cada pessoa cria seu olhar de acordo com sua cultura particular, assim também acontece com o artista compondo sua linguagem para a realidade do que vê, como o programador, o artista “designa um modo de aparecimento, de produção, uma linha.” (BOURRIAUD, 2009, p. 100). E como citação de Douglas Gordon “criamos *ready-mades* temporais a partir não de coisas cotidianos, e sim de objetos que fazem parte da nossa cultura.” (GORDON apud BOURRIAUD, 2009, p. 100), o autor complementa a ideia de o artista utilizar imagens e conceitos já existentes para expô-los do modo como os vê, assim como as pessoas ao olhar esse produto pós-produzido, conforme seu olhar modal ou *peridyey*, “produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura.” (BOURRIAUD, 2009, p. 102).

2. DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: UMA GENEALOGIA DO OLHAR

Para compreender melhor o Olhar do espectador atual, analisamos a transfiguração da obra e a importância do ver como construção social e histórica, a ideia do momento arte e a relação da obra com o espectador, sendo este necessário para a certo fechamento da arte, mesmo que por vezes este acabe por se afastar. A ideia do *periody eye* como olhar da época e a sua reabilitação pela avaliação de artistas se junta ao entendimento fisiológico da visão e compreensão da percepção do espaço interior, formando assim o perfil do observador/espectador e seu modo de ver. Sendo assim, Duchamp como pioneiro a trabalhar a “consciência da arte”, torna o observador um voyeur e convoca o espectador para completar a obra.

Desse modo, o sistema da arte se modifica também para dar conta da necessidade de informação para o público e para a afirmação do artista. Numa tentativa de aproximar o público à necessidade de ser novo e eterno, há um afastamento, pois, o observador que não compreende essa nova função da arte, que se torna comunicante, passa a ser signo de uma mensagem e abrange para o circuito da publicidade. O artista vira astro, sua arte comunica e vira publicidade, mas até que ponto uma imagem artística é eternizada como arte contemporânea? E o que ela de fato comunica ao olhar desse espectador? Como o espectador vê e diferencia arte da publicidade?

2.1. OLHAR MODERNO – SUA LÓGICA E IMPACTO SOBRE O SISTEMA DE ARTE

Buscando compreender como o Olhar – especificamente em arte - é constituído, nos deparamos com um expressivo grupo de autores que o confirmam e explicam como construção social e cultural, ambientada em suas épocas, tanto por parte de quem apenas olha quanto por parte do artista ao produzir uma obra. Assim como Duchamp recorre ao espectador em suas obras e brinca, no sentido mais amplo do ironizar, com o olhar deste. Entende-se que a obra pode estar concentrada em um conceito e não apenas na beleza clássica ou romântica e como a visão se compõe, filosoficamente e fisiologicamente.

Arthur Danto (2010) trata das inúmeras possibilidades de transfiguração do objeto comum em arte e como identificá-lo como tal, tendo o museu papel fundamental

nesta colocação, resultando na transfiguração do *momento arte*, onde o espectador de fato pode compreender e “aceitar”. O autor facilita a compreensão dessa “nova arte”, como dita por ele, da qual o próprio admite ter tido que aprender a aceitar. A situação que o espectador passa ao encarar uma obra criada a partir de objetos rotineiros/cotidianos/ordinários traz a discussão sobre a necessidade de identificação de novo lócus para um objeto de arte contemporânea. O conceito por ele tratado, a transfiguração, pode trazer elementos para formar a ideia e concepção da arte contemporânea no sentido da necessidade de construção do olhar. Pois, ao mostrar essa modificação/deslocamento ainda na arte moderna, chegando aos tempos atuais, ele apresenta a formulação do *momento arte*.

Partindo do mesmo princípio da necessidade de uma relação com o espectador Duchamp, em *Ato Criador* (1965), transcreve como acredita que se dê a arte e apresenta o espectador como finalizador desse ato, no qual somente este, após a observação, a arte conclui. Pois é ele que a concebe como arte, e, em épocas posteriores, a confirma como parte de um cenário artístico de modo consistente, entrando para a história da arte e afirmando mais uma vez a importância do enfrentamento do espectador para com a obra, mesmo que essa não ocorra sempre, pois em algumas esferas a arte contemporânea permanece distante do espectador porque ela se dá a partir de outro estatuto.

Paulo Knauss (2003) utiliza o termo de Michael Baxandall, *periody eye*, já citado anteriormente. E tal concepção traz o olhar como construção social e histórica do meio em que se vive e de como as obras e objetos circulam. Porém, segundo Duchamp, sendo a obra finalizada apenas após o olhar do espectador, pode-se entender que mesmo com a intencionalidade do artista ao criar sua obra, ela é formada, constituída e sistematizada por sua época. Mas também compreende que o espectador pode, ao olhá-la posteriormente, reavaliá-la e, desse modo, eventualmente, “reabilita artistas esquecidos” (DUCHAMP, 1965).

Considerando outras abordagens sobre a construção do olhar, Jonathan Crary (2012), entende que a relação do observador e a câmara escura refletem a modificação e a edificação de uma maneira de ver em que o observador vira autônomo, reconhece e apresenta, então, um “espaço interior” de raciocínio, observação e percepção. “Para ele, chega-se ao conhecimento do mundo ‘somente pela percepção do espírito’, e o posicionamento seguro do eu em um espaço interior vazio é pré-condição para conhecer o mundo exterior.” (CRARY, 2012, p. 49).

Assim a visão seria apenas um meio de contato entre o mundo exterior e o mundo interior. De modo que se descobre a mente humana e logo passa a ser essa interioridade a formar e construir o modo como se percebe e interpreta uma imagem, conseqüentemente formando o observador. Há em jogo uma permanente condição de reversibilidade entre observador e observado.

Ao passar a usar a observação do meio exterior chega-se ao estudo da visão. Não como um modo de ver apenas construído pela cultura/temporalidade, mas a fisiologia da visão humana. Entendendo, então, que a percepção verdadeira da visão pode não se dar na clareza e pureza de uma luz na câmara escura, mas na opacidade, onde a luz não consiga distorcer o olhar. Defendendo que com o excesso de luz pode-se modificar formas e cores (CRARY, 2012, p. 33-70).

Com isso, o foco da observação passa a ser o meio interior, pois este tem a capacidade de modificar a percepção e origina as pesquisas da percepção pelo estudo do cérebro, une-se conhecimento filosófico ao fisiológico para a construção do perfil do observador. É com isso que se nota na arte moderna a necessidade, não de um olhar puro e inocente para a arte, mas de um olhar livre, desconstruído da linguagem e memória histórica, mas não alienado em relação a estes. Tem-se assim a visão como causa de estímulos exteriores, com modos e intensidades diferentes. Defendendo que uma obra é percebida do modo como ela estimula a observação, tanto em sentido técnico de luz, formato e cor como de linguagem.

Duchamp explica sua visão da criação da arte inconscientemente do artista, que termina com o olhar do público, com a ideia de que o artista cria sua obra, mas não tem controle sobre a diferença que se dá entre o que foi idealizado e o modo como, de fato, é interpretada. Com isso a finalização se dá com o olhar do espectador para a obra. As respostas sobre o que o espectador vê e como ele vê podem variar se comparadas com a ideia inicial do artista.

Duchamp explora a ligação do espectador com a obra de arte, entre *ready-mades* e mesmo em suas pinturas, trabalha o olhar do espectador em amplos sentidos. Nos *ready-mades* se percebe a indagação do artista pela observação. É sabido que o próprio artista os encontrava, enquanto passeava e olhava vitrines, fato que reforça sua curiosidade pela observação. Mas nos *ready-mades*, ele apresenta para o espectador a seguinte problemática: o que pode ser obra de arte? Com isso, Duchamp incidia sobre interpretação, conceito, estética e beleza no mesmo momento. Interpretação e conceito por usar um objeto do cotidiano, transfigurado de suas

funções e atribuindo-o como arte através da percepção do artista para o espectador, e estética e beleza por não haver juízo sobre isso em sua obra.

Em sua obra *Etant Donnés* (1966 – IMAGEM 6) – onde se concentram as questões aqui tratadas - trabalha o olhar do espectador, não só no sentido que ele daria a um objeto no uso cotidiano, mas com o modo de observar. A obra, ao primeiro olhar, consiste numa porta antiga com um par de buracos dos quais ao se aproximar curiosamente pode-se espiar e se deparar com a imagem de um nu feminino extasiado numa paisagem natural. Há um único ângulo do olhar, porém, a obra trabalha a intenção de olhar, aproximando-o ao voyeurismo – qualidade que aproxima modernidade e contemporaneidade.

Pensando a partir da imagem e na troca concebida na construção do olhar para ela, Paulo Knauss indica que a arte como imagem é construída por um conceito histórico, o qual direciona, obviamente, o olhar que teremos para o objeto, imagem, arte. Os estudos de conceitos que apresentam o olhar como uma construção cultural e social, - formada pelo meio em que o espectador está inserido - apresenta o modo de ver como o modo de viver. Levando em consideração a evolução tecnológica com dispositivos que intensificam a visão e as registram, não só o que se vê, mas como se vê, é permitido compreender essa cultura visual contemporânea a partir das dinâmicas: figurar, visualizar e registrar a existência de cada olhar, instaladas atualmente nas mídias e redes sociais.

A curiosidade e a necessidade desse olhar em que *Etant Donnés* envolve o espectador, o faz querer saber o que há atrás daquela porta. O momento em que o espectador faz parte da obra porque dirige seu olhar por aqueles buracos – que formam imgeticamente um binóculo – transforma a obra, completando-a com o ato do olhar, acentuando o élan de espiar que significa o retrato dessa necessidade de visualizar, olhar e registrar. Ao trabalhar o olhar e como este permite a interpretação individual, mas universalizante, a arte moderna expande o conceito de arte ao trazer para o cenário artístico as imagens e objetos comuns fora do âmbito erudito atribuído anteriormente a ela. Desse modo, supõe-se a autonomia do observador naquilo que circunscreve seu olhar. Esquiva-se, portanto, da contemplação– modo anteriormente atribuído ao olhar das Belas Artes - para se trabalhar a percepção da qual o espectador moderno deve administrar a fim de compreender que a visão da obra de arte deixa de ser do artista e passa a ser uma construção visual do observador: em um jogo incontornável para o sistema de arte.

Paulo Venâncio Filho (1986) explica que Duchamp foi o “pioneiro a trabalhar ‘a consciência da arte’” (VENÂNCIO, 1965, p. 20). O autor elucida que ao promover uma sensibilidade para a arte, ele também aproximaria o espectador dela, pois esta seria feita por todos: o artista e o observador perceptivo, participativo.

Duchamp, em passeios pela rua, passando por vitrines, à procura de seus *ready-mades*, já trabalha o voyeurismo e o desejo de olhar do passante, notado em *Etant Donnés*. Ao passar pela *porta*, o passante pode ter despertado seu voyeurismo, tornando-se nesse momento um espectador, que ao observar por entre os buracos, com percepções introspectas, completa o ciclo da obra.

Paulo Venâncio pontua que os *ready-mades* do artista são sintomas de uma cultura, pois o artista apresenta em seus trabalhos os seus modos de visão, ironicamente com o modo de ver do senso comum e das tecnologias que tinham surgido até então. O artista cria uma conversa entre o olhar e a reprodutibilidade, um voyeur, que com um olhar sensual imagina e faz reflexões sobre a forma do objeto, observação curiosa, uma sacada de humor com inteligência, seu modo de ver sobre tudo e suscita a indagação: como os outros veem? Refletindo sobre *O Ato Criador*, Venâncio expõe o artista como um possível espectador, pois ao criar e pensar uma obra para seu espectador, o qual acreditava como ativo pensante e crítico, também o “incorporava em si” (VENÂNCIO, 1965, p.75).

Em *Etant Donnés*, Duchamp sinaliza o voyeurismo como um tema da obra e também como um acesso a ela, por ter como possibilidade de visão o olhar individual/universalizante do observador. Não há possibilidades de dois observadores verem a obra ao mesmo tempo – mas o mecanismo do olhar é da ordem universal, pois o indivíduo só pode acessar a obra de uma única maneira. Duchamp acreditava no erotismo como mais um *ismo* a se acrescentar na história da arte e o apresentou em grande maioria de seus trabalhos. Mostrando como característica da obra do artista a instigação da percepção e observação, dele próprio e do espectador futuro. O artista faz de suas obras um jogo de xadrez, Venâncio o classifica como mecânico e da ordem do acaso. Desse modo ele dá as regras (processo universalizante), mas quem as interpreta é o espectador. Ele faz o ato mecânico da obra, mas o acaso se dá na incidência do espectador sobre o trabalho, a qual ele não controla.

Etant Donnés é um trabalho que permite uma grande variação de leituras. Quanto à imagem que se pode ver por entre os buracos da porta, podemos falar sobre o erotismo, a paisagem fotográfica, o nu, entre outras peculiaridades ali presentes.

Quanto à sua apresentação externa trabalha-se o olhar, a percepção, observação que pela temática do que se vê através da porta sugere um voyeurismo. E ainda destaca a problemática sistematização da arte nos museus e galerias. Mas é sobre Olhar que pretendo me deter nas possibilidades de leituras. E de como esse Olhar se constitui dos aspectos culturais da atual sociedade.

A posição do espectador para a observação da cena vista pelos buracos remete a uma câmara escura. A montagem dessa imagem interna é tridimensional (IMAGEM 7), a visualização só é possível por um único ângulo, escolhido, montado e planejado pelo artista. O que mais uma vez remete a câmara escura, na escolha de um ângulo e posição fotográfica. Na instalação na parte interna da obra, o artista constrói a cena de uma mulher deleitada, com as pernas escancaradas sem mostrar seu rosto e segurando um lampião. A mulher está deitada sobre as folhas, há paisagem ao fundo com uma cascata que dá a sensação de movimento (IMAGEM 8).

Essa relação com a câmara escura se dá no âmbito da observação, contudo, nessa temática, esse não é o único conceito que se trabalha de um observador, há também o observador-voyeur.

Porém, aprofundando um pouco mais sobre a influência da câmara escura nota-se que o artista buscou referência na angulação do obturador da câmara fotográfica. Este ato já configura o momento em que a observação teve uma mudança de interpretação e que leva o espectador a se relacionar com a obra de modo pessoal, amparado pelo mecanismo moderno e universalizante. Ou seja, ter consciência de que há a predisposição a enfrentar o trabalho a partir da operação mental e cognitiva, isto é, do raciocínio sobre a obra, coloca o espectador como um intérprete da obra, não apenas um apreciador das Belas Artes. Contudo, nesse caso, o artista propõe uma cena e a apresenta em um momento de curiosidade do espectador, que se coloca ali a espiar, atrás da porta, quase que como se ninguém o pudesse ver, como já dito, um voyeur.

Até que ponto o erotismo está descartado do modo observador do espectador? Pois se o erotismo está onde o homem está, mexendo com seus sentidos, onde não está o erótico no ato de observar? *Etant Donnés* une o ar erótico ao observador inseparavelmente. O espectador é automaticamente um voyeur. Mas quando ele não o é? Afinal, o erotismo envolve esse mistério, de uma apresentação que só se conclui no imaginário do espectador, do modo como ele interpreta a imagem.

Para Polyana Zappa (2008), pesquisadora que analisa *Etant Donnée*, a obra é um conjunto de todos os conceitos do artista em uma só. E sobretudo, nesta, ao observador é permitido o deleite. E para ser concluída necessita, de fato, que o observador se posicione a espiar os buracos, explorando sentidos da observação e do espectador.

Ao apresentar a necessidade de um espectador para que a obra de fato aconteça - a precisão de uma testemunha ocular espiando entre os buracos da porta para que se dê o voyeurismo - é possível confirmar os conceitos de *Ato Criador*. Mais do que apenas passar por uma interpretação do espectador ou uma possível aprovação numa posterioridade, o espectador constitui-se como parte da obra: seu mecanismo indispensável. Duchamp sem perder sua temática erótica, coloca o observador como um voyeur e vai além de trabalhar a observação, ele a formula.

2.2. ARTE CONTEMPORÂNEA COMO ESTRATÉGIA DE MERCADO – OLHAR COMUNICATIVO

Os modos de ver, a saber, o Olhar colocam-se como uma criação cultural e sua formação com base nas mudanças tecnológicas e sociais tornam-se relevantes, sobretudo, quando se enfoca as artes visuais. Não só em seu modo de produção e em sua técnica, mas também na ruptura com a modernidade, que torna a arte contemporânea avessa, em diversos aspectos, à contemplação. As artes deixaram de ser belas, para apresentar problematizações. Talvez, o que mais se personifique na arte contemporânea – principalmente a vertente atravessada por conceitualismos seja a mensagem, o conceito que transmite, sem ser belo, mas colocando-se na linguagem, muda a função da arte.

Em *Técnicas do Observador*, John Crary apresenta um panorama dessa modificação de exposição e interpretação da arte. Ele coloca a transformação em termos técnicos, apresentando o que poderia ser sua grande última mudança, a introdução da câmara escura. Podemos perceber que esta tecnologia de fato teve sua importância no modo como se produz e se vê arte porque pôs a arte em movimento e constituiu um espectador que se posiciona, a partir de pontos de vista variados e escolhidos. Trata-se de conceitos que entraram em discussão e criaram fissuras e

rupturas nas percepções habituais. Assim como outras revoluções na sociedade, transformaram-se os focos de interesse de representação, de material e técnica. Não se postula um sentido evolutivo, porém se coloca certo avanço social pautado nas tecnologias.

Como pioneiro de uma mudança transgressora do sentido da arte, Duchamp trabalhou em suas obras todos os segmentos que estavam pulsando, não só nos cenários artísticos, mas nos movimentos revolucionários. Porém, o artista, apesar de ter influências e apresentar trabalhos com características de vários *ismos* das vanguardas históricas, nunca pertenceu a movimento algum.

A autora Anne Cauquelin (2005) não acredita que a arte atual seja contemporânea em conceito – inclusa num programa historiográfico sucessivo-, mas apenas por ser a arte de hoje. E a qualifica como arte pós-moderna. Esta se apresenta diferentemente da clássica tanto nas proposições quanto em seu modo de circulação, de modo que estes desvios, segundo a autora, iniciam outro ciclo.

Relevante componente para o projeto contemporâneo em arte - o mercado de arte –indica o modo como o público se relaciona ao buscar informações. Estas que, apesar de surgirem em diversos meios de comunicação, não apresentam nada aprofundado, fazendo o público – mesmo, e principalmente, o comum - refém do circuito financeiro e crítico para avaliar a qualidade da obra.

Este mercado condiciona uma política cultural, onde se definem mecanismos de especulação e função de produtos e consumidores. Define a recepção, isto é, a caracterização dos meios de apresentação da obra, como e onde é vista e qual o público alvo. Criando um ciclo que dá a educação artística um status de crítica, o que configura o cenário da política cultural. Soma-se a isso a percepção da questão da produção artística em si, apesar de haver uma controvérsia, as vanguardas e as próprias rupturas estilísticas e a ideia de valor da arte, da intuição do sensível, ou seja, gosto. O sentido é dado pelo artista como uma janela para uma nova/outra perspectiva ou verdade além do conceito de regra.

Com questões oriundas dos séculos passados – academicismos, modernismos – enraizadas no espectador criam-se obstáculos ao reconhecimento e aceitação da visualidade contemporânea. Em breve análise da arte moderna, efêmera, mas também substancial, isto é, uma arte que exige ser nova e aceita pelo olhar circunstancial – similar à moda.

O 'modernista' é aquele que é 'a favor' da novidade, seja em que domínio for, como se pode ser, contrariamente um passadista. O modernista é aquele que gosta de estar a par dos modismos, adota-os com entusiasmo propaga-os e contribui para fabricá-los. (CAUQUELIN, 2005, p. 25)

Citando Baudelaire, Cauquelin (2005) usa o termo "olhar modal" que se assimila à ideia, já introduzida, do *periody eye*. "de um olhar no presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista" (CAUQUELIN, 2005, p. 26) mostrando o quão é necessária a relação da modernidade com a moda e ideia de transitoriedade.

Ao mesmo tempo, ela precisa ter suficiência para ficar marcada, ou seja, tornar-se passível de ser narrada pela história da arte, significando ficar para posteridade. Outro elemento que merece nota considerando a arte moderna seria sua transformação em produto decorrente da grande mudança social: a era industrial. Neste novo campo social, a adesão ou recusa de uma obra respaldam o mercado de arte através de seus agentes e espaços legitimadores que qualificam a obra ou o artista. Então este cenário faz com que os agentes de arte sejam tão ou mais importantes que o próprio artista, pois cabe a eles a mediação com o público e instituições – galerias e museus.

Com os pressupostos do modismo e do novo, a arte moderna tem, de certo modo, o modernismo como um inimigo, vira escravo dele. Pois a arte "nova" que se valoriza precisa de algum modo se "eternizar", entrar para o hall da história da arte. Cria-se um mercado de arte devido à incapacidade da academia de suportar o crescimento da compra burguesa e de artistas em produção, estes que também reivindicam a maleabilidade da aprovação acadêmica, para que assim tenham reconhecimento e, conseqüentemente, trabalhos vendidos. Assim, os marchands e críticos atuam como novos agentes do cenário cultural, teorizando um novo olhar para arte, fazendo com que esta seduza o espectador, possível comprador, e galerias, se estabelecendo guiadas pelo gosto da arte moderna.

O crítico faz o papel de descobrir, decidir e teorizar a obra e em qual artista se deve investir, nomeando vertentes, prestigiando ou desprestigiando um artista, dessa maneira se justifica o olhar modal, como defende Cauquelin (2005). Como julgador de arte, o crítico vai deixando o formato acadêmico, do qual ainda manteve certa proximidade, e começa a ganhar autonomia, aderindo estilos, correspondendo à essência do conceito sem se prender a temas, normas e formas.

Tendo o conhecimento e dominando a aplicação da autonomia dos juízos de gosto, o crítico cria um vínculo com o público, pois problematiza a arte e suas vertentes sociais e políticas, que por sua vez, fazem dos críticos responsáveis pela teorização ideológica. Esta dinâmica contribui para o olhar modal, o modo como o público enxerga e aceita um artista ou uma obra.

Para Cauquelin, a mudança desse sistema para um mercado de arte faz com que o artista tenda a depender deste, de uma boa aceitação crítica, bom consumo, fazendo-o se preocupar com a concorrência e ficar à mercê de uma publicidade de sucesso de seu estilo:

O sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca. (CAUQUELIN, 2005, p.47)

O que também, segundo a autora, dificulta o reconhecimento individual em prol da ideologia de toda uma vanguarda que, contudo, leva consigo artistas que talvez sozinhos, não seriam tão conhecidos e/ou consumidos. Desse modo leva a criação da imagem do artista como um desinteressado, entregue a arte pela arte, ou, com obras críticas a esse mercado e a sua construção, a exemplo de Duchamp e a “Fonte” (1917 – IMAGEM 9), “Merda de artista” (1961 – IMAGEM 10) de Piero Manzoni, entre outros.

Em um meio termo entre o público comum e o crítico formador do olhar modal, estão os colecionadores, estes que acumulam as obras, conferindo-lhes certo status, uma vez que, sendo adquiridas por um entendedor, dão ao artista um atestado de qualidade. Chegando, enfim ao público geral, comumente curioso apenas, mas sem deixar de ter reconhecida sua fundamental importância. O público é a massa inspiradora das novidades e reivindicações artísticas vanguardistas mas tem se afastado da cena devido à multiplicidade de ambientes, contrariando a quantidade de informação e mediação da crítica sobre as visualidades modernas mais radicais e contemporâneas, desencorajando-o. Assim, restando apenas o senso comum da arte próxima à acadêmica, com um sistema atual como um mercado qualificando a obra com base nos valores, passando a lidar com a obra como um bem cultural. Em um contrassenso, os artistas modernos buscam esquivar-se do mercado e por vezes os criticam em obras e correntes artísticas com seus manifestos.

O consumo da obra de arte também passa a dar status intelectual e financeiro para o comprador. O consumo pelo consumo faz com que o conceito e/ou compreensão da obra ou sua estética não sejam importantes ou percam o sentido. O consumo desenfreado fez a publicidade ganhar espaço e a comunicação galgar uma atenção maior.

Cauquelin (2005) sugere que, passando pelos avanços tecnológicos, a arte apresenta a mudança de perspectiva do mercado, saindo da ânsia pelo consumo, para o da comunicação. A crescente onda de comunicação avança na reconfiguração do meio social e passa a ser usada com grande alcance. Para o cenário artístico há sérias implicações. A autora analisa que, com os avanços da comunicação, o artista pode se qualificar ao expor em uma galeria renomada e esta, por sua vez, passa a ter o poder de afirmar o artista e sua obra com a rapidez desse sistema e sua amplitude global. Desse modo as instituições passam a ter o papel de produtoras dessa rede abrangente de mercado – misturando-se ao seu modo de agir - e designam o que é arte contemporânea para o público.

A contemporaneidade em arte passa a incorporar a exposição crescente da obra, não só se aliando a ela, mas também a usando como ferramenta e material para sua produção. Tal fato a distingue da arte moderna, já que ela se balizava na recusa e criticava o mercado consumista.

A Dinamização deste circuito artístico e seus atores, como os críticos, os produtores, curadores, marchands e artistas promove um certo círculo vicioso. Isto é, oscila da necessidade de afirmação a uma competição que vem do mérito e qualidade obra/artista impostos pelo consumo. Desse modo o público, altamente usado como referência das mudanças artísticas e interações, antes já confuso, agora se perde em meio a um grande espetáculo não só de comunicação, mas da própria arte em si.

Essa vontade da afirmação artística – orientada mercadologicamente - cria uma rede de comunicação mundial, onde é necessário que se seja constantemente citado e renovado, para ser lembrado e visto. A confirmação de qualidade passa a ser com base no consumo de grandes colecionadores e galerias importantes para exposição.

A comunicação faz da materialidade da arte uma imagem, diferente do objeto em si. Pois não é o objeto que passa a ser visto, mas seu significante, ele passa a comunicar o trabalho, torna a imagem significado da mensagem – arte – da obra –

objeto que comunica. A arte deixa o campo do palpável e vai para o campo das ideias, das percepções e reflexões

O circuito de arte - da circulação de significantes como mensagem - cria uma realidade paralela ao senso comum da sociedade, produzindo obras em uma linguagem artística pouco compreendida, a não ser por confirmação de status de preço e exposição. Faz com que as obras que se assemelhem ao senso comum de beleza sejam mais “aceitas” pelo público leigo como obra de arte e faz dos que ainda usam uma linguagem estética - mais facilmente “aceita”, e serem visuais e palpáveis um tipo de obra real ao público. Desse modo o cenário artístico contemporâneo passa a ser um circuito de comunicação, no qual a mensagem é a arte ou ato artístico, dificultando a leitura do signo e reforçando o papel dos autores como agentes - artistas, marchands, críticos – e às vezes o próprio público. Trata-se de um ciclo onde o que importa é a obra de arte/trabalho artístico - o signo/significante da mensagem - a ser apresentada e o público a receber a mensagem (compreendendo-a talvez), e assim conferir à arte ou a afirmação de qualidade desta.

A autora cita Warhol quanto à dessacralização do status tradicional da arte (belo/estética/acadêmica), entrando a fundo no caminho da comunicação, reinventando a arte com repetições e fazendo do artista uma marca – a arte passa a poder e tudo deve ocupar. Warhol transforma o artista em “astro” comunicador da rede contemporânea e a obra em seu produto. Nessa cena, o circuito passa a criar negócios de parceria entre as marcas e os artistas “astros”, onde se deve comunicar mais e em escala maior, ampliando a arte para o campo do espetáculo.

Com a arte contemporânea seguindo os caminhos da comunicação – com base no raciocínio das mutações culturais que se criam e são criadas - vê-se o momento atual oferecer para o observador certas linguagens em curto-circuito. Desse modo, o discurso apresenta-se entre referências do passado e movimentos contemporâneos. O artista se permite ir ao passado e voltar, criando diálogos entre os estilos, que podem confundir cada vez mais o olhar. A arte quer comunicar, mas ainda está entrelaçada ao sensível, à disciplina estética, além da sua interação com o entretenimento. A preocupação com a estética já não é voltada para belo, mas para a linguagem cada vez mais cifrada do artista e imiscuída às ordens diversas, o experimentar o mundo, o real.

Esse diálogo abrangente de linguagens e conceitos faz também com que o campo artístico abrace outros cenários, diversificando os modos de se fazer arte.

Desse modo, outros campos se apropriam da linguagem artística para atraírem a atenção da sociedade e vice-versa. Pois, se de certo modo, Warhol trouxe para a arte a possibilidade de produto, então por que não ser publicidade de um produto? A grande procura e de certo modo encomenda de artistas para entrarem nesse circuito faz com que a arte seja excessivamente vista em propagandas, arquiteturas e avenidas, voltando ao campo contemplativo, por vezes apenas publicitário, afastando o público de obras que ainda querem comunicar e fazer refletir. O que confunde o público a compreender o que é apenas publicidade e o que de fato tem intenção de ser arte, pois há a dificuldade de se distinguir o que tem conceito artístico ou o que é design de produto apenas com intensão de publicidade.

3. ANA MAZZEI

A partir dos conceitos tratados até então, propomos 3 trabalhos da artista Ana Mazzei que pesquisa profundamente o diálogo da arte contemporânea com o espectador. De acordo com Bourriaud, Mazzei concebe a arte como uma produção, cria a partir da sua experiência no desenvolvimento de um produto.

A artista com passagem no fotojornalismo, dialoga com os enquadramentos dos acontecimentos, colocando sua perspectiva de criação das imagens ao estimular que em movimento, o que se relaciona com Crary, quando este cita a câmara escura como o ponto de mudança de posicionamento do espectador. Uma artista que em vários trabalhos dialoga com a perspectiva do olhar pela linguagem do enquadramento. Tendo vivido antes uma profissão com o uso do mesmo e fundadora do Teatro Facada Ana Mazzei hoje ao produzir coloca em jogo o movimento, numa criação com base na construção do olhar dela própria e do observador. É com base nestes trabalhos voltados para essa temática que venho aqui exemplificar o quão a relação construída do espectador e a arte contemporânea é imprescindível.

Assim como em *Etant Donnés*, Mazzei faz do espectador a figura final da obra, relacionando aqui o espectador da primeira com um *voyeur* e o da artista como um avistador de pássaros, em sua obra que leva esse nome, ou em plateia, em *Espetáculo* (2016). Neste último, quase como se fosse um contraponto à Rancière, ativa o observador ao torná-lo parte da obra apenas ao olhá-la, mais uma vez seguindo o conceito do *voyer* tratado em *Etant Donnés*.

Mazzei explora no ato de olhar a perspectiva e do ângulo que o espectador observa e faz contato com a obra. Em *Nova Knossos* (2013 – IMAGEM 1) ao apresentar peças miniaturas expostas no chão, força o espectador a olhar para baixo, assim dando a sensação da visão de um gigante a caminhar por uma cidade ou pássaro a sobrevoar um lugar. A ideia de o espectador ter a sensação de ali abaixo haver uma cidade da qual, ao olhar em determinada distância, parece pequena aos olhos, brinca com a dimensão, o ângulo e o modo de ver.

A artista coloca o espectador como um ator de sua obra com a ideia de o mundo ser “palco de encenações”³, dialogando também com o teatro. Ao fazer do espectador um ator em cena, entra no conceito do espectador não só ativo, mas participativo. Fazendo deste totalmente necessário e condutor da obra, para que ela se dê como completa – reconduzindo ao Espectador Emancipado.

No diálogo com a fotografia, ela explora enquadramentos que seguem para a reflexão de observador e observado, unindo-se ao teatro, apresentando *Espectáculo* (2016 – IMAGEM 2) como uma obra, da qual ambos os conceitos se mostram. O espectador se torna a plateia do espetáculo de diversos objetos de astrologia e científicos, todos também projetados para auxiliar o olhar. Novamente inserindo um simples visitante da sua obra que, apenas por olhar, se torna a plateia do *Espectáculo*.

Em *Avistador de Pássaros* (2014/15 – IMAGEM 3) Ana brinca com o posicionamento do espectador. Este, ao se colocar no topo de sua instalação, se torna o próprio objeto da obra, o avistador. A obra consiste numa plataforma com degraus. Para haver o objeto que de lá avista, é necessário que haja a participação do visitante, ele precisa se tornar ativo e terminar a obra ao interagir e subir os degraus.

Ana Mazzei cria cenas. Para ela a arte está ligada a produção. Ao produzir tais instalações e objetos ela produz interações que constroem as cenas da arte contemporânea. Requerendo a participação do visitante, o faz parte da obra, que a olha, participa e a sente, ativando assim a arte naquele espaço, naquele objeto, quer seja com o corpo, ao mover-se e posicionar-se como participante, ou apenas com o ato de olhar, assim como Duchamp, em *Étant Donnés*.

Fica muito evidente essa relação também em *Êxtase, Ascensão e Morte* (IMAGEM 4). Nessa série a artista necessita da interação corporal do espectador. São suportes que permitem ao espectador se colocar em posições clássicas da arte. Tem-se, necessariamente com a sua participação, o momento com o qual cada obra é nomeada: êxtase, ascensão ou morte, dando assim sentido final à obra. Para essa série a artista dialoga ainda com a intervenção da fotografia na pintura, assim como aponta Crary (2012), pontuando a necessidade de ferramentas que realmente mantivessem tais posições.

³ Ana Mazzei oferece olhares múltiplos a um mundo que é ‘palco de encenações’. ESTADÃO, 24 mai. 2014. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ana-mazzei-oferece-olhares-multiplos-a-um-mundo-que-e-palco-de-encenacoes,1171920>>.

3.1. OBSERVANDO A ARTISTA

IMAGEM 1 – Ana Mazzei: Nova Knossos, 2013



Fonte: < <http://www.anamazzei.net/portfolio/nova-knossos/>>.

IMAGEM 2 – Ana Mazzei: Espetáculo, 2016



Fonte: < <http://www.anamazzei.net/portfolio/espetaculo/>>.

IMAGEM 3 – Ana Mazzei: Avistador de Pássaros, 2014 / Vista da instalação no Centro Cultural São Paulo.



Fonte: < <https://carbonogaleria.com.br/obra/esqueletos-1-2-e-3-triptico-625>>.

IMAGEM 4 – Ana Mazzei, Êxtase, Ascensão e Morte.



Fonte: < <http://www.anamazzei.net/portfolio/extase-ascensao-e-morte/>>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho visou reconhecer a dificuldade de aceitação e compreensão de um visitante incauto em relação à arte contemporânea de um modo geral e especificamente onde ela se confunde com os objetos comuns do dia-dia. Percebia-se uma falta de clareza nessa relação entre a obra e o espectador, em um primeiro momento, em que fora posto a necessidade de uma ampla divulgação de discussões sobre o assunto a fim de que a relação se dê por completo e termine então no *momento arte* desse ato criador. A indagação natural consistia em: a partir de qual momento ao olhar se faz arte ou a completamos?

Primeiramente, pretendia-se discutir o momento arte, ou seja, o momento em que um espectador ao olhar uma obra de arte produzida a partir de objetos e instrumentos comuns do cotidiano normal é percebido como obra de arte, perdendo então o seu conceito funcional do dia-dia, compreendendo o trabalho artístico para além a contemplação, sobretudo, colocava-se a reflexão e percepção como motores ativos e ativadores da apreciação/inteligibilidade da obra e que para Duchamp completa o ato criador da obra.

Com isso, buscou-se o porquê deste objeto comum se tornar arte e os conceitos que ele precisa apresentar para ser inserido no cenário artístico e suscitou a problematização do Olhar. A partir de quais registros tais objetos provocavam ou atritavam sua relação com o público por si mesmos e inseridos em um museu ou galeria como arte reconhecida.

Esse trabalho apresentou os meios e questões com os quais uma obra de arte contemporânea, facilmente e comumente observada como um simples objeto se torna obra de arte para um espectador a fim de compreender e transfigurar um objeto em arte.

Na transição das épocas, entendia-se que houve uma mudança da observação que influenciou a concepção da arte, do espectador que partilha da visão de uma arte como a de momento de contemplação de beleza para o receptor ativo contemporâneo. Então, colocam-se questões para serem respondidas: como funciona a relação do espectador com essa obra? Será que a observação e suas modificações de conceitos durante o tempo foram e são suficientes para que isso se dê?

A tarefa de refletir e garantir respostas ao problema posto consistia em estreitar a relação do olhar desse espectador comum para uma relação que se dê com mais facilidade, fazendo o observador compreender que é possível haver, na arte contemporânea, sua interação com as proposições dadas, talvez não fisicamente, mas como um modo de reflexão sobre um tema, sobre uma forma ou sobre a visão.

Dentre os conceitos amplamente discutidos do trabalho: natureza do objeto artístico nos marcadores temporais moderno e contemporâneo, recepção do objeto artístico, assimilação e refutação de sua qualidade artística, modos de visar o trabalho de arte, objetivou-se chegar à compreensão da formulação do olhar desse espectador e quais os acessos para a compreensão da arte contemporânea. Desse modo, ao chegar-se ao *momento arte*, compreender como o objeto se transforma e mostrar ao espectador que a arte depende do olhar.

Os artistas e teóricos que sustentavam as indagações atravessadas ao longo do trabalho são: Paul Cézanne/Merlaeu-Ponty, Arthur Danto/Nicolas Bourriaud, Marcel Duchamp/Étant Donnée e, por fim, Ana Mazzei, artista que formulava respostas.

Com tantas modificações e seguimentos publicitários e espetaculares já tratados na arte, Ana Mazzei mantém um trabalho reflexivo sobre o ponto do olhar com a participação do espectador, sendo este, em sua maioria, necessário para esse momento ao qual o trabalho discute. Ela também exemplifica Crary, como dito anteriormente, usando ângulos em perspectivas, mas também chega a perpassar por Rancière e o Espectador Emancipado em sua Obra *Espectáculo* (2016), o espectador basta olhar para ser objeto da obra como seu público, é participativo mesmo sendo o dito passivo pelo autor.

Desse modo, podemos perceber que por mais que haja ruídos no entendimento do espectador com o que é a arte contemporânea, ele está inserido nela, tornando esta, uma relação ambígua de necessidade, participação, olhar e enquadramento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção – Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador – visão e modernidade no século no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. *O que é fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 22-32. 2001

DUCHAMP, Marcel. *Ato Criador*.\ (online) 1965, Disponível em: <<https://asno.files.wordpress.com/2009/06/ Duchamp.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2015.

KNAUSS, Paulo. *O Desafio de Fazer História com Imagens – arte e cultura visual*. Niterói: Niterói Livros, 2003.

PONTY, Maurice Merleau. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
VENÂNCIO, Paulo. *Duchamp – A beleza da Indiferença*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ZAPPA, Pollyana. *Etant Donnés – A construção de uma Contradição*, 2008. (online). Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/1964>>. Aceso em: 23 abr. 2015.

REPORTAGENS

32ª Bienal de São Paulo – Guia: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3363>> Acessado em 26 set.17, p. 30.

32ª Bienal de São Paulo – Catálogo: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3325>>. Acessado em 26 set.17, p. 93.

An act of construction: <<http://terremoto.mx/article/an-act-of-construction/>>. Acessado em: 30 set.17.

Ana Mazzei oferece olhares múltiplos a um mundo que é 'palco de encenações': <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ana-mazzei-oferece-olhares-multiplos-a-um-mundo-que-e-palco-de-encenacoes,1171920> (acessado em 26/09/17);

Ana Mazzei: <<http://www.pipaprize.com/pag/ana-mazzei/>>. Acessado em 26 set. 17).

Ana Mazzei - Profile of 2016 Future Great artist, selected by Kiki Mazzucchelli: <https://artreview.com/features/2016_future_great_ana_mazzei/>. Acessado em: 26 set. 17).

O espetáculo de Ana Mazzei: <<http://www.amarello.com.br/artigo/o-espetaculo-de-ana-mazzei/>>. Acessado em 26 set. 17).

ANEXO A

Fotografias das obras utilizadas ao longo do texto à exceção das obras de Ana Mazzei.

IMAGEM 5 – Eva Hesse - Laocoönte, 1966 Tubos de plástico, corda, arame, papel machê, tecido, pintura 130 x 23 1/4 x 23 1/4 pol. (330.2 x 59 x 59 cm).



Fonte: <<http://arthistories.blogspot.com/2009/11/laocoon-contained.html>>. Acesso em 20/08/19.

IMAGEM 6 – Étant Donnés (1946-66) de Marcel Duchamp.



Fonte: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Etant-Donnes-1946-66-de-Marcel-Duchamp-Fonte-http-petulantrumblings_fig12_318333945>. Acesso em 28/08/2019.

IMAGEM 7 – Étant Donnés - Lateral



Fonte: <http://journaldesdandys.blogspot.com/2011_09_11_archive.html>. Acesso em 13/09/2019.

IMAGEM 8 – Étant Donnés: olhando pela porta



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tant_donn%C3%A9s#/media/File:Etant_donnes.jpg>. Acesso em 19/09/2019.

IMAGEM 9 – DUCHAMP, A Fonte.



Fonte: <<http://unespciencia.com.br/2017/11/01/artes-visuais-91/>>. Acesso em 18/09/2019

IMAGEM 10 – Piero Manzoni, Merda d'artista, 1961



Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/piero-manzoni/merda-dartista-MyUvjOY2oHnxuCrD2OLcNw2>>. Acesso em 18/09/2019.