

PESQUISA EM TRAJETÓRIA DE ARTISTA: TECENDO RELAÇÕES COM A HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA A PARTIR DA POÉTICA DA OBRA DE CARLOS VERGARA

Renata Favarin Santini

Mestranda – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSM

Linha de pesquisa Arte e Visualidade

Ayrton Dutra Corrêa

Prof. Dr. UFSM

Resumo

O presente trabalho corresponde a uma abordagem inicial de minha investigação junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM, na qual proponho um estudo sobre a produção poética do artista Carlos Vergara. Dentre os objetivos deste trabalho estão o de investigar, à luz da literatura conceitual e analítica, as características e dimensões estéticas da arte visual contemporânea, relacionando-as com as peculiaridades da produção poética deste artista. Também busco avaliar a ocorrência de uma *coerência construída*, através de entrecruzamentos entre a poética da obra e as motivações pessoais do artista, constatadas em diferentes momentos de sua produção plástica. A relevância de uma investigação no domínio da trajetória deste artista se deve a um olhar sobre as características que compõem a atuação do artista contemporâneo, avaliando sua participação dentro de uma narrativa composta por manifestações ocorridas no Brasil que se inicia na década de 1960, e que juntamente com outros artistas expoentes busca uma forma de intervir sobre aspectos de uma realidade brasileira. Diante das questões que avalio como pertinentes para a pesquisa em trajetórias, proponho indagações que abrangem os significados que a obra do artista adquire levando-se em consideração a estabilidade de seu percurso que se renova pela contínua atividade do artista.

Palavras-chave: trajetória de artista, coerência construída, Carlos Vergara.

Résumé

Ce travail correspond à une approche initiale de ma recherche auprès du Programme de Master en Arts Visuels de la UFSM, où je propose une étude sur la production poétique de l'artiste Carlos Vergara. Parmi les objectifs de ce travail je vais rechercher, à la lumière de la littérature conceptuelle et analytique, les caractéristiques et les dimensions esthétiques de l'art visuel contemporain, en faisant un rapport avec les particularités de la production poétique de cet artiste. J'essaie également d'évaluer l'occurrence d'une "cohérence construite" en

faisant des recoupements entre la poétique de l'oeuvre et les motivations personnelles de l'artiste, constatées en plusieurs moments de sa production plastique. L'importance d'une recherche du trajet de cet artiste se doit à un regard sur les caractéristiques qui composent l'activité de l'artiste contemporain, en étudiant sa participation dans une narrativa composée par des manifestations qui ont eu lieu au Brésil qui commence vers 1960 et qui, avec d'autres artistes exposants cherche une façon d'intervenir sur les aspects d'une réalité brésilienne. Devant les questions que j'estime pertinentes pour la recherche en suivant les trajectoires, je propose des recherches qui incluent les significations que l'oeuvre de l'artiste acquiert, en considérant la stabilité de son parcours qui se renouvelle grâce à l'activité ininterrompue de l'artiste.

Mots-clés: trajectoire de l'artiste, cohérence construite, Carlos Vergara.

1. Introdução

A investigação baseada na trajetória de um determinado artista na conjuntura atual da produção em artes visuais requer, essencialmente, a compreensão do processo de construção de sua identidade artística, permeando tanto aspectos de sua memória individual e coletiva quanto do contexto histórico do qual este artista vem fazendo parte. O interesse em analisar a ocorrência de uma *coerência construída* pela produção do artista Carlos Vergara, consolidada até aqui por mais de quatro décadas, advém da observação da inquietação de um artista atuante, que se materializa no trabalho e se ramifica em diferentes experiências, trazendo contribuições importantes aos estudiosos da arte contemporânea.

A preocupação em estabelecer diálogos entre a história e a crítica, aproveitando a possibilidade de recolher o depoimento do artista sobre seu testemunho histórico da arte brasileira constitui um dos enfoques essenciais deste trabalho. Na experiência configurada dentro dos valores de uma coletividade através das diferentes linguagens pelas quais o artista articula sua realidade, encontram-se propostas que envolvem e refletem toda uma atividade humana inserida em uma realidade social. Pois conforme Corrêa (2007, p.148), “as transformações pelas quais o artista passa ao longo de sua carreira estão ligadas a alterações vivenciais que envolvem o pessoal e o profissional na construção do conhecimento artístico”¹.

¹ Pesquisa desenvolvida por Ayrton Dutra Corrêa na abordagem de trajetórias vivenciais e profissionais de Artistas Plásticos e/ou Arte-Educadores.

Pressupondo que cada geração de artistas apresenta uma maneira peculiar de inteirar-se do mundo que o cerca, “o nível cultural compreende as diferentes formas materiais e espirituais articuladas entre os indivíduos de um grupo, bem como sua convivência, comunicação e transmissão à geração seguinte” (OSTROWER, 1996 apud CORRÊA, 2007, p.147).

Para Gullar (1993, p.98), a criação artística provém de uma experiência particular, sendo o reflexo do que o artista experimenta. “Essa experiência não exclui, mas antes implica a massa de informações acumuladas nele e que tem as mais próximas e mais distantes origens. A obra é a síntese e a superação desses dados, a transcendência do particular nele mesmo”.

O próprio trabalho do artista é crítico, pois questiona suas próprias concepções e formulações. “Num outro nível atua a crítica de arte, que deve procurar compreender a complexidade do fenômeno artístico, desfazer os preconceitos e abrir perspectivas fecundas para a indagação artística. A crítica incluirá certamente a visão de conjunto do processo cultural e social, contribuindo para que o artista se situe dentro dele” (GULLAR, 1993, p. 98).²

3. Contextualização histórica na passagem da arte moderna para a arte contemporânea

Gullar (1993, p. 101) aponta para mudanças de valores culturais na sociedade contemporânea, na qual o processo da arte expressaria, segundo o autor, “a crise do sistema social e a nova situação criada para o artista desse quadro”. Para Gullar, os movimentos artísticos modernos foram movidos pela “necessidade de dar uma resposta às questões que a época ia colocando diante de cada geração de artistas”. Segundo ele, “todos esses movimentos davam curso a um processo essencialmente coerente: a destruição da linguagem artística herdada e a busca de uma nova linguagem” (GULLAR, 1993, p. 102). O cansaço com respeito aos manifestos, caracterizado pela exaustão do experimentalismo formal, começou a se apresentar por meio da diversificação e até mesmo dos antagonismos das manifestações. Elas expressavam o momento, as condições particulares de cada país e novas aspirações.

² Gullar acreditava que a crítica não poderia ignorar o caráter dependente da cultura brasileira e das condições de vida do país, buscando distinguir o que é expressão genuína da experiência particular ou regional, e o que é mera imitação das formas importadas.

A modernidade designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado. Esse fenômeno, segundo Cauquelin (2005), pode ser aplicado a qualquer período, e é a marca de uma adesão a sua época no que diz respeito a suas inovações – crítica aos valores convencionais, própria de intelectuais, artistas e formadores de opinião.

O início da arte moderna, que se enquadra às transformações nos modos de vida da segunda metade do século XIX, abrangeu uma série de mudanças na maneira de considerar a arte, que até então abrangia um modo de representação que se destinava ao culto das imagens fundamentadas na imitação da realidade. Essa objetivação concentrada na satisfação imediata do olhar cedeu espaço ao julgamento intelectual do conteúdo da arte e dos meios de apresentação da obra, de maneira que a própria arte tornou-se assunto a ser abordado na pintura (DANTO, 2006).

Com isso, a preocupação central da arte moderna está no conhecimento da estética da arte, que pressupõe a necessidade da filosofia para a formação de uma consideração intelectual. Segundo Clement Greenberg, considerado um dos maiores críticos da arte moderna, e subsidiado pela estética de Hegel, “a essência do modernismo reside no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina” (GREENBERG apud DANTO, 2006, p.19).

A tentativa de compreender a arte em sua especificidade por meio da filosofia perdurou durante todo o período modernista, até meados da década de 1960. Danto nomeia esse modelo de produção artística como a *era dos manifestos*, assinalada por sucessivas narrativas que sempre buscavam distinguir a arte que era defendida como sendo verdadeira e única. Dentre suas principais características, se encontram a preocupação com a forma e a excessiva materialidade, sustentada em uma sociedade consumista, em que o sistema de arte é formado pelo princípio artista-crítico-marchand (CAUQUELIN, 2005).

Cauquelin (2005) salienta que ocorreram no domínio da arte figuras singulares que revelaram indícios do movimento de ruptura com a arte moderna. A autora, assim como grande parte dos teóricos que debatem sobre esse tema – como O’Doherty (2002) e Archer (2001) – destacam os artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol, que por meio de suas obras questionaram os valores modernos da estética, sugerindo o abandono aos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista. Com isso, a arte deixa de operar segundo um regime consumista para atender ao domínio da comunicação.

A partir do movimento *Dadá*, surgido no início do século XX, ocorre por parte dos artistas da época uma espécie de reação ao capitalismo burguês, bem como à agonia de uma sociedade baseada na cobiça e no materialismo, fato impulsionado pela situação de um mundo em guerra. O confronto com toda a série de acontecimentos sociais culminou no descrédito na obra de arte, a busca pelo abstracionismo, o anonimato da obra e a produção por meio do gesto. Dentre os diversos agentes que levaram o cenário artístico a essa transfiguração, encontra-se na década de 1950 a *Pop Arte*, que descreveria mais diretamente o ambiente consumista, refletindo sobretudo o nacionalismo pós-guerra norte-americano, combinando elementos do design comercial (SMITH, 2000).

Com o movimento revolucionário da década de 1960, a conexão até então empregada pela arte moderna entre a estética e o exercício da crítica havia sido invalidada. A prática da crítica, que vinha mantendo uma evolução do seu caráter descritivo para uma abordagem da subjetividade, viu-se afrontada com uma situação de ruptura. Se na história do modernismo, a vanguarda sempre desempenhou um papel vital através de alterações de uma determinada continuidade, no pós-modernismo a fragmentação e a efemeridade tornam-se a nova ordem.

A ruptura com a ordem temporal das coisas, a perda da continuidade nos valores e nas crenças, tomada em conjunto com a redução da obra de arte a um texto que acentua a descontinuidade e a alegoria, suscita todo tipo de problemas para o julgamento estético e crítico (HARVEY, 1992, p.58).

O período pós-moderno, voltado para a informação, opera com indiferença em relação à marcha tradicionalmente linear de uma história das formas, recusando em participar de uma história em progresso. “As noções de originalidade, de evolução formal ou de progressão na direção de uma expressão ideal não tem mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna” (CAUQUELIN, 2005, p.133). Ao mesmo tempo em que há um conflito quanto às funções a serem desempenhadas tanto pelo crítico, quanto pelos historiadores, essa discordância os condiciona a repensar suas práticas.

Desde então, a maneira de encontrar os meios de abordar as preocupações que são apropriadas ao caráter da vida contemporânea vem sendo vista desde as décadas de 60 e 70, em que os artistas procuraram estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística. “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o

produto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2001, p.236).

Segundo Cauquelin (2005), os critérios necessários para considerar a arte como contemporânea não podem ser buscados somente nos conteúdos das obras, tampouco baseado em sua temporalidade. Sendo assim, qual seria a questão da arte no momento atual? De que maneira a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo? Por ainda não ter se consolidado devido ao pouco tempo em que surgiu, a arte contemporânea é vista como tudo aquilo de novo que nos é empurrado à força. Segundo a autora, a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração de pureza abstrata e de abstração formal tendeu a dar à arte uma autonomia total, deixando de lado as referências extra-pictóricas que ainda caracterizavam a arte moderna.

Com isso, abre-se o discurso da arte contemporânea, que ao invés de ser considerado sob o aspecto temporal do termo, ou seja, a arte de hoje, “passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte” (DANTO, 2006, p.12).

O contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de implacável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica e sinaliza a urgência de se tentar entender a década de setenta (DANTO, 2006, p. 15).

A arte atual designa o heterogêneo, a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado (CAUQUELIN, 2005). Na perspectiva de Gonçalves (2005, p.36), é uma arte que propõe um constante processo de resignificação, que questiona a perenidade da obra, “coloca em evidência a *atitude*, a situação em vez da forma.”

Reservando uma reflexão sobre as teorizações que visam compreender a obra de arte em sua significação, Cauquelin (2005) descreve a fenomenologia, a hermenêutica, e a semiologia como eixos que auxiliam a interpretação das obras. Justino (2005) apresenta ainda o estruturalismo, a dialética e o construtivismo, como métodos de decodificação e composição do real. No entanto, ao transcrever essas teorizações para a arte atual, e sendo assim, para o

universo das multiplicidades socioculturais contemporâneas, elas parecem perder o sentido, visto que “a arte não mais se apresenta como existência própria” (JUSTINO, 2005, p.29), e, muitas vezes, o espectador não dispõe do conhecimento destas linhas de pensamento.

Harvey (1992) destaca a falta de profundidade de boa parte da produção cultural contemporânea, que não encontra sustentação diante da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo. Enfatiza ainda, que essa preocupação com a instantaneidade decorre do uso das novas tecnologias e das possibilidades multimídia, e que o efeito disso permitiu uma reaproximação entre a cultura popular e o que um dia permaneceu isolado como alta cultura. “Esse contato foi procurado antes, embora quase sempre de maneira mais revolucionária, quando movimentos como o *dadaísmo* e o *expressionismo* tentaram levar sua arte ao povo como parte integrante de um projeto modernista de transformação social (HARVEY, 1992, p.62).

Justino (2005) afirma que a concepção moderna de crítica consiste na atividade humana voltada para os julgamentos de apreciação (juízos de valor) da obra de arte. Com isso, a crítica moderna passa a atuar tanto na avaliação quanto na interpretação, deixando de lado sua função descritiva e desempenhando o papel de intermediário entre o artista e o público. Por preencher o lugar privilegiado na formação do julgamento, a crítica deve praticar, periodicamente uma revisão de valores, visto que a mídia vem acrescentando cada vez mais novos instrumentos para a mediação do gosto, que atinge tanto o crítico, quanto o artista e o próprio público (JUSTINO, 2005).

A arte moderna insurge contra uma arte declarativa, que revelava uma linguagem acessível. “Quanto mais tem lugar o crescimento ou a construção da subjetividade, mais nos distanciamos da comunicação espontânea, e ganha espaço o espírito crítico” (JUSTINO, 2005, p.23). Segundo a autora, com a crise da representação e o surgimento da arte moderna, criou-se um distanciamento entre a arte e o público, o que resulta na diminuição da significação social. “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distancia, no público, entre a atividade de fruição e a atividade crítica” (BENJAMIN apud JUSTINO, 2005, p.24).

Sobre este aspecto, a crítica torna-se mais evidente, na busca de uma maior objetividade comunicativa. De tal modo, se a crítica contemporânea configura-se como uma atividade prevalentemente metodológica, que ordena as mutações e metamorfoses com as quais se confronta constantemente, poderá então fornecer ao espectador elementos referenciais – históricos e estéticos – para a compreensão da obra (FABRIS, 2005, p.78). Nesse sentido, Fabris

confere à crítica todas as referências para a compreensão da obra, trazendo à tona esclarecimentos ao artista e ao público.

Uma vez que a ação do artista reflete e interroga os acontecimentos históricos ao confrontar-se com o processo cultural, sem deixar de estar atento ao cotidiano que requer decisões imediatas e respostas –, a atuação do crítico não pode dissociar-se desse comportamento. É sua função extrair o cotidiano de sua contingência e inseri-lo no circuito da comunicação, ou seja, da história (FABRIS, 2005, p.79).

Contudo, apesar do crítico contemporâneo se encarregar de certo poder cultural, ele apresenta, ao mesmo tempo, certa fragilidade, ao recusar o julgamento diante da diversidade pós-moderna de representação (FABRIS, 2005). Mas ao mesmo tempo, vem se afirmando nesses tempos de dessacralização. E o espectador, “hesitante diante de cada nova obra que exija a sua presença, (...) as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções ou respostas” (O’DOHERTY, 2002, p.37).

3. Arte brasileira da década de 60

No início da década de 1960, ocorre no meio intelectual e artístico brasileiro, segundo Amaral (1984), uma consideração do “popular”, subsidiada pelos meios de comunicação de massa. Tal conjuntura sobre a realidade pautava-se nos processos materiais que configuravam a existência da sociedade. O comprometimento político e social demarcava o direcionamento da arte de vanguarda brasileira, sendo posto para um segundo plano a preocupação em abordar as questões da arte em si mesma.

A figura do artista comprometido corresponde àquele que age de forma a garantir através da obra de arte um veículo de conscientização do público. Em contrapartida, o artista da minoria preocupa-se “apenas com as questões relativas à expressão, e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público” (MARTINS apud AMARAL, 1984, p.322). Com isso, o artista descomprometido divulga sua obra sob a premissa de que se ele próprio consegue compreendê-la, para todo e qualquer espectador ela será acessível. Para Martins, a integração com o povo significava o agente unificador entre arte e público, o que o levava a desprezar o “deleite estético pessoal”:

O que escapa sempre à arte alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os elementos epidérmicos e momentâneos

não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos das leis objetivas (MARTINS apud AMARAL, 1984, p.319).

A partir dessas colocações e do testemunho de Ferreira Gullar, é possível apontar um processo de reflexão simultâneo à experiência neoconcreta, em que a revisão de sua função dentro da sociedade possibilitou uma via para o surgimento de um movimento em defesa da arte como um canal transmissor, embasado no seu valor comunicativo. A idéia de uma arte comprometida com os acontecimentos sociais e com isso mais próxima do público, desprezando os valores estéticos e a produção da obra de arte por ela mesma, contradiz os ideais propagados pela arte moderna, da forma como se aplica à arte européia e americana, difundida pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg.

A partir de um desejo de rompimento com o isolacionismo característico da produção individual do artista, surge nos anos 60 toda uma produção que tem a cidade como suporte, em que os artistas utilizam espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos. Nessa dinâmica aparecem os trabalhos de Hélio Oiticica e Cildo Meirelles, que apesar de não serem considerados tão engajados com esta contaminação com o coletivo quanto o que ocorria com o teatro, o cinema e a música popular, mereceram destaque (AMARAL, 1984).

O agitamento múltiplo desencadeado nessa década, que se estendia a níveis internacionais, fez com que vários artistas se interessassem por questões como a situação do povo brasileiro, o autoritarismo militar no Brasil, o carnaval e a publicidade, certamente estimulada pela irradiação do pop norte-americano. Essas temáticas, segundo Amaral, são bem visíveis nas obras de Carlos Vergara, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Antônio Henrique Amaral, entre outros, a partir de meados dessa década.

Quando a pesquisa plástica neoconcreta é considerada exaurida por alguns de seus artistas construtivistas – como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape –, estes buscavam ultrapassá-la por meio de experimentações originais “que iriam estabelecer um novo patamar de questões para a arte contemporânea. Na exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Vergara participa com três obras: *O General, a Patronese e Vote*”, conforme mostra a Figura 1 (DUARTE, 2003, p. 97).



Figura 1 – *Voto*, 1965, óleo s/ tela, 111,5 x 148 cm.
Coleção particular, São Paulo

Segundo Duarte (2003, p.98), os ícones urbanos difundidos pela *pop* contaminam sua poética e a transformam. O acrílico moldado, “a superfície brilhante e lisa do material industrial predomina, dando-lhe uma forte inscrição no ambiente urbano da metrópole” (Figura 2).



Figura 2 – Auto-retrato com índio Carajá, 1968. Acrílica s/ acrílico moldado, 80 x 126 x 15 cm. Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro

Buscando um aprofundamento maior com as questões que envolvem a conotação política em Carlos Vergara, percebe-se uma afinidade destas questões com as maneiras encontradas pelo artista ao representá-las. A produção do artista perpassa diversas linguagens, dentre elas a instalação. A obra *Berço Esplêndido*, de 1968, manifesta a inércia do povo brasileiro sob uma perspectiva crítica e irônica, que é condecorada através da utilização de novos materiais e linguagens.

Para Gullar (apud Amaral, 1984, p.333), a recorrência à mencionada liberdade de utilização de materiais e técnicas novas (do acrílico ao plástico, à colagem), representava mais uma postura do artista diante dos fatos sociais e políticos do que uma apropriação simples de objetos manufaturados. O que se apresentava em exposições como “Opinião 65”, além de uma identificação com as vanguardas internacionais, eram os novos posicionamentos em relação à realidade nacional, no seu inconformismo com a problemática político-social-econômica.

Em texto sobre a situação da vanguarda no Brasil, mais especificamente sobre “Propostas 66” Oiticica (1966) defende a “nova objetividade” como sendo uma tendência da vanguarda brasileira. Essa nova intenção se caracterizava pela “criação de novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar ‘objetos’”. A proposta centrava-se na experiência da participação do espectador, sem a intenção de “impor um acervo de idéias e estruturas acabadas (...), mas de procurar pela descentralização da arte” (Ibid., p. 147).

Para Duarte (2003, p.164), a atenção com a sociabilidade se faz presente nas instalações de Vergara. Em *Empilhamentos*, de 1969, os corpos amontoados em meio a caixas traduziam “na forma a visão crítica que via com ceticismo as conseqüências da mercantilização da vida cotidiana numa cultura predominantemente industrializada” (Figura 3).

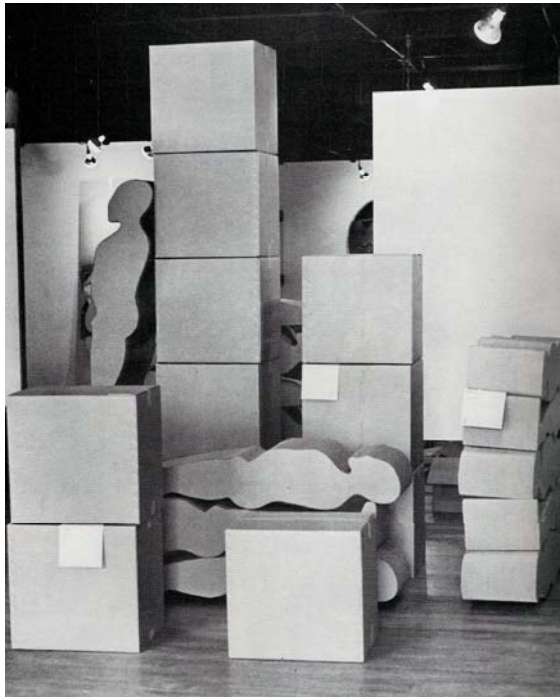


Figura 3 – *Empilhamentos*, 1969. Papelão corrugado, dimensões variadas. Col. do artista, Rio de Janeiro

“Naquele momento, os anos 1960, no qual se operava uma ruptura e uma vigorosa transformação de linguagens, o artista jovem olhava com desconfiança as técnicas tradicionais que reiteradamente contestava” (DUARTE, 2003, p. 93). No entanto Vergara inicia seu trabalho com pintura, e suas primeiras telas são produzidas como aluno de Iberê Camargo. A influência neo-expressionista se faz presente, mas não pela gratuidade da forma que enriqueceu a investigação artística do século XX, mas através do comprometimento com a situação gerada no Brasil pelo golpe militar de abril de 1964. A partir disso, suas figuras caricatas “são a solução poética encontrada por Vergara para traduzir na arte uma visão crítica diante da realidade política” (Ibid., p.97).

Nesse sentido é possível relacionar a trajetória deste artista com a história da arte brasileira no século XX, considerando ainda a crítica que acompanha sua produção, que se mantém e se renova pela passagem nas mais diversas linguagens. O aparecimento de novas categorias como o “objeto” e as

chamadas “ambientações”, mais tarde instauradas como instalações, coexistem com a nova figuração e com elementos que podem ser enquadrados como pop.

Na construção de uma nova linguagem artística brasileira, Opinião e Proposta foram exposições coletivas de arte contemporânea que buscaram mostrar as profundas mudanças que estavam acontecendo na arte. E, ambientadas pelo período de tensão causado pelo regime militar, essas novas experiências tiveram relação direta com a realidade social e o público, o que tornou rico o processo que conduziu essa nova dinâmica.

Referencias Bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2005.

CORRÊA, Ayrton Dutra. Entrelaçamentos entre trajetórias pessoais e profissionais. In: OLIVEIRA, Marilda de Oliveira (org.) **Arte, Educação e Cultura.** Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DUARTE, Paulo Sergio. **Carlos Vergara.** Rio de Janeiro: P. S. Duarte, 2003.

FABRIS, Annateresa. E no princípio, foi Duchamp... In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo & _____(Org.). **Os lugares da crítica de arte.** São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte contemporânea e crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo & FABRIS, Annateresa (Org.). **Os lugares da crítica de arte.** São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna.** São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

JUSTINO, Maria José. Criticar...é entrar na crise: uma perspectiva histórica da crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo & FABRIS, Annateresa (Org.). **Os lugares da crítica de arte.** São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

SMITH, Edward Lucie. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.