O Moderno e o Contemporâneo na arte de Belo Horizonte

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
Professora de História da Arte na UFMG.
Doutora em História da Arte pela ECA/USP. Coordenadora do
Projeto Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte.

Introdução

O estudo sobre o moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte foi elaborado a partir das pesquisas realizadas pelos historiadores Marcelina das Graças de Almeida, Ivone Luzia Vieira, Cristina Ávila, Adalgisa Arantes Campos e pelo crítico Walter Sebastião, para o projeto *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, coordenado por mim e pelo historiador Fernando Pedro. O projeto é promovido pela C/Arte Projetos Culturais em parceria com várias instituições públicas e privadas de Minas Gerais e tem como meta realizar o levantamento dos artistas e a contextualização de suas obras em diversos momentos da história de Belo Horizonte, desde a construção da cidade na virada do século XIX, até a atualidade. O projeto está sendo divulgado através de exposições, de um livro, vídeo, cdroom e da internet, acompanhando as comemorações do centenário da cidade.[1]

1 A pesquisa propiciou o levantamento de artistas e obras que se encontram nos mais importantes acervos públicos da cidade: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro, Museu de Arte da Pampulha, Palácio das Artes, Centro Cultural UFMG, Museu de História Natural da UFMG, Pinacoteca do Palácio da Liberdade, Arquivo Público Mineiro, Arquivo da Cidade de Belo Horizonte, entre outros.

1. Considerações Teóricas

Antes de mapear o modernismo e o pós-modernismo em Belo Horizonte ao longo desse século, gostaria de esclarecer os conceitos de modernismo, vanguarda, neovanguarda e pós-modernismo. Proponho fazer um rápido esforço crítico visando discernir as diferentes construções teóricas dos estudiosos da cultura sobre o tema.

Modernismo e Modernidade

Os conceitos de modernismo e modernidade foram discutidos pioneiramente pelo historiador Jacques LE GOFF no verbete da enciclopédia EINAUDI referente ao antigo e moderno. O historiador aponta as diversas conotações atribuídas ao termo moderno em oposição ao antigo, no decorrer da história ocidental, enfatizando as ambiguidades do moderno. Situa o surgimento da concepção linear moderna, associada à idéia do novo e do progresso, durante o iluminismo e mostra que a partir da revolução industrial articularam-se outros termos relacionados ao moderno, tais como o modernismo e a modernidade. O modernismo abrange os movimentos literários, artísticos e religiosos que ocorreram na Europa a partir da segunda metade do século XIX, buscando o rompimento com a tradição passada imediata e a construção do novo. Esses movimentos acompanharam o processo de modernização nas sociedades industrializadas, a exemplo do *Modern Style* na Inglaterra ou do *Art Nouveau* na França, que propugnavam uma integração entre a produção industrial e arquitetônica. Já o conceito de modernidade teve sua origem no pensamento estético de Baudelaire, referindo-se à beleza eterna que acompanhava a transitoriedade da vida moderna e se relacionava com a moda, o gosto e os costumes. A noção de modernidade ganha uma dimensão mais ampla a partir da segunda metade do século XX quando emerge do pensamento de vários estudiosos, entre eles o sociólogo Edgar MORIN, que a relaciona com a emergência da cultura de massa e da sociedade de consumo, e o filósofo Henri LEFEBVRE, que a concebe como a reflexão crítica sobre o moderno e o próprio modernismo (LE GOFF, Jacques, 1984).

Na perspectiva do cientista político Marshall BERMAN, a modernidade constitui um conjunto de experiências contraditórias que acompanham o turbilhão da vida moderna e suas tranformações artísticas, científicas, tecnológicas, políticas e sociais. Essas experiências tiveram suas origens entre os séculos XVI e XVIII culminando na revolução francesa e no pensamento iluminista. No século XX assistimos à expansão do processo de modernização, ao triunfo da cultura modernista e à polarização do debate entre os defensores e os questionadores da modernida-

de. BERMAN chama atenção para o desgaste do modernismo contemporâneo e propõe recuperar as raízes do pensamento e da arte moderna, elaboradas pelos primeiros artistas e pensadores, visando a compreensão da nossa modernidade. O autor salienta, ainda, a importância da reflexão sobre as experiências cotidianas nas ruas e bairros das cidades contemporâneas, apontando a possibilidade de criar arte e fazer política no território urbano da modernidade (BERMAN, Marshall, 1986).

Entendo que tanto LEFEBVRE quanto BERMAN insistem em mostrar o caráter crítico e atual da modernidade, situando-a enquanto um projeto inacabado.

Vanguardas, Modernismo e Pós-modernismo

A vanguarda é um conceito ambíguo de origem topológica e militar, referindo-se àquele que está na frente, no *front* do campo de batalha e pronto para um ataque de surpresa. O termo foi apropriado pelos artistas que viveram entre as duas grandes guerras para denominar os movimentos artísticos modernos que acompanharam as utopias revolucionárias nos diversos países europeus. Nesse sentido, o conceito de vanguarda possui uma conotação estética e política.

O poeta e ensaísta Augusto de CAMPOS distingue dois sentidos para o conceito de vanguarda artística. No sentido lato e universal ele se aplica a todos os artistas inventores e os movimentos artísticos inovadores que superaram os códigos artísticos convencionais na época moderna, desde o renascimento até os nossos dias. No sentido estrito e contingente refere-se às palavras de ordem, aos manifestos e às estratégias usadas pelos movimentos de vanguarda que ocorreram em nosso século. CAMPOS sublinha o movimento cíclico das vanguardas, ou seja, o processo contínuo de inovação, assimilação e realimentação das linguagens artísticas, para enfatizar o seu sentido permanente. Distingue, ainda, as vanguardas históricas, que surgiram no início do século e criaram os pressupostos básicos da linguagem artística da nossa época, das neovanguardas, emergentes da segunda metade do século, que retomaram o sentido inovador das primeiras. A leitura de CAMPOS situa corretamente a posição das vanguardas históricas e das neovanguardas no século XX, mas não esclarece o seu sentido político e social (CAMPOS, Augusto, 1993).

Antoine CAMPANGON, estudioso da literatura, situa a origem da vanguarda no contexto histórico da segunda metade do século XIX e aproxima a vanguarda artística da vanguarda política, uma vez que ambas proclamam estar à frente de seu tempo e encontram-se direcionadas para a construção do progresso estético e social. O autor distingue o modernismo da vanguarda sublinhando a posição heróica, presentista

e autosuficiente dos primeiros artistas modernos em contraposição à atitude engajada e militante dos artistas de vanguarda, que assumem a consciência de seu papel histórico e messiânico e acreditam no dogma do progresso linear, da superação das contradições e da construção utópica de um novo mundo. CAMPAGNON mostra, também, que a vanguarda artística do século XIX desdobra-se em duas vertentes: a primeira integra-se à vanguarda política acompanhando a elaboração das teorias socialistas, a exemplo do realismo social de Courbet; a segunda desvinculou-se da vanguarda política, proclamando a autonomia da arte, a liberação da sensibilidade e o sentido revolucionário da pesquisa estética, como aparece na obra dos impressionistas e pontilhistas, voltadas para o estudo morfológico da cor (CAMPAGNON, Antoine, 1996). Ao sublinhar o sentido vanguardista das tendências formalistas do final do século XIX CAMPAGNON reduz o conceito de vanguarda ao esteticismo, em detrimento de seu sentido político e social.

Já o filósofo Eduardo SUBIRATS critica as interpretações estilísticas das vanguardas e propõe inserí-las na crise cultural do século XX, enfatizando seu caráter militante, revolucionário e utópico. Situa a origem da utopia estética no romantismo, acompanhando a luta pela autonomia da arte e do artista no século XIX. Enfatiza o caráter dialético das vanguardas históricas, mostrando a superação da utopia romântica em favor de uma nova utopia tecnológica proclamada pelo futurismo, construtivismo e neoplasticismo. SUBIRATS aponta, ainda, o esgotamento das vanguardas históricas no contexto de crise do projeto tecnológico moderno e exemplifica-o através da arquitetura funcionalista internacional, que perdeu o vigor construtivo das vanguardas e inseriu-se de forma diluidora no circuito mercadológico do pós-guerra (SUBIRATS, Eduardo, 1984). O argumento de SUBIRATS, embora aponte corretamente o caráter utópico das vanguardas e sua inserção gradativa no projeto tecnológico da sociedade industrial capitalista, não explica as singularidades das diversas vanguardas históricas européias.

Peter BURGER, teórico da literatura, apresenta uma teoria da vanguarda mais esclarecedora, examinando as origens e as transformações históricas e sociais da arte burguesa e distinguindo dentro dela três fases. A primeira emergiu do final do século XVIII através da substituição da arte aristocrática das cortes européias por uma arte romântica, questionadora do conteúdo imitativo e ilusório. A segunda fase correspondeu à emergência do esteticismo e das formulações teóricas sobre a autonomia da arte, quando os artistas e os estetas passaram a se preocupar com as questões morfológicas propondo a substituição das formas tradicionais de representação por uma linguagem artística moderna, inovadora e experimental, como foi o caso do Impressionismo, do *Art Nouveau*, do Cubismo e do Fovismo. O esteticismo foi o ponto alto da auto-

reflexão artística burguesa, intensificando a experiência estética isolada e contemplativa e propiciando a pré-condição para o desenvolvimento da arte de nosso século. Mas o formalismo foi superado pelas vanguardas históricas — o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo — movimentos que questionaram a concepção de arte autônoma e o próprio estatuto social da arte na sociedade capitalista. Os artistas de vanguarda, ao contrário dos modernistas, não visavam apenas a criação de uma obra de arte inovadora do ponto de vista formal, e sim, usavam a arte como pretexto para o questionamento da instituição artística burguesa e do próprio circuito artístico, a exemplo dos ***ready-mades*** de Duchamp, objetos industriais usados para criticar, ironicamente, o circuito e também a noção de autonomia e de autoria da obra de arte. Os artistas de vanguarda discutiram, ainda, a própria categoria de obra de arte usando procedimentos provocativos — o choque, a surpresa, o acaso, a alegoria — para questionar o circuito artístico oficial, aproximar a arte da prática da vida e transformá-la em instrumento de construção utópica de uma nova ordem social. De acordo com BURGER as vanguardas substituíram o momento de autocontemplação e inauguraram o momento de autocrítica da arte na sociedade burguesa (BURGER, Peter, 1984). A teoria de BURGER é fundamental para a compreensão adequada da inserção das vanguardas históricas no seu contexto social, mas não discute a crise das vanguardas que emerge da crise da modernidade. Portanto, não percebe o potencial crítico das neovanguardas, que articularam-se a partir dos anos 60 e voltaram-se para o questionamento do projeto moderno implementado durante o alto modernismo.

Já Andreas HUYSSEN, que atua também na área da teoria da literatura, propõe uma explicação mais adequada para as novas vanguardas e pretende examinar a relação entre vanguarda, modernismo e pós-modernismo, tomando como eixo a discussão da cultura de massa. Concebe o modernismo como um projeto elitista que incentivou a grande separação entre a cultura erudita e a cultura de massa, defendendo a autonomia da arte e o isolamento social do artista. HUYSSEN considera as vanguardas históricas como um novo estágio na trajetória da modernidade, como pensou BURGER, mas constata a morte dessas vanguardas durante as ditaduras fascistas de Hitler, Stalin e Mussolini. Observa, ainda, a substituição dos projetos vanguardistas pela indústria cultural e pelo advento do alto modernismo, que teve seus maiores representantes na arquitetura funcionalista e na pintura gestual norte-americana do pós-guerra. HUYSSEN refuta os argumentos de Adorno em defesa do elitismo na cultura modernista e propõe uma teoria que explica a abertura da arte para a cultura de massa. Segundo o autor, a emergência da *Pop Art* foi muito significativa: por um lado marcou a ruptura com o elitismo do alto modernismo através de uma atitude iconoclasta, e por outro sinali-

zou o advento do pós-modernismo, aproximando a arte erudita da cultura de massa, apropriando-se dos objetos de consumo e dos avanços tecnológicos, além de inserir-se no circuito mercadológico. HUYSSEN refuta as críticas ao pós-modernismo que insistem em situá-lo como um momento de declínio da cultura contemporânea e revela o período crítico de sua emergência nos anos 60 acompanhando o surgimento da nova esquerda e da contracultura, movimentos políticos que ocorreram na Europa e nos Estados Unidos visando a discussão da cultura oficial e das instituições acadêmicas legitimadoras do alto modernismo. O autor distingue, ainda, esse período crítico de emergência do pós-moderno na década de 60, do pós-modernismo nos anos 70 e 80, quando articula-se uma cultura diversificada e eclética que abandona o radicalismo crítico e transgressor das vanguardas, voltando-se para a redefinição crítica das diversas propostas das minorias sociais e adequando a elas seus projetos artísticos específicos. (HUYSSEN, Andreas, 1986).

A historiadora Annateresa FABRIS completa o debate sobre o pós-modernismo mostrando a importância da discussão do momento contemporâneo à luz de uma reformulação crítica de antigos conceitos estéticos. Em sua releitura do modernismo a autora desvenda a arte contemporânea como uma construção da obra e do novo, resultado imprevisível de uma intenção que se concretiza na sua própria estruturação. O novo da arte contemporânea é algo que não repete soluções já exploradas, constituindo um aprofundamento e não uma superação do passado. A arte contemporânea está aberta à contaminação, na medida em que interage com a ciência, a tecnologia, a informática, a cultura de massa e a sociedade de consumo. Entretanto, torna-se uma arte de resistência enquanto questiona constantemente seus próprios limites, seus próprios axiomas e seu próprio território. Joga com o simulacro, a serialização, o hibridismo, a reprodução e a invisibilidade da imagem, inserindo-se no fenômeno de uma estética difusa aberta ao diálogo extra-artístico, ao acontecimento singular, virtual e presente. Constitui, ainda, uma pequena obra, uma obra fechada em si mesma que trabalha o fragmento dentro de uma estrutura provisória. A pequena obra não é mais sustentada pelos ideais humanistas, nem por espaços e tempos absolutos, nem pelas grandes narrativas, mas constrói pequenas histórias do cotidiano e trabalha espaços e tempos em transformação. Nesse sentido, a arte contemporânea se impõe como a construção de um novo olhar, distinto das propostas utópicas das vanguardas e neovanguardas modernas (FABRIS, Annateresa, 1997).

A arte contemporânea marca o advento do momento pós-moderno, registrando o presente, o aqui e agora, sem pretender criar um mundo utópico como propugnavam as vanguardas e as neovanguardas. Insere-se no circuito artístico sem questionamentos radicais e constata o ocaso

da tradição moderna centrada na tensão ideológica entre o novo e o antigo. A produção contemporânea volta-se para o fazer artístico cotidiano e a luta pela sobrevivência dentro de uma sociedade competitiva, inserida no processo de globalização.

2. Modernismo, Vanguardas e Pós-modernismo em Belo Horizonte

A partir dessas considerações preliminares proponho mapear a situação do modernismo, das vanguardas e do pós-modernismo em Belo Horizonte, focalizando as artes plásticas e seu diálogo com outras linguagens artísticas.

O surgimento da modernidade ocorreu no momento de construção da nova capital, cidade planejada de acordo com a concepção republicana moderna e construída dentro de padrões ecléticos com ornamentação a*rt noveau*. O estudo da historiadora Heliana Angotti SALGUEIRO salienta as implicações culturais do projeto urbanístico da nova capital de Minas, pautado pela ideologia positivista republicana que concebia a utopia de uma cidade ideal, ordenada, iluminada e saneada, como marco de uma nova era. Essa nova ordem contrapunha-se à antiga ordem imperial, enraizada nas tradições políticas e culturais de Ouro Preto, a antiga capital da província (SALGUEIRO, Heliana Angotti, 1987). Já a pesquisa da historiadora Marcelina das Graças de ALMEIDA aponta os imigrantes europeus como os primeiros artistas construtores de Belo Horizonte — Émile Rouède, Frederico Steckel, João Amadeu Mucchiut, Francisco Soucasaux e Igino Bonfioli, entre outros — pintores, escultores e fotógrafos, provenientes da França, Alemanha, Áustria e Itália, que introduziram o paisagismo, o simbolismo e o realismo na arte da nova capital. A autora revela, ainda, que ao lado da cidade dos vivos construiu-se a cidade dos mortos no cemitério do Bonfim, onde escultores marmoristas deixaram registrados em pedras, magníficos exemplares de arte tumular, destacando-se os trabalhos criados por João Amadeu Mucchiut (ALMEIDA, Marcelina das Graças, 1997).

O segundo momento de manifestação do modernismo foi liderado pelo movimento literário, durante os anos 20, através da atuação de Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, Martins de Almeida e João Alphonsus, poetas que publicavam no Diário de Minas e encontravam-se nos bares da Rua da Bahia. Foram eles que estabeleceram intercâmbio intenso com os poetas e artistas paulistas por meio de cartas e visitas. As viagens que Mário de Andrade realizou em Minas não só redescobriram a importância do Barroco Mineiro, mas também incentivaram as publicações modernistas (DIAS, Fernando Correia, 1971). Nas artes plásticas observa-se um conflito entre a tradição e a moderni-

dade, destacando-se a exposição de Zina Aita como o primeiro evento modernista da cidade, como é salientado pela estudiosa Ivone Luzia VIEIRA. A autora mostra, ainda, a importância do ***Salão Bar Brasil***, realizado em 1936, e o considera a primeira mostra coletiva de vanguarda da cidade. O salão foi articulado por um grupo de artistas, liderados por Delpino Junior, contra a hegemonia cultural exercida pela artista e produtor Aníbal Mattos, fundador da *Sociedade Mineira de Belas Artes*. A organização daquela coletiva marca o início da consciência de vanguarda dos artistas mineiros, integrando a produção artística moderna à ação política revolucionária, a exemplo dos trabalhos de Fernando Pierucetti, impregnados de realismo social (VIEIRA, Ivone Luzia, 1997).

No entanto, o momento de consolidação do modernismo ocorreu no início dos anos 40, incentivado pelo prefeito Juscelino Kubitschek. O político visava transformar a cidade em uma metrópole moderna capaz de realizar intercâmbio com os principais centros urbanos do país. Kubitschek implementou o projeto arquitetônico da Pampulha, marco da arquitetura moderna brasileira, sob a responsabilidade de Niemeyer, Portinari, Burle Max e Ceschiatti, entre outros. Fundou o ***Instituto de Belas Artes***, dirigido pelo mestre Guignard, que tornou-se o centro de convergência da intelectualidade e dos artistas modernos da cidade, onde congregou-se um grupo de jovens autores inovadores tais como Amilcar de Castro, Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Marília Giannetti, Mário Silésio, Sara Ávila e outros. Aqueles artistas souberam digerir antropofagicamente as lições aprendidas com Guignard, criando novas poéticas inseridas nas vertentes concretista, neoconcretista e abstracionista, como é demonstrado pela historiadora Cristina ÁVILA (ÁVILA, Cristina, 1997). JK patrocinou, também, a *Exposição de Arte Moderna*, apresentando artistas brasileiros de renome — Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Djanira, Goeldi, Volpi e outros. A mostra foi acompanhada de conferências e debates realizados pelos poetas e intelectuais modernistas, entre eles Oswald de Andrade, que apontava aquele momento como propício à reavaliação do movimento modernista. Segundo a interpretação do sociólogo Fernando Correia DIAS realizou-se em Minas uma segunda Semana de Arte Moderna em 44, com repercussão semelhante à Semana de 22 em São Paulo (DIAS, Fernando Correia, 1984). Se a semana paulistana marca o início das manifestações de vanguarda no Brasil, como salienta Annateresa FABRIS (FABRIS, Annateresa, 1994), a semana belo-horizontina consolida o movimento em nível nacional. O estudo que realizei sobre o modernismo focaliza as relações de poder entre o projeto de modernização de JK e a política cultural moderna do Ministro Gustavo Capanema durante o Estado Novo. Indica a concretização de um projeto típico do modernismo tardio, quando o Estado utiliza o potencial artístico inovador para marcar sua orientação

progressista e modernizadora (RIBEIRO, Marília Andrés, 1987).

A emergência de uma atitude coletiva de vanguarda marca os anos 60, momento sinalizado pela participação revolucionária de intelectuais, críticos e artistas que realizaram uma série de ações visando o questionamento da situação política e existencial e propugnaram a construção utópica de uma nova ordem social. O movimento inicia-se com a realização da ***Semana Nacional de Poesia de Vanguarda***, organizada por Affonso Ávila em 1963, quando poetas e intelectuais discutiram o papel revolucionário do artista e do crítico militante. Os eventos das neovanguardas perpassaram os espaços públicos e privados da cidade ao longo dos anos 60 e terminaram em 1970 com a manifestação *Do Corpo à Terra*, liderada pelo crítico Frederico Morais, que redigiu um manifesto radical onde denunciava a repressão militar e reivindicava a liberdade de expressão no país. Naquela manifestação, típica das neovanguardas, os artistas realizaram várias propostas de desmaterialização — *happenings*, propostas conceituais, ecológicas e políticas — que ocorreram no Parque Municipal, na Serra do Curral, nas ruas e ribeirões da cidade, transformando-a em um palco de protesto contra a ditadura militar. Aquele evento foi o marco da última manifestação coletiva das neovanguardas em Belo Horizonte.

Os artistas neovanguardistas não só criticavam a tradição moderna da Escola Guignard, como também usavam procedimentos próprios das vanguardas — manifestos, propostas experimentais e uma nova figuração — para questionar o ***status quo***. Participaram da neovanguarda belo-horizontina os artistas Jarbas Juarez e Nello Nuno, os primeiros a questionar a tradição da Escola Guignard; Lotus Lobo e Annamélia, criadoras de novos experimentos gráficos; Teresinha Soares, realizadora de *happenings* e pioneira das *performances*; Décio Noviello, inventor de amplas pintura-objetos neofigurativas; Dileny Campos, propositor de subpaisagens ambientais; José Ronaldo Lima, inventor de meta-desenhos e caixas olfativas; Luciano Gusmão, artista conceitual que trabalhou no limite entre a arte e a física; e Márcio Sampaio, poeta, artista, crítico de arte e incentivador das propostas neovanguardistas. (RIBEIRO, Marília Andrés, 1997).

A partir dos anos 70, com o recrudescimento da repressão militar, as manifestações coletivas de vanguarda perderam seu impacto e foram substituídas por uma produção alternativa e individual, que usou a metáfora e a paródia para questionar, com muita sutileza, a cultura oficial. Em Belo Horizonte os últimos gritos individuais das neovanguardas emergiram dos desenhos irônicos de Marcos Coelho Benjamim e Lincoln Volpini; das dramáticas litografias de Liliane Dardot e Ivone Couto; das pinturas neorealistas de Mariza Trancoso e Júlio Espíndola, e marcaram os audiovisuais de Beatriz Dantas, Maurício Andrés e George Helt.

As neovanguardas situam-se no limite entre o modernismo e o pós-modernismo: ao mesmo tempo que questionam a tradição artística moderna, anunciam novas poéticas contemporâneas pautadas pela diversidade de linguagens artísticas, a experimentação com novos materiais e suportes, o ecletismo estilístico, a releitura intertextual do passado artístico, a valorização do gosto popular e a apropriação de ícones da cultura de massa, das novas mídias e da alta tecnologia.

O ocaso das neovanguardas ocorreu na virada dos anos 70, quando os artistas passaram a trabalhar de forma mais introspectiva, explorando as possibilidades poéticas de cada linguagem e voltando-se para as oscilações do mercado de arte. Como mostra o crítico Walter SEBASTIÃO, a arte contemporêna belo-horizontina apresenta um confronto de perspectivas, que no início dos anos 80 surge como um arroubo libertário e uma alegria guerreira contra todos os dogmas, inclusive os modernos, e torna-se nos anos 90 dramaticidade, melancolia e extremecimento. Esse momento está sendo marcado, também, pela organização das grandes exposições coletivas voltadas para a recuperação da história, a exploração de novas temáticas e das múltiplas linguagens artísticas (SEBASTIÃO, Walter, 1997).

O artista contemporâneo não visa questionar radicalmente o sistema através de atitudes audaciosas, mas desempenha sua performance de maneira exemplar dentro do circuito, pautado pela criação de uma obra singular. Ele tem consciência de que trabalha para um mercado cada vez mais competitivo, onde o papel de cada ator dentro do circuito tem seu valor específico, seja a função social do próprio artista, do crítico, galerista, produtor cultural, do público consumidor ou das instituições patrocinadoras de sua arte. O artista contemporâneo não é mais aquele rebelde questionador do *status quo*, mas é aquele jogador que sabe jogar bem dentro do sistema, sem deixar de lado a qualidade de sua obra. A exemplo de Ana Horta que lançou o gesto inaugural da pintura neo-expressionista; Fernando Lucchesi, inventor de objetos neobarrocos; Solange Pessoa e Roberto Bethônico, construtores de instalações voltadas para a experiência com materiais orgânicos; Roberto Moreira e Éder Santos, pesquisadores de instalações híbridas que exploram o vídeo sobre suportes carregados de memórias da tradição mineira; Lindsley Daibert, pesquisador de esculturas virtuais veiculadas através de sua galeria na Internet, e de outros artistas emergentes, que revelam poéticas singulares pautadas pela experimentação com diversos materiais e suportes.

Concluindo, consideramos a cidade de Belo Horizonte, durante seu centenário, um modelo para o estudo das transformações artísticas e

culturais que ocorreram ao longo da modernidade e da contemporaneidade[2].

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Marcelina das Graças. *Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Editora C/ ARTE e Coleção Centenário da Fundação João Pinheiro, 1997 (no prelo).

ÁVILA, Cristina. *Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Editora C/ARTE e Coleção Centenário da Fundação João Pinheiro, 1997 (no prelo).

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BURGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CAMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.

CAMPOS, Augusto. Morte e Vida da Vanguarda, a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (org.) *30 Anos. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

DIAS, Fernando Correia. *O Movimento Modernista em Minas. Uma Interpretação Sociológica*. Brasília, EBRASA, 1971.

· *Líricos e Profetas.* Brasília, Thesaurus/UNB, 1984.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras, 1994, pp. 9-26.

· *O que é contemporâneo na arte contemporânea*. Texto apresentado na mesa-redonda sobre *A contemporaneidade brasileira e a Documenta de Kassel*, realizada no Simpósio: *Imagens, impressões e reflexões sobre a Documenta de Kassel*, Paço das Artes, São Paulo, 12-15 de agosto de 1997.

HUYSSEN, Andreas. *After the Great Divide. Theories of representation and difference*. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1986.

LE GOFF, Jacques. *Antigo e Moderno*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, vol. 1, 1984, p. 371-372.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Juscelino Kubitschek e a Arte Moderna em Belo Horizonte. Revista do Departamento de História*, nº. 5, pp. 56-66, dez. 1987.

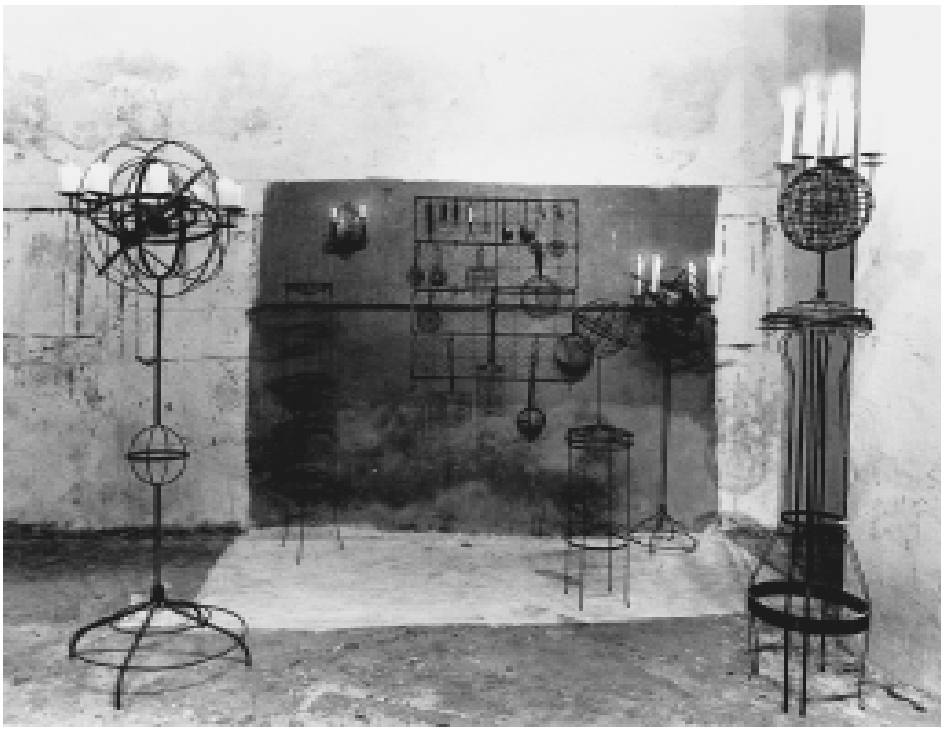
· *Neovanguardas: Belo Horizonte, Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/ARTE, 1997.

· *A Formação da Arte Contemporânea em Belo Horizonte*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Editora C/ARTE e Coleção Centenário da Fundação João Pinheiro, 1997 (no prelo).

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930*.

2 Essas questões foram discutidas, anteriormente, na mesa-redonda sobre *Os Olhares Artísticos de Minas*, realizada na UFJF, em novembro de 1995, durante o curso *A República sobre diversos olhares: Minas numa perspectiva comparativa, 1889-1945;* no *XIX Simpósio Nacional de História* sobre *História e Cidadania*, realizado na UFMG, em julho de 1997, e no *XX Colóquio Brasileiro de História da Arte*, realizado no IEB/USP, em setembro de 1997.

In: FABRIS, Annateresa. *O Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987, pp. 106-145.
SEBASTIÃO, Walter. *Prospecções: Arte nos Anos 80 e 90*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Editora C/ARTE e Coleção Centenário da Fundação João Pinheiro, 1997 (no prelo).
SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.
VIEIRA, Ivone Luzia. *A Emergência do Modernismo em Minas*. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Editora C/ARTE e Coleção Centenário da Fundação João Pinheiro, 1997 (no prelo).



Fernando Lucchesi. Sala do Astrolábio*, Instalação contemporânea em ferro galvanizado e velas, 1994. Coleção do artista. Foto: Adriana Moura.*

Amilcar de Castro. Sem Título*, Escultura moderna em ferro fundido, 400x150x50 cm, 1994. Acervo temporário da Escola Guignard. Foto: Juninho Motta.*