

O FIM DAS VANGUARDAS: DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE¹

Ricardo Nascimento Fabbrini

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
ricardofabbrini@usp.br/ ricardofabbrini@uol.com.br

Resumo: O objetivo é estabelecer a relação entre o imaginário da modernidade artística (do fim do século XIX aos anos 70 do século XX), que pode ser caracterizado pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte – no sentido da estetização da vida – e o imaginário contemporâneo ou pós-vanguardista. É mostrar que o fim das vanguardas artísticas não significou a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que essa está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte contemporânea; mas esse declínio assinalou o fim de um dado imaginário: a crença nas idéias de evolução, de progresso, e de Utopia. Evitando a decretação da morte da arte evidenciamos – a partir dos textos de Fredric Jameson, Jürgen Habermas ou Andreas Huyssen – que é preciso verificar em que medida as obras pós-vanguardistas revelam um potencial crítico e de oposição; pois da falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou a neutralização dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los em nova chave. Por fim, constatamos que é na arte como efetuações singulares que visam à simbolização do presente, e não como programa, que vários artistas buscam *saídas* para a arte atual.

Palavras-chave: Estética. Arte Contemporânea. Modernidade. Pós-modernidade.

Abstract: The aim of this article is to establish the relationship between the imaginary of the artistic modernity from the end of the 19th century to the 70s in the 20th century, in the sense of the aesthetisation of life, and the contemporary imaginary, or Post-Vanguardism. This way, the article also aims at showing that the end of the artistic vanguards did not mean the death of art, not even the end of the Modern Art itself, since it is present as sign (or artistic language) in contemporary art. However, this decline signalled the end of a certain sort of imaginary feature: the belief in the ideas of evolution, progress, and Utopia. In order to avoid proclaiming the death of art, it is reported – from the texts of Fredric Jameson, Jürgen Habermas or Andreas Huyssen – that is necessary to evidence the critical and oppositional potentials of the Post-Vanguardist art; since the collapse of the vanguards as an emancipation project did not result in the neutralization of the art's denial powers, but resulted in the necessity of thinking them in another fashion. Thus, it is possible to conclude that some artists search *exits* for the current art as singular accomplishments which aims at symbolising the present rather than program.

Key words: Aesthetics, Contemporary Art, Modernity, Post Modernity

A questão do ocaso das vanguardas é inseparável do tema do fim da arte, recorrente na prática artística e na produção teórica do século passado. Consideraremos as vanguardas artísticas extensivamente, como o período que se estende do fim do século XIX – com o dito impressionismo francês – aos anos 60 e 70 do século XX, com o minimalismo, o

1 Versão ampliada de texto originalmente publicado em *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp* - ano 8 - vol. 8 - no. 2 - 2006, p. 111-129.

conceitualismo ou o hiper-realismo, de acordo com as convenções da historiografia da arte. Nesse sentido, identificaremos o ciclo das vanguardas ao período da modernidade artística, embora saibamos evidentemente que apenas alguns artistas bradaram a plenos pulmões, e com pincéis em punho, palavras de ordem, anunciando como haveria de ser não apenas a arte do futuro, senão o próprio futuro. Essa periodização se justifica, haja vista que o objetivo desse texto é tão-somente estabelecer a relação entre o imaginário da modernidade artística, que pode ser caracterizado pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte, e o imaginário contemporâneo, ou pós-vanguardista.

Essa generalização, contudo, não deve sacrificar a dialética interna à modernidade que se manifesta no caráter afirmativo de certas vanguardas, e negativo, em outras. De modo que se constituíram, ao longo do século XX, duas linhagens, ainda nos termos da historiografia. A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como o futurismo, e a escola da Bauhaus – ou, no caso da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas, que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaísta, que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental.

Essas vanguardas, de sinais contrários, compartilharam, todavia, o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida, no sentido da “estetização do real”, ainda que assumindo estratégias diversas. As vanguardas positivas, com sua fé na máquina, visavam pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano. Pela via do *design* se desenharia, segundo os artistas construtivos, a vida do dia-a-dia, vertendo-a, assim, em obra de arte. Por outro lado, as vanguardas negativas, que apostavam no enguiçamento da máquina, buscavam esse embaralhamento na poetização do gesto. Para esses, *dandys* ou *dadás*, se tratava de reagir ao *sex-apeal* do inorgânico, fazendo com que irrompesse subitamente em meio ao ramerrão da vida diária - como um estrondo - a poesia.

São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo. Apesar da crise dessa crença as vanguardas não se viram de imediato neutralizadas, pois mesmo dissociadas das idéias de revolução e utopia continuaram a revolucionar os códigos artísticos (como nas vanguardas norte-americanas ou tardo-modernas dos anos 70: o expressionismo abstrato, os *field-colors*, os *happenings*, as *performances* ou os conceitualismos de raiz neodadá). Para as vanguardas construtivas a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas “destrutivas”, resultaria da crítica a mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, conseqüências comuns como a desmitificação da função do artista, a “desaturatização” da obra de arte, e a dessacralização dos materiais.

É preciso, ainda, no intento de caracterizar a modernidade artística (assumindo também essa generalização) dividi-la em duas fases: o período da modernidade histórica ou das vanguardas heróicas da primeira metade do século; e o período das vanguardas tardias, posteriores a Segunda Guerra Mundial. A passagem de uma fase a outra pode ser localizada na mudança do pólo difusor da arte e da cultura, da Europa Ocidental para os Estados Unidos, que se diga de passagem, acolheram inúmeros artistas, arquitetos e colecionadores europeus de braços e capital abertos. Pensar esse deslocamento é perceber que ao longo do tempo o intento vanguardista de romper com a Tradição Artística acarretou o surgimento de uma nova tradição – a “tradição do novo”, na expressão de Harold Rosenberg; ou a “tradição da ruptura”, nos termos de Octavio Paz. Essa passagem de Paris a New York, que veio a atender ao intento americano - que remonta à exposição Armory Show que, em 1913, difundiu nos Estados Unidos a “arte de vanguarda européia” - de possuir uma arte moderna autóctone que colocasse o país na linha de frente da cultura internacional.

Com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock a arte norte-americana teria se

tornado *moderna*, ao menos segundo o crítico Clement Greenberg, ou, ainda, o Departamento de Estado Americano, que lastreado por esse crítico, teria convertido – segundo certos historiadores - esse “estilo” baseado no “gesto livre”, em cartão de visitas de uma pátria supostamente livre. De todo modo, o importante é assinalar, aqui, que as vanguardas tardias, principalmente americanas, constituem um capítulo da modernidade artística na medida em que seus artistas ainda se orientavam pela experimentação formal, sintetizada no mote “*make it new*” do poeta Ezra Pound, embora se afastassem da perspectiva utópico-revolucionária do início do século.

Essa aclimação das vanguardas nos Estados Unidos é inseparável de um processo de institucionalização da arte moderna - que já foi caracterizado como o “paradoxo do Marinetti acadêmico” - em curso desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Para essa interpretação, as vanguardas tardias seriam elos de uma lógica imanente da forma artística que remonta ao início do século – no sentido, por exemplo, de que o expressionismo abstrato teria radicalizado a técnica do automatismo-psíquico do surrealismo francês dos anos 20; ou de que o minimalismo americano teria levado ao extremo a abstração geométrica de Piet Mondrian ou Casimir Malévitch que, por sua vez, teria radicalizado o cubismo de Georges Braque e Pablo Picasso, que, por seu turno, teria explicitado a geometria apenas indiciada na pintura de Paul Cézanne.

Na década de 70, tivemos assim uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte desse período não se voltava mais para o futuro, região do inesperado e da esperança - o que não significa, evidentemente, como veremos, que à arte caberia tão-somente, a partir de então, a afirmação cega da realidade existente. No início da década de 80, por fim, críticos e artistas, de diferentes países diagnosticaram o fim da própria idéia de vanguarda, uma vez que não identificavam no cenário cultural um novo movimento artístico internacional ou estilo moderno.

Essa questão do fim das vanguardas é inseparável do tema do fim da arte, pois à medida que as vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram - segundo Fredric Jameson - “se transformando em farsa”. (Jameson, 1991, p.93). As obras das vanguardas se converteram, nas décadas de 60 e 70, para o crítico, em jogos aleatórios de signos, em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes - como o conceitualismo ou minimalismo; e, conseqüentemente, em formas destituídas de todo poder de negatividade. Fredric Jameson caracteriza a obra de arte na pós-modernidade – o período posterior às vanguardas artísticas internacionais – como “materialidades significantes pairando livremente, cujos significados estão em vias de se evaporarem”. (Jameson, 1985, p.24). Em outros termos: a obra, enclausurada nas relações internas entre significante e significado teria perdido, desde então, o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido como “o mundo histórico”. (Jameson, 1991, p.124).

Do ocaso das vanguardas teria resultado, assim, o apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. O referente, uma vez expulso do coração da obra, se limitaria a rondá-la, hamletianamente, como um “pós-efeito residual fantasmagórico”. (Id., p.109). Flutuando livremente no vácuo porque só dobra de uma lógica imanente à forma artística, o referente operaria, apenas, como um “lembrete espectral” de seu lado de fora; o que era a “autonomia da obra”, condição necessária de sua negatividade, teria se convertido na clausura de um jogo anônimo e esotérico. A morte da arte seria assim para o crítico o resultado em poucas palavras, de uma prática homicida por parte do artista – “o assassinato do mundo”. (Jameson, 2001, p.129).

O fim das vanguardas não significou, contudo, como temia Fredric Jameson, a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que esta está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte do presente; mas esse declínio assinala o fim de um dado imaginário: o ideário vanguardista indissociável de uma determinada concepção de temporalidade. No imaginário dos artistas de vanguarda – indiciado no frenesi dos *ismos* que visavam produzir cismos na história da arte – prevalece a idéia da aceleração do tempo

histórico - e portanto da cisão entre o presente, o passado e o futuro; predomina a concepção de um tempo dividido num presente fugaz sem um passado regulador que se projeta num futuro sempre inatingível. Esses artistas partilharam da crença nas idéias de evolução, de progresso - do latim *pro-gredior*: “ando gradualmente para frente” - de aperfeiçoamento, de movimento, de tempo sucessivo, linear, homogêneo, cumulativo e vazio, a ser ocupado, fundado.

Nos termos de Jürgen Habermas, houve no curso da “modernidade” uma “desdiferenciação” das esferas de valor: ciência, moral e arte. O campo da “autenticidade ou do belo” (ou “estético-expressivo”) foi colonizado pelo campo da “técnica e da ciência” (o “saber cognitivo-instrumental”), de tal modo que passou a ser regido pela concepção de progresso, conceito interno à história das ciências, numa perspectiva positivista. (Habermas, 1992, p.110). Na tentativa de resolver os problemas advindos da própria lógica imanente da forma, a “autonomia” da obra de arte teria se convertido em “hermetismo” – no termo comum a Jameson e Habermas - o que significa dizer que a arte de vanguarda teria se distanciado de tal modo da “práxis”, que seus efeitos não seriam mais aproveitados para o “mundo da vida” – no sentido de uma “reconfiguração da existência” (ou, ainda, da estetização do real).

Essa constatação de que a arte não liberava para “o mundo histórico” potenciais cognitivos ou emancipatórios, no sentido dos “ambiciosos programas de superação” que marcaram o “projeto moderno” - nas expressões de Habermas - levou inúmeros críticos a associarem o “fim das vanguardas” à “morte da arte”. Contudo, o que teria em comum essa concepção com a versão originária da “morte da arte” em Friedrich Hegel? Lembrando: o fim da arte seria o resultado, em Hegel, do movimento do Espírito Objetivo em direção ao Espírito Absoluto. Por meio de progressões triádicas ele atravessaria os estágios da religião, da arte e da filosofia em direção “a autoconsciência histórica de um presente absoluto”. (Jameson, 2001, p.76). No estágio da arte, por sua vez, teríamos a passagem da arte simbólica, à arte clássica - e dessa, à arte romântica -, sendo que em cada um desses estilos também localizamos um movimento ascensional nas diferentes linguagens, das linguagens mais materiais às mais espirituais; ou seja, da arquitetura à escultura, dessa à pintura, dessa à música, até se chegar à poesia; movimentos, todos eles, em direção da auto-transcendência da estética - ou seja, do fim da arte - ou ainda de sua superação na religião e na filosofia.

A arte seria para Hegel a primeira forma de auto-satisfação imediata do espírito absoluto. Ela apresentaria para a consciência a “verdade” no modo da “configuração sensível”. É através do “meio sensível” que a arte tornaria “apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade”. (Nunes, 1966, p.116). Sua tarefa seria assim expor a “Idéia” para a “intuição imediata” numa forma sensível, e não na “forma do pensamento e da pura espiritualidade em geral”. (Id., p.88). Tendo, contudo, o “conteúdo completo” se apresentado em configurações artísticas, o espírito que “continua olhando para frente volta-se desta objetividade e afasta a arte de si”. “Tal época é a nossa”, sentencia Hegel. (Jameson, 2001, p.85). Nessa época – a do “Romantismo” do século XIX –, a “Forma” (do Absoluto) deixou de ser, para Hegel, a mais alta necessidade do espírito. O próximo âmbito que ultrapassa o “reino da arte” é, segundo ele, a religião: “Se a obra de arte, a saber, apresenta a Verdade e o espírito enquanto objeto de modo sensível, e toma essa Forma do Absoluto como adequada, a religião acrescenta a devoção do interior que se refere ao objeto absoluto” (e “que não pertence à arte enquanto tal”). (Hegel, 1999, p. 11). Todavia, a interioridade da devoção “não é ainda a Forma suprema da interioridade”. Essa - a terceira forma do espírito absoluto - é a filosofia: o “livre pensar”. Pois é o “pensamento sistemático” que apreende o que antes só é conteúdo da sensação (na etapa da arte), ou da representação subjetiva (na etapa da religião). Desse modo, o “*depois da arte*”, em Hegel, consiste no fato de “no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu próprio interior”, enquanto “verdadeira Forma para a verdade” - sem qualquer referência, portanto, ao “elemento sensível”. (Id., p.115).

A morte da arte anunciada por Hegel era uma “certeza histórica”. (Nunes, p. 146). É verdade que essa superação da arte na religião advinha da impossibilidade da poesia ou do

lirismo romântico como sua última encarnação – o apogeu de um sistema evolutivo de expressão artística que tinha nas demais linguagens, como vimos, suas etapas anteriores – continuar seu movimento em direção ao “Ideal”, num mundo tão prosaico. É nesse contexto da sociedade burguesa, da falta de conexão entre sujeito e objeto, como depois mostraria Marx e o marxismo, que “o estado geral do mundo” - como Hegel denominou o “conjunto das relações humanas” - deslocaria o “interesse do espírito”, da arte para o “pensamento reflexivo em geral”. (Id., p. 153). A produção artística evidentemente não cessaria, mas ela se limitaria, a partir de então, a ser uma expressão do passado e é apenas nesse sentido - de testemunha das etapas da vida anterior do Espírito – que ela ainda interessaria.

A morte da arte foi decretada por Hegel no momento do “romantismo artístico e literário”: “um dos mais incríveis processos – arrisca Fredric Jameson sem meias-tintas - de florescimento artístico da humanidade”. (Jameson, 2001, p.81). Sendo assim, se projetarmos no plano da produção artística sua Filosofia da História – ou seja, se identificarmos os planos da filosofia idealista e da produção material e concreta de obras de arte – constataremos que “Hegel não poderia ter escolhido um momento histórico pior para esse pronunciamento”, pois “o fim da arte não estava na agenda (de críticos e artistas) de seu tempo”.² (Id., p.86).

Por outro lado, é interessante observar que a modernidade nas artes que se engendrava em meados do século XIX, assumia uma função análoga, senão substitutiva, a da filosofia, uma vez que a forma artística arrogava agora para si a função de “apreender e representar o Absoluto”. Hegel nessa direção diagnosticava – ao referir-se ao “fim da arte” - a algo efetivamente em curso no período: “Dessa perspectiva Hegel estava absolutamente correto”, conclui Jameson: um evento ocorreu - aquele evento que ele planejava chamar de “depois da arte”; pois “um dos traços constitutivos desse evento foi a morte de uma *certa arte*, e o advento de outra – a arte moderna”. (Id., p.87).

É essa nova arte que tomando o lugar da filosofia - e não o contrário, no sentido do movimento ascensional de Hegel - visaria ao Absoluto, na medida em que ela seria agora - ao menos no intento dos artistas vanguardistas - “o modo mais elevado através do qual surgiria a Verdade”. (Id., p.84). É por isso que alguns autores associaram a arte moderna ao sentimento do sublime de Immanuel Kant; e a arte anterior à modernidade ao sentimento do belo, uma vez que essa última, por manter o “ânimo do observador em serena contemplação”, não pressuporia uma relação com o Absoluto. É nesse sentido que autores tão diferentes como Fredric Jameson e Jean-Francois Lyotard recorreram, cada qual ao seu modo, à “Crítica do Juízo” de Kant na tentativa de caracterizar o imaginário da modernidade artística a partir da vocação à transcendência do “romantismo” que, segundo eles, colonizou o “programa vanguardista”. (Lyotard, 1997, p.95-111).

A obra de arte de vanguarda visaria produzir no observador, a julgar por essa interpretação, uma experiência análoga ao do “sentimento de sublime”: uma experiência singular, *sui generis*, porque sem correspondência na vida cotidiana. A fruição estética corresponderia, aqui, à experiência da desmesura, do “absolutamente grande” – como dizia Kant – “daquilo, enfim, que está acima de toda comparação” (o que, há pouco, denominávamos de Absoluto). O suprematismo de Malévitch, o neoplasticismo de Mondrian, o espiritualismo de Kandinsky, por exemplo, produziram no observador uma “faculdade de

2 Embora Hegel se equivocasse, nos termos que vimos, ao prognosticar em seu tempo a morte da arte, ele antecipou o caráter problemático que a arte assumiria no século XX, como no xequi-mate de Marcel Duchamp. A arte, em certa medida, tornou-se com os *ready-mades* de Duchamp, dos anos 10, o suporte sensível de uma idéia, não da “Idéia” no sentido hegeliano, mas da idéia enquanto efetuação do pensamento, que coloca em questão a significação dos objetos numa sociedade regida pela lógica da mercadoria. O artista, além disso, enquanto “tipo reflexivo”, como antecipava Hegel, “interrogou-se a si mesmo, sobre o sentido e o destino de suas próprias criações”. (Nunes, 1966, p. 147). A arte não será mais, a partir de então, uma “certeza inquestionável”, ou um “objeto conquistado e possuído”, o que não significa, como já assinalamos, que ela não indicasse, ainda por décadas, “projetos” – uma espécie de transcendência ou esperança: “Em cada obra de arte que se produz está em jogo – desde o fim das vanguardas, como dizia Benedito Nunes – o destino, ou o sentido da arte; em cada uma delas, o artista arrisca-se a matá-la ou a fazê-la existir, transfigurada”. (Id., p. 148).

ânimo que ultrapassando todo padrão de medida dos sentidos”, embora veiculada pelos próprios sentidos, teria o poder de transformá-lo. (Kant, 1993, p.98). O caráter de negatividade, constitutivo da arte de vanguarda, resultaria desse “sentimento de inadequação da faculdade de imaginação” do observador face “tal grandeza”. (Id., p.93). E na apreensão dessa distância residiria, a seguir ainda essa análise, o potencial revolucionário da arte de vanguarda. E é justamente esse sentimento de impotência frente ao ilimitado que permitiria ao observador viver, ainda que por instantes, a distância entre a felicidade entrevista na fruição artística – inseparável, em Kant, do medo e da dor - e a dita realidade existente que interdita essa felicidade.

O ocaso das vanguardas nas décadas de 60 e 70, é conseqüentemente indissociável, segundo alguns críticos, do “fim do sentimento do sublime”. É nesse sentido que é possível argumentar, com Ferreira Gullar, contra a morte da arte, constatando que a arte não morreu; pois o que morreu foi tão-só – o que para alguns é uma perda irreparável – “a idéia de certa arte”: “a idéia de arte moderna”: a concepção, enfim, de que há uma vocação na arte de vanguarda de atingir o Absoluto (ou a Utopia), com as implicações políticas ou revolucionárias decorrentes desse “ideário”. (Gullar, 1993, p.101). Não se trata, assim, do fim da arte moderna, mas da morte de seu ideário, pois as efetuações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades lingüísticas nelas entrevistadas, estão presentes na arte atual, como destacávamos, de modo que é inadequado também por essa razão o uso do prefixo “pós” na expressão “pós-modernidade”, uma vez que ele implica mais do que um afastamento da modernidade, seu descarte.

É preciso também examinar na caracterização do imaginário contemporâneo as conseqüências do fim das vanguardas no plano do pensamento, em particular na filosofia. Para alguns autores, o legítimo herdeiro do espírito das vanguardas não foi a própria arte, mas a filosofia. A “função do sublime” teria migrado do campo da produção artística para o campo da filosofia, convertendo-a em “teoria”, ou apenas, em “ideologia”. De modo que ao fim do ideário moderno teria se seguido um “hedonismo estético extravagante” (ou generalização do estético): indiciado não somente no retorno ao “belo” - associado por Jameson ou Habermas, ao “decorativo” - mas também na “estetização do pensamento”. Dito de modo brutalista: a partir dos anos 70 foi na “filosofia francesa”, denominada nos departamentos de letras nas universidades norte-americanas de “pós-estruturalista”, que encontraríamos – segundo esses autores – uma experimentação formal correspondente à das vanguardas artísticas internacionais: a “busca do novo” que pouco a pouco se convertera em rotina seria perceptível, agora, na “escritura francesa”, de Roland Barthes ou Gilles Deleuze.

A dissolução das fronteiras entre filosofia e literatura - marca dessa “escritura”, na leitura crítica de Jürgen Habermas - resultaria, assim, da colonização do discurso filosófico pelo ideário da modernidade artística. Combatendo a dissolução da diferença dos gêneros entre filosofia e literatura, Habermas alertou contra o risco da substituição da “consistência lógica” pelo “logro retórico”: “Se o pensamento filosófico se exime (...) do dever de solucionar problemas e se assimila suas funções às da crítica literária, não somente perde sua seriedade, mas também sua produtividade e seu alcance (...). Quem traslada a crítica da razão ao âmbito da retórica, para assim neutralizar o paradoxo de sua autoreferencialidade, não faz outra coisa que embotar o fio da própria crítica da razão”. (Habermas, 1989, p.225 e 254).

Na “desconstrução francesa”, para Habermas, teríamos uma estilização do pensamento, uma espécie de neo-sofística pós-moderna. Efetuações discursivas como a conversão do autor em sujeito de enunciação, a ênfase na autoreferencialidade dos textos, ou ainda, a substituição dos conceitos pelos *tropos*, teriam embaralhado filosofia e literatura a ponto de as tornarem indistintas. Daí o ar-de-família, segundo Habermas, entre a “filosofia” de Jacques Derrida ou Jean-Francois Lyotard e a “literatura” de Ítalo Calvino ou Jorge Luis Borges. Enfim, com a conquista da América pela “Ideologia Francesa”, desde o fim dos anos 70 – ou seja, com o fim das vanguardas, segundo nossa convenção – disseminou-se uma nova “façon de parler”, ou melhor, uma nova “*kind of writing*”, agora na caracterização de Paulo Arantes, muito

distante da “filosofia sistemática” de Wittgenstein, ou mesmo de Sartre: o “último filósofo francês”. (Arantes, 1990, p.79).

Esse deslocamento do “*ethos* vanguardista” para os “excitados *maitres-à-penser*” seria reconhecível, por exemplo, na ênfase dada por Gilles Deleuze & Felix Guattari à “invenção de conceitos” e à criação de um “campo de imanência” entre eles - o que remete à questão do ideótipo da obra de arte, entendido como a constituição intra-estética de cada forma artística singular. (Id., p.75). É perceptível que para esses críticos esse deslocamento da estética indicia não apenas a esterilidade das vanguardas que destituídas desde o pós-guerra de seu ideário, renunciavam agora àquilo que ainda as legitimava, - a pesquisa de novas formas artísticas, uma vez que a “busca do novo”, motor das vanguardas, se mostrava, cada vez mais, velha veleidade. E a sobrevida da experimentação formal no campo da filosofia, enquanto “temporada desconstrucionista”, ou seja, como literatura ou crítica literária, não passaria, a julgar por esse juízo, de uma “*mise-em-scène* de transgressão”. (Id., p.93).

Nessa sobrevida do *choc* nas letras, o que teríamos, segundo Habermas, é uma “abstenção de inequívoca índole estetizante”: a autonomia da obra teria se convertido na desconstrução francesa, em “nova intransparência”. (Habermas, 1992). E o intento de, pelo *choc*, abrir mundo – o que pressupõe o *páthos* da distância entre obra e público - teria sido substituído por um efeito de fechamento: pelo êxtase diante do “estranhamento absoluto” do texto. Êxtase não significa, aqui, vislumbrar outra sociabilidade no sentido, por exemplo da vertigem surrealista, mas um prazer ou gratificação superficiais. Esse esteticismo do pensamento seria segundo esses autores - vale reafirmar - o resultado de uma exportação indiscriminada de procedimentos consagrados pela tradição das vanguardas artísticas para os mais diversos domínios do pensamento, como a filosofia. Os filósofos franceses teriam se voltado para os procedimentos vanguardistas quando o horizonte das vanguardas já se fechara - daí o efeito “ritualístico”, de transgressão à *froid*, de “vanguarda branca” que remanesceria em seus textos. (Aranres, 1990).

Esses críticos caracterizam, cada qual a sua maneira, a produção cultural - artística (ou pós-vanguardista) e filosófica (ou pós-estruturalista) - pela “absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens” (ou de simulacros, como dizia Jean Baudrillard). (Jameson, 2001, p. 142). Subsumindo a obra de arte à “imagem”, Jameson constata, por exemplo, a impossibilidade de se esperar da obra a negação da lógica da produção de mercadorias. A obra de arte teria soçobrado no “pseudo-esteticismo contemporâneo”, uma vez que toda beleza tornou-se “meretrícia” - cumprindo-se assim, no crepúsculo das vanguardas, o temor enunciado por Charles Baudelaire, em sua aurora.³ Para sair desse “hedonismo estético extravagante” – percebe Jameson – é preciso produzir “uma relação com o moderno que sem recair num apelo nostálgico nos ajude a recuperar ‘algum senso’ de futuro, ou mudança genuína”. (Id., p.91). Preocupado em seus ensaios, todavia, em configurar a *lógica cultural dominante* no estágio atual do capitalismo avançado, ou globalizado, não mostra em que manifestações culturais essa relação – que configuraria uma forma de resistência à lógica da imagem (a forma-mercadoria por excelência no mundo contemporâneo, como já mostrara Guy Debord) – se manifesta; de modo que lhe resta, muita vez, reafirmar seu diagnóstico.

Essa decretação da morte das vanguardas à Fredric Jameson, com a substituição da “obra de arte autêntica” pela “mercadoria cultural, foi considerada por Jürgen Habermas, “um gesto de “despedida apressada”. A modernidade artística que se insere, segundo Habermas, numa história de longa duração, que remonta ao século XVIII, não apenas não se esgotou como ainda pode produzir “efeitos emancipatórios”. Seu intento, ao salvaguardar a arquitetura moderna de Mies van der Rohe, Walter Gropius, ou Le Corbusier, não decorre, assim, de uma

3 Esse diagnóstico implica dois equívocos: o primeiro é tomar a “teoria à francesa” como sucessora do “sublime moderno”, atribuindo-lhe uma função que sequer a “arte contemporânea” intenta, sob o risco da nostalgia: a da crítica revolucionária; o outro equívoco seria não redimensionar as possibilidades da crítica na atualidade, ou seja, não atribui *qualquer* poder de negatividade seja ao pensamento dito pós-estruturalista, seja à produção artística dita pós-vanguardista.

preferência meramente estilística, mas de uma tentativa de preservar o “projeto iluminista”. (Habermas, 1987, p. 118). Seu receio é que ao considerarmos a modernidade concluída estejamos recaindo numa espécie de conservadorismo, ou niilismo contemporâneos.

Para Habermas, nas diferentes vertentes da “arquitetura pós-moderna” – no “historicismo neo-eclético” que extrai “efeitos pictóricos da mescla agressiva de estilos”, como em Hans Hollein ou Robert Venuri; no “desconstrucionismo” de Peter Eisenman ou de Michael Graves que desconstróem o signo-sistema das vanguardas construtivas: o quadrado (numa efetuação análoga a da filosofia da “desconstrução” de Jacques Derrida); ou, por fim, na arquitetura *naïve*, ecológica ou “vitalista” que renega o “potencial racional” da arquitetura, ao fazer o elogio da construção anônima - temos um mesmo conservadorismo político: uma mesma “reação evasiva”, indistinguível da “tendência afirmativa”, segundo a qual “tudo deve permanecer como está”. (Id., p.115). Crítica que Habermas estendeu, de modo análogo, como vimos, aos “pensadores franceses”, denominando-os “jovens conservadores”. (Habermas, 1992, p. 121). Não devemos, portanto, de modo irrefletido proclamar uma “era pós-moderna”, porque isso implicaria – segundo ele - a renúncia ao intento da modernidade artística de impregnar por meio da arquitetura, a *práxis* cotidiana. Seu intento de continuar ainda que “criticamente” “o projeto incompleto de uma modernidade que derrapa”, tem por finalidade, portanto, preservar as “entusiásticas esperanças de uma reconciliação entre arte e vida” que marcou, em seus próprios termos, “o movimento moderno”. (Habermas, 1987, p. 116).

Essa “derrapagem” resultaria do fato, para Habermas, de que a arquitetura moderna – o *lócus* da síntese das artes no programa das vanguardas – se deixou “voluntariamente sobrecarregar-se”, porque assumiu de “maneira ingênua e irrefletida” o objetivo de mudar o mundo – que excedia evidentemente sua capacidade de realização. De tal maneira que se a “arte moderna” não honrou seu compromisso de responder com viés estético aos fins práticos (vinculando numa mesma forma, beleza e utilidade: ou seja, produzindo uma nova unidade entre arte e técnica), isso não resultou, segundo o autor, de uma crise da arte moderna ou de algum vício de origem do ideário moderno, mas de um fator exterior a esse programa, a saber: os “imperativos de sistemas econômicos e administrativos autonomizados” que interferiram no “mundo da vida”, a ponto de consumirem sua “substância”. (Id., p.118).

O “funcionalismo estrito” (o que é funcional do ponto de vista do “mundo da vida” (*Lebenswelt*), no sentido da arquitetura *funcionalista*) foi substituído, na língua de Habermas, pelo “funcionalismo sistêmico” (o que é funcional do ponto de vista da economia e da administração segundo a lógica do capital). Em resumo: A “realidade histórica” teria refutado o “sonho modernista” da *Gesamtkunstwerk*, - da vida como obra-de-arte-total, no sentido romântico; ou dos programas fundados nesse sonho, de um Mondrian ou Theo Van Doesburg, segundo os quais a materialização da “forma pura na realidade tangível de nosso ambiente, substituiria a obra de arte” (Id., p. 119); o que significa, nos termos de Habermas, que não houve uma liberação dos “potenciais cognitivos” acumulados nas “elevadas esferas esotéricas” (da moral e do direito, das ciências, e da arte autônoma) para o mundo da vida, não por contradições internas ao projeto moderno, mas por fatores que esse projeto não poderia antecipar. ⁴ (Habermas, 1992, p. 112).

Por isso, Jürgen Habermas afirma, na tentativa de reativar o ideário do projeto moderno, que “num momento feliz, a arquitetura moderna permitiu que se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades do funcionalismo estrito”. (Habermas, 1987, p. 121). Deixando de lado se efetivamente esse “momento feliz” ocorreu, ou se ele é antes o resultado de uma idealização do autor, do projeto moderno, o que se evidencia é que para ele não há a possibilidade de se pensar efetuações artísticas “emancipatórias”, senão

4 No funcionalismo arquitetônico - que tomamos aqui como uma das manifestações da arte de vanguarda - haveria a convergência, segundo Habermas, dessas três “esferas de valor” na “vida do dia-a-dia” (que denominávamos “estetização da vida”). Nessa arquitetura teríamos a confluência entre a ciência (os novos materiais e as novas técnicas de construção); a moral (o intento de construir uma Cidade Radiosa); e a arte (pois o funcionalismo se funda, em Habermas, na arte construtiva: no *purismo* de Le Corbusier; no neoplasticismo de Mondrian; e no suprematismo de Malévitch).

recorrendo ao ideário moderno: ou seja, ao projeto das vanguardas artísticas de colonizar pela arte a “totalidade das exteriorizações da vida social”. (Id., p.122). Com o fim da arte de vanguarda teríamos, para Habermas, portanto, a morte da arte uma vez que ele a toma como indissociável das idéias de revolução e utopia. Dissociá-la desse espírito significaria neutralizar a própria arte, reduzindo-a, como Fredric Jameson, ao belo e ao decorativo no sentido do hedonismo contemporâneo.

Não podemos, contudo associar, sem mais, a “arte pós-vanguardista” a um “neoconservadorismo”, no sentido de Jameson e Habermas. Evitando essa generalização é preciso investigar em que medida obras singulares” revelam, desde o fim das vanguardas, um “potencial crítico e de oposição”. (Huysen, 1991, p.49). É preciso inventariar “as práticas e estratégias culturais de ‘contestação possíveis’ na condição histórica do presente”, nas palavras de Andréas Huyssen. (Id., p.63). É necessário, em outros termos, liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas. Essa análise das efetuações artísticas pressupõe, contudo, o abandono dos *parti-pris* programáticos da modernidade heróica – ou seja “das ambições políticas do modernismo”: a responsabilidade de “mudar a vida; mudar a sociedade, mudar o mundo”; aos quais se apegam nosso coração. ⁵ (Id., p.75). Dito de outra maneira: A arte depois das vanguardas não compartilha mais do “*ethos* de progresso cultural e vanguardista”. (Id., p.74). “O sentimento de que não estamos destinados a *completar* o projeto da modernidade, e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico”, a ponto de afirmarmos a morte da arte, tem aberto, como mostra Andreas Huyssen, um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais”. (Id., p.75). Essa percepção de que a arte “não persegue exclusivamente um *télos*”, ou seja, de que ela não resulta de um desdobramento lógico-formal em direção a um objetivo imaginário (seja ele “o sublime”; o “absoluto” ou a “utopia”), permite aos artistas contemporâneos “operarem num campo de tensão entre tradição (moderna, ou não) e inovação” (Id., p.79).

Numa reação à concepção de uma história linear que marcou o imaginário das vanguardas, como vimos, diversos artistas, ditos pós-vanguardistas realizaram um trabalho de “reparação”, inclusive historiográfica, na medida em que se apropriaram de signos (imagens ou *modus operandi*) da Tradição. Não se trata mais de encadear obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). O novo, como se sabe, foi arquivado como um “fetiche conceitual”, historicamente motivado. E, por conseguinte, a lógica do desenvolvimento retilíneo e coerente das vanguardas - que apesar de tão diferentes entre si compartilharam um mesmo imaginário e estratégia - teria sido seguida pelas táticas plurais dos artistas atuais - táticas, é claro que devem ser entendidas no interior de um processo histórico unitário de globalização.

É preciso não tomar, em primeiro lugar, a arte do presente por uma pura heterogeneidade (de códigos, linguagens ou meios), por uma diferença aleatória cuja efetividade seria impossível aferir. Ao contrário, é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a pleora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida, ainda desconhecida. Dessa produção descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças - uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas artísticas - destaquemos três linguagens: a pintura, a arte tecnológica e os coletivos, enquanto sintomas do imaginário artístico pós-vanguardista.

Consideramos três exemplos significativos da pintura dos anos 80, em que não há a marcação de um estilo ou a extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas uma invocação do passado ou efetuações de continuidade artística que mesclam signos ou neles

5 Nesse aspecto Andréas Huyssen aproxima-se de Jürgen Habermas, embora esse último tenha dissociado de forma indevida a “nova Construção” do pós-guerra da modernidade arquitetônica dos grandes mestres do início do século, na tentativa de encobrir “a face autoritária” intrínseca ao “projeto Moderno”; a propósito cf. Arantes, 1998, p.58-76.

efetuem diferenças. O artista italiano Mimmo Paladino não visa restabelecer a definição tradicional de cultura, mas com suas figura empaladas, cegas, supostamente perdidas, criar uma ambiência cultural, a suspeita de um tráfico de imagens, e, portanto de *algo* que as antecedendo pode vir a abrigá-las no tempo. Embora não possamos falar de uma perspectiva histórica definida dada a diversidade dos elementos apropriados (sobretudo da escultura primitiva, como a itálica, micênica ou mediterrânica), que não recriam a significação simbólica das culturas de origem - revelando antes o desencontro entre os signos e seus contextos - é inegável que Paladino, refletindo sobre as possibilidades atuais de relacionamento com o passado (mesmo que ficcional ou caricato) encontra novas formas de figuração artística. Em Paladino "o moderno se vincula, não decerto, com o futuro, mas com o antigo, um ao outro se constituindo". (Kossovitich, 2005, p.16-19).

A obra do alemão Anselm Kiefer recolocou em circulação a questão da germanidade, como um dos fantasmas da terra natal. Em suas telas tudo o que foi tido por estereotipia, como autenticamente teuto, foi por ele pintado: daí suas múltiplas referências aos mitos alemães, aos jogos de arquétipos, às paisagens abismais e às arquiteturas teatralizadas. Daí também a ambivalência de seus campos estiolados: são cemitérios terrestres (de um passado sepultado), mas também sua exacerbação nostálgica - que indicia o inegável sentimento de dor pela perda. Essas telas, contudo, não devem ser interpretadas como um simples resgate do passado (como o expressionismo histórico dos anos 10 a 30) que promoveria o narcisismo coletivo e a autoidolatria do povo alemão, mas como uma figuração crítica que apresenta o passado nacional como um problema.

A obra do americano Jean-Michel Basquiat, por fim, não deve ser pensada, tão somente, como o efeito de uma estratégia mercadológica de alguns críticos de *East Village* sintonizados com o pensamento politicamente correto de atmosfera *campi* dos anos 80; uma vez que de seus grafites (que indiciam tanto o expressionismo abstrato como a *pop art*) de imagens brutalmente esquemáticas de caveiras, carros e pessoas mutiladas mescladas a fonemas rascunhados, palavras enigmáticas e períodos entrecortados, ressoa uma crítica à sociedade de consumo, sem a ambivalência dos artistas *pops* dos anos 60. E esses exemplos poderiam ser multiplicados. Não podemos, portanto, afirmar que as obras pós-vanguardistas tomadas indistintamente sejam orientadas tão somente pela novidade que seria o sucedâneo do novo num mundo em que a estética da ruptura teria cedido à moda e ao mercado. As efetações artísticas desde o fim das vanguardas, indicidas nessas pinturas, não se limitam ao efeito fátuo de um revivalismo fútil que falseando ou fossilizando o passado fabricaria, monitorado pela mídias de massa, a amnésia; como foi interpretado por alguns, o neo-expressionismo alemão; a transvanguarda italiana e o *graffiti painting* dos anos 80, nas rubricas da crítica . (Fabbrini, 2002, p.29-63).

Na década de 90 os "artistas tecnológicos", que investiram na pesquisa intensiva dos novos meios técnicos, não tornaram a arte uma experiência fundadora de sentido, no sentido das vanguardas artísticas. Essa arte, afinal, tem pouco do tom provocatório (às vezes insultante) que caracterizou, por exemplo, o momento futurista de Filippo Marinetti e Vladimir Maiakóvski, de Umberto Boccioni e Giacomo Balla do início do século. Afinal, atualmente, um público desdenhoso mas aglomerado em filas assimila sem a experiência do *choc* as *inovações* muitas vezes diluídas pelo *entertainment* de um "futurismo cool" (ou de um "vanguardismo *faisandé*") sem poder de *punch*, nas expressões de Marjorie Perloff. (Perloff, 1993, p.250). É uma reação, muita vez, *blasé* ao *up-to-date*. Alguns críticos, entretanto, têm ressaltado o poder de resistência das artes da luz à trivialização da imagem veiculada pela *mass cult*. As imagens da arte da luz, opondo-se ao *cliché* que nada esconde, revelam, na expressão de Philippe Dubois, "o rosto afastado da ausência" (...): o *espaço off* que se apresenta como excluído". (Dubois, 1994, p.174). A arte tecnológica, produzindo um efeito análogo à da relação de contigüidade na fotografia entre o espaço inscrito no quadro e seu contra-campo (sua presença invisível), devolve, segundo ele, à imagem contemporânea, paralisada no *lugar-comum* e no *revival*, a sua abertura. Promovendo uma arqueologia do olhar, a imagem recua - prossegue Dubois - ao momento de sua própria constituição (de uma

nova imagem numa *nova* mídia). Recua às origens da visão, à noite que antecede o surgimento das formas. Pois as trevas, uma "pré-imagem" indispensável na "ordem das coisas visíveis", na visão do fotógrafo cego Evgen Bavcar, não podem ser excluídas do processo de criação de uma imagem. (Bavcar, 1992, p.30). A escuridão, aludida por Bavcar, que atribuiu um sentido à luz distinta da midiática, se opõe à hipervisão da sociedade de consumo. Ela se apresenta como a negatividade que antecipa a imagem. É no espaço penumbroso de uma holografia ou de uma videoinstalação, que reluz, segundo Dubois e Bavchar, uma imagem, ainda não corroída pela exposição exagerada.

Isso ocorre não porque as linguagens se multiplicaram muito mais velozmente do que se pode suportar, mas ao contrário porque há uma readequação espontânea, sem atrito, das novas gerações às mudanças tecnológicas. Tais inovações não cavam um perigo desconhecido, pois não prometem alguma alteridade utópica, no qual cada pessoa, numa conversão vertiginosa, seria impelida ao movimento. A crítica converte a luz em *signo* da presença no presente da experimentação formal, mesmo reconhecendo o fim dos movimentos coletivos de vanguarda. Como estamos vendo, entretanto, a luz não produziu *choc*, nem gerou novas convenções artísticas, no sentido *modernista*, de códigos que, rompendo com o passado artístico, ampliam o campo da percepção sensorial do observador. Este, familiarizado com as novas tecnologias em seu cotidiano, assimilou gradativamente e sem resistência, os efeitos artísticos, ainda pontuais, das novas mídias, o que não significa que eles acabem reduzidos ao *entertainment*.

Destaquemos, por fim, os "coletivos" dos anos 2000. Tomemos como exemplo a "mostra" "Insite 05", que se realizou na fronteira entre San Diego, na Califórnia, e Tijuana no México. Na seção "Intervenções" dessa edição de 2005, o venezuelano Javier Téllez coordenou um "processo com pacientes de um centro de saúde mental mexicano, que colaboraram com o artista na organização de *performances*": "Os pacientes – descreve o crítico – não só confeccionaram as bandeiras penduradas na cerca, como também realizaram encenações sobre fronteiras espaciais e 'mentais'" - tema do artista venezuelano". (Cypriano, 2005, p.E-10). Esse artista, portanto, não mostra *sua obra*, mas cria condições para a "exibição" de uma realidade política, econômica e cultural da região. Sua intervenção consiste em fazer com que moradores da região" atuem tornando "pública" sua realidade – uma vez que essa intervenção é repercutida pela crítica de arte internacional.

A dimensão política dos coletivos, segundo Jacques Rancière, consistiria em evidenciar "simples práticas" – "modos de discursos", "formas de vida" que operariam como forma de resistência à sociedade do espetáculo. (Rancière, 2004, p.170). Ao "artista relacional" caberia apenas criar as condições de possibilidade para que "experiências comunitárias" se exteriorizassem. Esse artista "desenharia esteticamente" as "figuras de comunidade", ou antes, favoreceria sua evidenciação (ou "valor de exibição"), recompondo deste modo a "paisagem do visível": a relação entre o "fazer", "ser", "ver", "dizer". (Rancière, 2005, p.52). E nessa "mostração de signos" (de um "lugar", de um "grupo") teríamos, ainda segundo Rancière, não a simples "ficcionalização do real", mas como em certas obras literárias um embaralhamento dos modos de enunciação. Os coletivos seriam "práticas artístico-sociais" que encontrariam seu "conteúdo de verdade", - na mescla entre a "razão dos fatos" e a "razão da ficção". (Id., p.54). Nessas práticas artístico-sociais, Rancière vê, portanto, uma tentativa de reconstituir o sentido perdido de um mundo comum, reparando as falhas dos vínculos societários.

Essas ações realizadas em espaços públicos com a colaboração de "agentes sociais" podem, contudo, ser confundidas com iniciativas de ordem social, o que implica pensar, também aqui, a questão da generalização do estético. É verdade que o próprio Jacques Rancière tem consciência, na caracterização dos coletivos, de que essa "ética *soft* do consenso" é uma forma de acomodação inevitável da radicalidade estética e política da modernidade. É preciso espantar, contudo - segundo o autor - os "fantasmas da pureza modernista", ou seja, da autonomia da arte moderna, que "desejando purificar o potencial emancipatório da arte de todo compromisso com o mercado cultural acabou reduzindo-a a um

testemunho ético sobre a catástrofe irrepresentável”. (Rancière, 2004, p.172). No coletivo, enquanto uma “operação positiva que exerce a função de arquivamento e testemunho de um mundo comum”, a arte, segundo Jacques Rancière, teria, em direção contrária, se aproximado do dito “mundo da vida”.

É possível, contudo, argumentar que os coletivos efetuariam antes, uma reparação de um Estado degradado. (Galard, 1998, p.639-651). É uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” - inseparável do luto, ainda em curso, da modernidade - que evidentemente “não ataca - do ponto de vista político - as causas verdadeiras”. (Id., p.19). A constituição tópica de um “mundo sensível comum”, em Jacques Rancière, seria, aqui, na interpretação de Jean Galard, um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos”. (Galard, 2005, p.12). Radicalizando essa crítica podemos indagar se o voluntarismo das vanguardas fundado no “artista-inventor”, herdeiro do “gênio romântico” - segundo o imaginário da modernidade artística - não foi substituído, aqui, pelo “voluntariado” do artista-*manager*, enquanto “excepcional organizador”. Pois “a habilidade para a gestão passa a ser, agora - continua Galard -, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”; eventos que só produzirão efeitos, ou seja, só se transformarão em efetuações artísticas, se forem veiculados pela mídia - “transformados em elementos de espetáculo para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural”. (Id, p.15). Fica, decerto, o problema em aberto, porque recente, se em intervenções, como a do artista venezuelano, há de fato uma “transfiguração do banal” - ou seja, “se a afirmação do trivial e de sua estetização no regime atual da arte questiona a glamorização” - ou “abuso estético”, entendido como espetacularização da cultura. (Id., p.16).

É preciso ressaltar que a generalização do estético na contemporaneidade, tal como a entendemos aqui, é distinta da estetização da vida, visada pelo projeto moderno. Na generalização estética, a “forma artística” renuncia à autonomia tornando-se, por isso, aderente à dita realidade existente. Se o projeto moderno cumprisse o seu intento de estetizar a vida, isso acarretaria, segundo o próprio ideário vanguardista, a morte da arte. Recordemos outra vez que Mondrian, nos anos 20, vaticinava que se o programa neoplástico se cumprisse, “já não teríamos necessidade de pintura e de escultura porque viveríamos, a partir de então, na arte realizada”. (Mondrian, 1973, p.56). Nesse estado de síntese das artes - ou no “estado da arte sem arte”, como dizia Lygia Clark nos anos 60, no contexto das vanguardas construtivas brasileiras - “não haveria mais diferenças intrínsecas entre ser e criar, existir e produzir”. (Huysen, 1991, p.67). Os objetos seriam, agora, ao mesmo tempo, belos e úteis. No homem vigoraria, por sua vez, a plena harmonia entre a sensibilidade e o entendimento; ou entre; pensamento e sentimento, no sentido de Friedrich Schiller. Em outras palavras: o programa vanguardista se “constituiria em uma nova espécie de ser” - ao entregar à “existência humana”, sua “liberdade essencial”. (Schiller, 1990, p.83).

Esse estado de estetização do real, da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, teria se cumprido - segundo alguns críticos - depois das vanguardas, porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do estético. Por um lado, as vanguardas venceram, constatarem os críticos; mas o preço de seu triunfo teria sido a renúncia ao princípio da autonomia da arte: à idéia, enfim, de que a forma artística intenta, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a “modificação do mundo”. Estamos entendendo por *generalização do estético*, ao contrário, aquilo que, vale precisar, também já foi denominado de disseminação do cultural: ou “abuso estético”, na expressão de Jean Galard. Na disseminação, a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra de arte, historicamente conquistada no período das vanguardas. A obra passa a ser fruída, ou melhor, consumida - sem mediações - como dado natural. No abuso estético a efetuação artística é substituída pelo *feitismo* - “na vontade de produzir um efeito de arte, com uma intenção sedutora, complacente, por isso conservadora”; o que Jean Baudrillard, por sua vez, denominou “prosopopéia estética” - que acarretaria, em seus termos, um “desafetamento lento do social”: da “violência *determinada*,

analítica, libertadora”, marca da arte de vanguarda. (Baudrillard, 1997, p.165-173).

É uma “ofensa à audácia essencial” das efetações artísticas quando elas são reduzidas ao *culturel*. Os artistas não desejam – diz Jean Galard – que suas obras sejam objeto de um interesse superficial, epidérmico, equiparável ao *divertissement*. A ambição do artista, afinal de contas, é “geralmente acerba, ardente, mais provocativa, e, sobretudo mais singular”, do que a visada pelos *fait-divers* do “mundo cultural”. Se quisermos caracterizar as efetações do *entertainment* como estéticas, é necessário pensá-las na chave do agradável, do ornamental, ainda que seus “eventos” busquem, muita vez, “o escândalo”. (Galard, 2004, p.162). Essa ampliação da “curiosidade estética” a partir dos anos 70 – muito distinta da *curiosité* valeryana ou *curiosity* poundiana – acarretou, como mostra Galard “uma diminuição de sua intensidade”: “O ‘interessante’ faz ainda parte do reino artístico, mas ele o representa num grau extenuado. “Próximo do curioso e do acicate o interessante atrai, mas não cativa: ele aferroa mas não consegue nem ferir nem incitar”. (Id., p.75). Essa generalização da experiência estética – nítida por exemplo na proliferação dos “novos museus”, do Beaubourg de Paris, de 1977, ao Guggenheim de Bilbao, de 1997, ou ainda, no apagamento das fronteiras entre o circuito de arte e o mundo *fashion* nos anos 2000, - seria a decorrência, a julgar por essa interpretação, do desvanecimento da arte no sentido das vanguardas. “Tal é o triunfo da estética” – visível na publicidade, no *show-business*, na disseminação do *design*, na redução da arquitetura à cenografia etc -; que alguns denominam “morte da arte”. (Id., p.88).

É o triunfo em realidade de uma certa estética difusa, apaziguada, conciliatória, que alguns autores, como vimos, denominam hedonismo: o outro nome da “felicidade contemporânea”, distinta evidentemente do *bonheur* stendhaliano, entendido como a experiência da infinitude, decorrente da exaltação romântica da faculdade da imaginação, que orientou as vanguardas artísticas. Resta saber se “a beleza intensa ou inquietante, ou vertiginosa” é irremediavelmente de uma outra época - como o período das vanguardas heróicas; ou, em termos próximos: se “uma arte que visa outra coisa” do que o “interessante” ou do que “embelezar a vida cotidiana” tornou-se, ou não, inconcebível. (Id., p.161). Foi com o “abuso estético”, afinal, que percebemos, como mostrou Jean Galard que a “beleza difícil” – que por um lado se opõe à sociedade na sua autonomia, e por outro lado é ela mesma social – “era tão mortal”. (Id., p.162).

Não se trata, contudo, de constatar que com o fim das vanguardas recaímos em um estado de luto pelo fim da arte, mas de examinar em que medida, “pós-tudo”, na sociedade da hiper-visibilidade, da pletora sem fim de signos, é possível produzir ainda uma “imagem” que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério - ou recuo. Essa luta pela obra de arte, enquanto imagem-enigma, travada por diversos artistas contemporâneos têm sido figurada, como dizíamos, na prática fotográfica do filósofo cego Evgen Bavcar. Sua prática indicia o esforço desses artistas em recuperar o poder da visão, reagindo assim à saturação de “imagens”. Suas fotos mostram - na dialética entre luz e sombra - a “necessidade, em suas próprias palavras, da passagem pela cegueira para que possamos, então, aceder a uma nova visão”. (Bavcar, 1992, p. 141).

Não é possível restituir à imagem o seu poder de *choc*, explorando sua tatilidade, no sentido da modernidade artística. Seria nostalgia investir novamente no velho *choc* do novo – no sentido das *collages* dadaístas, cubistas, futuristas, que teriam, segundo Walter Benjamin, “pressentido” o “efeito traumatizante” que o cinema de invenção exploraria. (Benjamin, 1986, p.22-25). Para Walter Benjamin, como se sabe, esse “efeito de choque físico” – “análogo ao choque sofrido pelo primeiro transeunte numa rua da grande cidade - poderia acarretar um “aprofundamento da percepção” com conseqüências emancipatórias: “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido (o que denominávamos, acima, belo ou decorativo) a obra de arte – na modernidade heróica – convertia-se num tiro”; ela “atingia, pela agressão, o espectador”. (Benjamin, 1980, p.191). A pluralidade de estímulos que golpeiam o olho do espectador interromperiam suas associações de idéias, despertando-lhe uma “atenção ainda mais aguda”. (Id., p.192). Essa “dominante tátil” poderia, assim, pelo efeito de *choc* provocar a

reestruturação do sistema perceptivo, condição indispensável para a transformação da consciência que poderia transformar-se em modificação da realidade, no sentido da Revolução ou da comunidade de homens livres de Schiller.

No correr do tempo, contudo, esse efeito de *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo efeito emancipatório – ou seja, “não liberou os potenciais cognitivos supostamente aprisionados nos domínios confinados da cultura afirmativa”. (Arantes, 1993, p.236). A “estética do choque”, em síntese, não configurou – como mostrou Otilia Arantes – “o embrião materialista de um novo iluminismo” visado pelas vanguardas artísticas internacionais, “que finalmente desaguaria na conformação de uma ordem social superior”, a Utopia. Essa “estética” não apenas não estava “a altura da tarefa de reconstrução histórica” a que se propunha – e que se acreditava despontar no horizonte -, como se revelou no curso do tempo, impotente, com uma face conservadora. (Id., p.240). O que seria “a atenção suprema da consciência estética” revelou-se com a expansão do “*culturel*” que “fundiu publicidade e animação cultural” a partir dos anos 70 – ainda segundo Otilia Arantes - entorpecimento ou neutralização da percepção.

É inegável, de todo modo, que a dicotomia entre o “novo” e o “velho”, no sentido das vanguardas artísticas, envelheceu. Contudo, o abandono dessa polaridade, não significa – que se ressalve de imediato - que o imaginário pós-vanguardista possa ser caracterizado, tão-somente pelo sentimento de *déjà vu*; mas que esse “espaço contemporâneo” mostra-se, nos termos de Andréas Huyssen, “muito menos maleável a simplificação, pois rejeita os esquemas formais e os conteúdos privilegiados” do “espaço moderno” (tais como as oposições entre vanguardas construtivas e vanguardas líricas; figurativismo e abstracionismo; abstração geométrica e abstração informal; ou arte retiniana e arte conceitual). Não se trata, porém, de decretar, sem mais, “a morte do novo”, mas de redefinir o sentido do “novo”. O crítico Ronaldo Brito utilizou-se, por exemplo, da expressão “o outro novo” para caracterizar a especificidade das efetações artísticas contemporâneas. (Brito, 2005, p.74-88); “outro” em relação ao velho novo vanguardista, significa que se “tudo está dito”, se “tudo está visto” - no sentido do imaginário das vanguardas artísticas - como dizia Augusto de Campos em poema de 1974, “nada, porém, é perdido”, e “eis aí o imprevisito”.⁶(Campos, 1979, p.247). O “outro novo” consistiria, assim, na singularidade com que os artistas pós-vanguardistas se relacionam com a tradição das vanguardas.

A “beleza difícil” não resultaria, portanto, em tempos pós-vanguardistas, do *choc*, como mostram, por exemplo, os estudos sobre estética na fotografia de Jean Galard ou Susan Sontag: não seria na beleza imperativa, mas alusiva, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia que residiria o poder redibitório da imagem: o de devolver ao olho a possibilidade de ver. É assim na “imagem escrupulosa” que pode “suscitar um olhar apreensivo, com um pouco de ansiedade, ou mesmo de temor”, que teríamos uma reação à “beleza exagerada” da estética generalizada, segundo Galard. (Galard, 2004, p.161). É a “imagem” (seja pintura, vídeo ou instalação) que seria “capaz de nos desorganizar” – de produzir *páthos* em oposição às imagens “comodamente edulcoradas” que apenas reforçam o “imaginário do bom gosto”. (Id., p. 167). Na imagem escrupulosa haveria nesse sentido, a evidência de uma “ocultação” – a “realidade de uma ausência”. (Galard, p. 170). Ela se insurge, naquilo que subtrai à imoderação da “beleza”, ao excesso próprio da generalização do estético. No abuso o que se ostenta é o valor de exibição da imagem - “aquilo que é feito na intenção de produzi-la”; já, em sentido inverso, a imagem escrupulosa que reage às “intervenções meramente decorativas” é incompatível com o projeto de sua exibição. (Galard, p.171).

De modo semelhante, autores como Philippe Dubois ou Raymond Bellour, quando investigam a questão do destino da imagem na contemporaneidade vêem numa suposta “estética da imperfeição” uma forma de resistência à sua neutralização no presente. Em

6 Cf. também Sontag,, 2004. p.167. Sobre a “arte contemporânea” como “um campo de efetações aberto às singularidades”. cf. Favaretto, 1992, p. 113-115.

reação a imagem prenante, marca das vanguardas artísticas, construtivas ou informais, e também do mundo das imagens *mass-mediáticas* por elas colonizado – se bem que, aqui, diferentemente de lá, o que temos são *Gestalt* sem *Geist*, ou *design* sem *Dasein* – esses autores encontram na imagem *floue*; de cores esmaecidas; de contornos esbatidos; *gauches*; dubitativas; amadorísticas; desglamorizadas; apressadas; produzidas quase por acaso; a possibilidade de se devolver à imagem o seu enigma, e ao observador, o imprevisto.

Na produção artística depois das vanguardas há obras, evidentemente, que agenciam com maior ou menor eficácia formas de resistência a fetichização da imagem. Não se pode sentenciar, portanto, que a eficácia da arte esteja, desde então, suspensa: que a imagem, forma, nome, tudo, ainda que provisoriamente seja máquina emperrada, cadáver ou coisa inerte: ciranda aleatória de signos espectrais, no sentido de Fredric Jameson. Nessas obras pós-vanguardistas, não se têm nem a reafirmação irrestrita do que se condiciona às demandas do capital - no sentido do fetichismo - nem a postulação de uma alteridade radical - no sentido da modernidade artística; - mas uma espécie de “resistência integrada”, que opera por deslocamentos de signos. (Enzensberger, 1984, p.51-75). Não podemos, portanto, afirmar que as obras pós-vanguardistas tomadas indistintamente sejam orientadas tão somente pela novidade que seria o sucedâneo do novo num mundo em que a estética da ruptura teria cedido à moda e ao mercado. Não encontramos, assim, no presente, obras auroras, alardeando pelo *choc* a recusa do passado artístico, mas obras que se apropriam, de múltiplos modos de signos ou de *modus operandi* que as precederam, combinando-os ou neles produzindo diferenças. São trabalhos – como as pinturas que vimos - que não possuem a contundência *modernista* resultante de um novo código, mas que podem surpreender pela *diferença*, como efetuação desses códigos modernos, ou como intriga de signos do passado. Encontramos também em certa “arte tecnológica”, a tentativa de se devolver à imagem sua distância: a “distância aurática (,,,) como capacidade de nos atingir, de nos tocar”, produzindo uma “inquietante estranheza”. (Didi-Huberman, 1998, p.129 e 196). Produzir uma imagem em que há ainda “inacessibilidade”, e que “este há”, como diz George Didi-Huberman, “está *a*”, nela, como uma *presença* diante do observador, “perto dele” e mesmo, em certo sentido, “nele”: “uma imagem flutuante, adiada”, uma “presença muda”, um “tumulto silencioso” que “impregna” o imaginário do observador. (Dubois, p.191 e 325). Por fim, constatamos que nos coletivos, demitidas as exigências de projetos, utopias e programas, há uma tentativa de diminuir a distância entre a arte e público, aproximando-a das “práticas sociais”. Os coletivos têm enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação: liberadas do imperativo das vanguardas de tornarem-se esferas autônomas como o minimalismo e o conceitualismo dos anos 70, essas intervenções que têm por finalidade evidenciar “vínculos societários” visam a satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado.

Finda a etapa vanguardista artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram, como dissemos, que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. Não é o fim da arte, como dizíamos; é o fim da *idéia* da arte moderna (ou seja, o fim da estética fundada no culto ao *choc*, ao novo, e à ruptura) ou do grande relato das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard). Dessa falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou entretanto a negação dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los de outro modo: a arte depois das vanguardas não é nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical (inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida); nem a simples reafirmação da realidade existente no sentido da generalização do estético.

No contexto atual de mercantilização e catalogação de signos, ameaçados pelo feitiço, os artistas mais significativos visam *diferir* os signos visando a uma efetuação de sentido. Não se trata, portanto, de uma aceitação indiscriminada de todas as obras, desde que possam ser comercializadas como defenderia o pluralismo liberal, mas da aceitação das obras que na

comercialização, condição de sua existência, indiciem sentidos que de algum modo logrem essa mesma lógica – a da generalização do estético. O outro caminho – além, é claro, da liquidação da arte, aqui afastada, - seria restaurar o imaginário vanguardista: a idéia de arte moderna como forças de emancipação. Mas tais forças, como acentuamos, são inseparáveis das utopias modernas, sem lugar no imaginário contemporâneo. “A política é efetuada, desde o fim das vanguardas, por uma estética não programática do artista”. (Kossovitch, 2005, p. 18). É na arte como efetuações singulares que visam a simbolização do presente e não como programa - o que não implica a renúncia, vale reafirmar, aos poderes de negação da arte atual - que vários artistas, como os aqui exemplificados, buscam *saídas* para a arte atual. E é preciso alertar, com Jean Galard, que “o contemporâneo pode durar muito tempo” (Galard, 2004, p.161).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. (1993) *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Studio Nobel-Editora da Universidade de São Paulo.
- _____, (1998). *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ARANTES, Paulo Eduardo. (1990). Tentativa de identificação da ideologia francesa. *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 28, São Paulo: out., 1990
- BAUDRILLARD, Jean. (1997). O Efeito Beaubourg. In MACIEL, Kátia (org.). *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- BAVCAR, Evgen. (1992). *Le Vouyeur Absolu.*, Paris: Seuil.
- _____, (2003). *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- BENJAMIN, Walter. (1980). A obra de arte na época de sus técnicas de reprodução. In *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural.
- _____, (1986). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In *Walter Benjamin: Obras escolhidas: volume 1*. São Paulo: Brasiliense.
- BRITO, Ronaldo. (2005). O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In DE LIMA, Sueli (org.) *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify.
- CAMPOS, Augusto de. (1979). *VIVAVAIA: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- CYPRIANO, Fabio. (2005). Mostra binacional discute conceito de fronteira. In: *Folha de São Paulo*, 31.ago.de 2005, p.E-10.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DUBOIS, Philippe. (1994). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, (1984) *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FABBRINI, Ricardo. (2002). *A arte depois das vanguardas*. São Paulo: Unicamp/Fapesp.
- FAVARETTO, Celso Fernando. (1992). Impasses da arte contemporânea. AJZENBERG, Elza (org.), *Comunicações e artes em tempo de mudança (1966-1991)*. São Paulo: SESC/ECA-USP.
- GALARD, Jean. (1998). Estetización de la vida: abolición o generalización del arte?. In: ALLAL, Alberto (org.). *La abolición de la arte*. México: UNAM.
- _____, (2005) Palestra “Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas”, proferida em 25 de marco de 2005, no *Colóquio: Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade*, organizado pelo SESC-SP. Mimeo.
- _____, (2004). *La Beauté a outrance: ré flexions sur l’abus esthétique*. Paris: Actes Sud.
- GULLAR, Ferreira. (1993). *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan.
- HABERMAS, Jürgen. (1989). “El Discurso Filosófico de la Modernidad”, Madrid, Taurus.
- _____, (1992). Modernidade - um projeto Inacabado. In Arantes, Otilia B. Fiori & Arantes, Paulo Eduardo, *Um Ponto Cego no Projeto Moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*, São Paulo, Brasiliense.

IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas

- _____. (1987). *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Novos estudos CEBRAP. No. 18. São Paulo. set. 1987.
- HEGEL, G.W.F. (1999). *Cursos de Estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- HUYSEN, Andreas. (1997). Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JAMESON, Fredric. (1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: CEBRAP, no. 12, jun. 85.
- _____. (1991) Periodizando os anos 70. DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (2001) *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora Vozes.
- KANT, Immanuel. (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KOSSOVITCH, Leon. (2005). Rancière e a Labor. In. Textura: Revista de Psicanálise, n°. 5. São Paulo Publicações Reuniões Psicanalíticas.
- LYOTARD, Jean-François. (1993). O Pós-Moderno explicado às crianças. Lisboa: Dom Quixote, 2a edição.
- _____. (1997). *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MONDRIAN, Piet. (1873). *Realidad natural y realidad Abstracta*. Barcelona: Barral. .
- NUNES, Benedito. (1966). *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Buriiti.
- PERLOFF, Marjorie. (1993). *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- RANCIÈRE, Jacques. (2005). *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: editora 34.
- _____. (2004) *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée.
- SCHILLER, Friedrich. (1990). *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Iluminuras.
- SONTAG, Susan. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.