



Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda
The 1970s: from vanguard to post vanguard

Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Como citar:

FABBRINI, R. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.205-216, set. 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/873>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.873>

Imagem: Sol LeWitt: Wall Drawing# 1084, 2003. Exposição do Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: M.F.M Couto (abril de 2015)

Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda

The 1970s: from vanguard to post vanguard

Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini*

Resumo

O artigo caracteriza os anos 1970 como o período das últimas vanguardas artísticas e das primeiras manifestações da arte pós-vanguardista. Recorrendo aos críticos da cultura Peter Burger, Fredric Jameson e Andreas Huyssen, especifica as mudanças no imaginário artístico nessa década. Mostra que para Burger embora as intenções políticas das vanguardas não tenham sobrevivido, não pode ser ignorar o seu legado no nível artístico, pois essas manifestações teriam colocado à disposição dos artistas pós-vanguardistas uma pluralidade de meios, técnicas e procedimentos. Destaca, ainda, a caracterização da arte dita pós-moderna por Jameson como uma combinação de signos disparatados, amalhados gratuitamente do passado, daí resultando, paradoxalmente, amnésia histórica. Por fim, o artigo mostra que Huyssen considera essa guinada do olhar, do futuro ao passado, como progressista, isto é, como a consciência histórica que permitiu recuperar o *continuum* no tempo após as sucessivas rupturas com a tradição artística, decretadas pelas vanguardas. É na arte como efetuações singulares que vários artistas, desde o fim dos anos 1970, trabalhando sobre as ruínas do modernismo - tensionando estética e política em formas artísticas estruturadas – atendem tanto as necessidades da política, quanto da estética. Os anos 1970 mostraram, assim, conclui o artigo, que a política é efetuada, desde o fim das vanguardas, por uma estética não programática do artista.

Palavras-chaves

Anos 1970; vanguarda artística; arte pós-vanguardista; estética; política.

Abstract

This paper describes the 1970s as the period of the latest artistic vanguard and the first manifestations of post vanguard art. Referring to culture critics Peter Burger, Fredric Jameson and Andreas Huyssen, it specifies changes in the artistic imagery in this decade. It shows that for Burger, although the political intentions of the vanguard have not survived, this decade's artistic legacy cannot be ignored, for these manifestations would have placed a plurality of means, techniques and procedures at the disposal of post vanguard artists. It also highlights the characterization of the postmodern art by Jameson as a combination of absurd signs gratuitously collected from the past, thus paradoxically resulting in historical amnesia. Finally, the paper shows that Huyssen considers this gaze turning, from the future to the past, as progressive, that is, as the historical consciousness that allowed to recover the continuum in time after the successive ruptures with the artistic tradition decreed by the vanguards. It is in art as singular accomplishments that several artists, working from the end of the 1970s on the ruins of modernism - stressing aesthetics and politics in structured artistic forms - meet both the needs of politics and aesthetics. The 1970s showed, as the article concludes, that politics has been produced since the end of the vanguards by the artist's non-programmatic aesthetics.

Keywords

1970s; artistic vanguard; post vanguard art; Aesthetics, politics.

Tornou-se convenção na teoria da cultura e na crítica de arte, tanto europeia como norte-americana, caracterizar os anos 1970 como o período de transição da arte moderna à arte contemporânea. Sabe-se, evidentemente, que o termo “contemporâneo” é controverso como assinalaram, entre outros, Giorgio Agamben (2009) e Georges Didi-Huberman (2015). Deixaremos, contudo, essa controvérsia de lado, assumindo a convenção segundo a qual nos anos 1970 uma dada concepção de arte teria soçobrado. Nessa década, o dito projeto moderno em arte e arquitetura, oriundo das vanguardas históricas ou heróicas dos anos 1910, que visava à estetização do real, teria chegado ao fim. De modo que nesses anos, presenciamos tanto as últimas vanguardas artísticas (neovanguardas ou vanguardas tardo-modernas) como as primeiras manifestações da dita “arte pós-vanguardista” (Burger, 2008), ou “arte pós-moderna” (Jameson, 1985). Nosso objetivo, no entanto, não será reconstituir o debate intenso sobre o termo “pós-moderno” nos anos 1980 e 1990, mas caracterizar as posições de Peter Burger, Fredric Jameson, e Andreas Huyssen, sobre as mudanças ocorridas no imaginário artístico nos anos 1970.

Essa percepção do esgotamento das vanguardas artísticas ocorreu também no Brasil, apesar das singularidades locais, pois desde 1964 vivíamos sob uma ditadura militar que, nos primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), de 1968 a 1973, instaurou censura e terror. Diante da modernização imposta pela direita por meio da ditadura militar a única saída possível, da perspectiva dos artistas de vanguarda, era a criação de espaços alternativos de produção e circulação de arte, como forma de resistência ao endurecimento do regime. Nesses anos de redefinição do papel das vanguardas no país, a “arte de guerrilha”, na expressão do crítico Federico Moraes (1975: 26), com “suas ilusões revolucionárias alimentadas pelos projetos estéticos dos anos 1960” já esboroava (Favaretto, 1983). As estratégias da arte de guerrilha, ou do “projeto conceitualista”, na caracterização de Artur Freitas (2013), que reagiram à repressão política, tiveram grande dificuldade em estender o “mundo da arte” para o “mundo social”, com a finalidade de trazer à tona as contradições do processo de modernização conservadora no período do governo militar. Seria “idealização forçada”, portanto, supor que as ações da arte de guerrilha, se destinassem apenas aos “circuitos ideológicos em geral”, ou seja, ao mundo da vida, e não ao circuito de arte como ocorreu, haja vista que as ações acabaram reduzidas à “categoria obra de arte”, na expressão de Peter Burger (2008) – como evidenciam os documentos, as anotações de artistas e os registros fotográficos de suas ações, expostos, desde então, em galerias e museus. Essa era a cor local da tendência geral de redefinição da função social da arte no estágio inicial do capitalismo pós-industrial.

A *Teoria da vanguarda* de Peter Burger (2008), publicada originalmente em 1974, consolidou-se no curso das décadas como texto de referência para a compreensão da reflexão estética e da produção artística do fim do século XX. Seu intento foi de, historicizando as categorias da estética idealista, construir uma teoria materialista da arte moderna que possibilitasse a interpretação tanto dos movimentos históricos de vanguarda do início do século passado quanto de seus impasses, senão “fracassos” já evidenciados, segundo o autor, nas neovanguardas nos anos 1960 e 1970. Burger foi, portanto, um dos precursores no debate sobre a “pós-modernidade”, que adquiriu estatuto acadêmico em 1980, com a publicação de *A condição pós-moderna* de Jean-François Lyotard (1986), que motivou, por sua vez, a participação de Jürgen Habermas, Andréas Huyssen, Fredric Jameson, Perry Anderson, entre outros.

As vanguardas históricas dos anos 1910 a 1930 não efetuaram simplesmente, para Peter Burger, uma crítica às tendências artísticas do passado, mas aos rumos da instituição arte, ou seja, à sua especialização numa esfera apartada do todo social. Foram uma reação à exigência radical de autonomia da arte herdada do esteticismo, visando a superar suas limitações. O objetivo de movimentos artísticos como o dadaísmo e o surrealismo não seria, assim, apenas refutar os estilos artísticos da tradição, mas reagir ao descolamento da arte da práxis vital. Essas vanguardas teriam visado, portanto, integrar a arte à vida, não pela adequação da arte à ordem existente - ao mundo ordenado pela racionalidade segundo os fins na dita sociedade burguesa - mas, ao contrário, pela projeção, a partir da arte, de uma nova ordem social.

Peter Burger diagnosticou, contudo, que essa intenção de superar a distância entre arte e vida malogrou. Constatou que os meios através dos quais os vanguardistas esperavam alcançar a superação da arte na vida obtiveram na década de 1960 e 1970 o *status* de obra de arte e, portanto, sua aplicação já não podia ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Não mais segregada da práxis vital, mas ao contrário, inteiramente absorvida por esta - em função do meio artístico e da indústria cultural, entre outros fatores - esses movimentos acabaram, em suma, por renunciar ao seu poder de negatividade. Da repetição de um gesto de Marcel Duchamp - como a exposição historicamente motivada de um *ready-made*, em 1917 - não teria resultado a denúncia do meio artístico, haja vista que a ele se incorporaria uma vez que as instituições artísticas se tornavam, para Burger, cada vez mais receptivas a tais gestos. Ou ainda: o que era um gesto que tinha como efeito o choque (a crítica aos suportes tradicionais e ao circuito artístico) transformou-se, no curso do tempo, em operação artística (no endosso desses suportes e circuito). É o que teríamos nos gestos de "protesto inautêntico" das neovanguardas como a *pop art* e os *happenings*, nos anos 1960 e 1970; posição que foi criticada por Andreas Huyssen (2008).

Embora "as intenções políticas das vanguardas não tenham sobrevivido", conclui Burger, "difícilmente pode ser ignorado, por outro lado, o seu efeito no nível artístico", pois esses movimentos, longe de reconhecerem um princípio estilístico, colocaram à disposição dos artistas uma pluralidade de procedimentos ou meios artísticos. Foi certamente essa a maior contribuição da *Teoria da Vanguarda*, a saber: o de diagnosticar no calor da hora, no início dos anos 1970 que a ideia segundo a qual caberia a arte de vanguarda corresponder ao "estado histórico de desenvolvimento das formas artísticas", no sentido de Theodor Adorno (1982), havia se tornado supérflua. A sucessão dos movimentos de vanguarda ao longo do século XX, orientados pela ideia de ruptura com a tradição, ampliaram de tal modo os meios, técnicas e procedimentos artísticos que teria se tornado impossível determinar, a partir dos anos 1970, quais seriam, de fato, "os mais atuais" - ou *up-to-date*. Esse diagnóstico agudo evidenciava, assim, que estava em curso uma mudança na concepção de temporalidade na esfera das artes. A concepção de um tempo teleológico, unilinear, homogêneo, cumulativo e vazio, que, oriundo da esfera da técnica e da ciência, colonizara ao longo do século XX a esfera da arte ou da cultura - a diacronia das vanguardas - estava sendo substituída pela ideia de tempos possíveis, de simultaneidade das manifestações artísticas (a sincronia).

Da crise das vanguardas teria resultado, portanto, o fim da ideia de progresso, ou seja, da pretensão de um estilo ou forma artística se apresentar como o que há de mais avançado no campo das artes (o que já havia sido observado por Hegel (1999), cabe lembrar, a propósito da arte de seu tempo). Dito em outros termos: verificou-se simplesmente que não há progresso em arte; que a arte não progride, mas muda. De modo que, nos anos 1970, “os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica de procedimentos e estilos foi transformada”, segundo Burger (2008: 132), numa “contemporaneidade do radicalmente diverso”; o que significa dizer que “nenhum movimento artístico” – até então inseparável da ideia de estilo moderno – pôde, a partir de então, “alimentar a pretensão de, *como arte* – ou como arte de vanguarda – achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos”. E essa “total disponibilidade dos materiais e das formas” – tanto da tradição moderna quanto da Tradição Artística – que se abriu ao artista pós-vanguardista, segundo Burger, exigiu uma reorientação por parte da crítica e da historiografia de arte. Findo o período das vanguardas, as noções de “vanguarda”, “efeito de choque”, “movimento artístico”, ou “estilo moderno” – fundadas na ideia de tempo prospectivo – mostravam-se incapazes de atribuírem sentido à cena artística no fim dos anos de 1970. A crítica de arte de Clement Greenberg (1996), por exemplo, que pressupunha o tempo progressivo nas artes, no sentido em que caberia a cada artista moderno radicalizar a crítica de seu predecessor ao *trompe-l’oeil*, – enquanto profundidade ilusória na pintura visando a realizar a planaridade do plano como “essência da pintura” – mostrava-se, agora, inteiramente datada. Essa disponibilidade sincrônica dos materiais, evidenciada nos anos 1970, colocou em questão, segundo Burger, a própria possibilidade de uma teoria estética, tal como ela foi concebida de Kant a Adorno, pois, agora, só seria possível análise de obras individuais. O fato das “possibilidades de criação terem tornado-se infinitas” não é tomado, entretanto, pelo autor, como conquista de liberdade por parte do artista, por este não estar mais atado a história unilinear da arte, e tampouco aos ideários redentores das vanguardas (Burger, 2008: 184). A impossibilidade de se atribuir legibilidade ao quadro artístico tão plural como o da década de 1970 decorreria, antes, do “estágio atual” do capitalismo pós-industrial: “A ideia de Adorno de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente seria aplicável com mais razão à arte pós-vanguardista” (*Idem*).

Esse diagnóstico sobre o fim das vanguardas artísticas na década de 1970 é inseparável do tema do fim da arte, segundo Fredric Jameson (1991a: 93), porque à medida que as vanguardas foram perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram, segundo o autor, “se transformando em farsa”. As obras das vanguardas tardias dos anos 1960 e 1970 seriam formas artísticas lúdicas, vazias, autorreferentes – como no conceitualismo linguístico de Joseph Kosuth ou no minimalismo de Sol LeWitt; ou, seja, seriam formas destituídas de todo poder de negatividade ou de crítica à realidade existente. Fredric Jameson (1985: 24) caracteriza, assim, a obra de arte na pós-modernidade como “materialidades significantes pairando livremente, cujos significados estariam em vias de se evaporarem”. Dito de outra maneira: a obra, enclausurada nas relações internas entre significante e significado teria perdido o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido como “o mundo histórico”. (Jameson, 1991: 109). 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” (Jameson; 1991: 124). Flutuando livremente no vácuo porque só dobra de uma lógica imanente à forma artística, o referente operaria, apenas, como “lembrete espectral” de seu lado de fora; de modo que o que era “autonomia da obra”,

condição necessária para sua negatividade, teria se convertido, nas neovanguardas, na clausura de um jogo esotérico de signos. A morte da arte seria assim para Jameson (2001: 129) o resultado de uma prática homicida por parte do artista – “o assassinato do mundo”: uma renúncia, portanto, à tentativa de atribuir-lhe um sentido.

O tema do “fim da arte”, como se sabe, remete aos *Cursos de Estética de Friedrich Hegel* (1999). Seu “fim” foi decretado por Hegel, destaca Jameson (2001:81), no momento do “romantismo artístico e literário”: “um dos mais incríveis processos de florescimento artístico da humanidade”; de tal modo 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”: a aurora da arte moderna. Não apenas a arte não estaria sendo superada pela filosofia, mas a modernidade nas artes que se engendrava em meados do século XIX, na época de Hegel, assumia uma função análoga, senão substitutiva a da filosofia, uma vez que a forma artística passava a arrogar para si, a partir de então – como evidenciariam no início do século XX, as vanguardas artísticas - a função de “apreender e representar o Absoluto” (que será tomado, pelas vanguardas, como Utopia). Por outro lado, Hegel ao referir-se ao “fim da arte”, diagnosticava algo efetivamente em curso nesse período, conclui Jameson (2001: 87): “Dessa perspectiva Hegel estava absolutamente correto”: um evento ocorrera - aquele que ele planejara chamar de “depois da arte”, a saber: a morte de certa arte (a arte da Tradição), e o advento de outra – “a arte moderna”.

É essa “nova arte”, a dita arte de vanguarda do início do século XX, que tomando o lugar da filosofia – e não o contrário, no sentido do movimento ascensional do Espírito de Hegel – visaria ao Absoluto, na medida em que ela seria agora – ao menos do ponto de vista do ideário – “o modo mais elevado através do qual surgiria a Verdade” (Jameson, 2001: 84). É por isso que alguns autores associaram a arte de vanguarda também ao sentimento do sublime de Immanuel Kant (1993); e a arte anterior à modernidade artística ao sentimento do belo, uma vez que essa última, por manter o “ânimo do observador em serena contemplação”, não pressuporia a relação com o Absoluto. É nesse sentido que Jameson recorreu à *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant (1993) na tentativa de caracterizar o imaginário da modernidade artística a partir da vocação à transcendência originária do romantismo que colonizou o programa vanguardista. 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 (Kant, 1993: 86). A fruição estética corresponderia, aqui, à experiência da desmesura, do “absolutamente grande” – como afirmava Kant (1993: 93) – “daquilo, enfim, que está acima de toda comparação” (seja o Absoluto ou a Utopia). O suprematismo de Kasimir Maliévitch, o neoplasticismo de Piet Mondrian, o espiritualismo de Wassily Kandinsky, entre outros movimentos vanguardistas produziram no observador uma “faculdade de ânimo que ultrapassando todo padrão de medida dos sentidos”, embora veiculada pelos próprios sentidos, teria o poder de transformá-lo (Kant, 1993: 98). O caráter de negatividade, constitutivo da arte de vanguarda, resultaria, assim, do “sentimento de inadequação da faculdade de imaginação” do observador frente a “tal grandeza” (Kant, 1993: 93). Seria na apreensão da distância entre a alteridade indiciada na fruição das obras desses artistas e a realidade existente que residiria, em suma, o potencial transformador da arte vanguardista.

Foram nos anos de 1970, portanto, que ocorreram as últimas manifestações da estética do sublime (ou da arte de vanguarda) como o *happening*, e o *living theatre*, nas quais a “inovação formal era ainda apreendida nos termos de um protesto político e social” – porque, desde então, o que se verificou, segundo Jameson (2001: 74), foi o predomínio do “belo e o decorativo”, próprio ao “hedonismo estético extravagante” da sociedade do espetáculo. Passamos assim das pretensões vanguardistas ao sentimento do sublime, ao fascínio pela “beleza e pela ideologia do fetichismo estético” dos bens de consumo edulcorados, glamourizados, apresentados “sob o disfarce de arte” (Jameson, 2006: 202). Essa nova fase da “produção cultural” foi marcada, assim, pela “morte da arte”, ou seja, pela ideia do fim de certa concepção de arte: a da arte moderna, “perigosa ou explosiva” em relação à “ordem estabelecida” (Jameson, 1985: 28). A renúncia a essa ideia de arte teria implicado, para Jameson, sua redução à forma-mercadoria (às imagens vazias, ou clichês). Depois da estética do sublime, tornou-se hegemônico, em outros termos, o “belo e o decorativo”, resultante da “supressão de tudo o que até então escapara da cultura comercial”; ou seja, da “absorção de todas as formas de arte, tanto alta como baixa, pelo processo de produção de imagens” (Jameson, 1985: 26). Se “a imagem é a forma final da reificação da mercadoria”, como afirmava Guy Debord (1997), é inútil – adverte Jameson (2001: 215) – esperar dela a negação da “lógica de mercadorias”. Face ao diagnóstico do “fim da arte” o desafio da crítica residiria, assim, em verificar se “existe uma forma de resistência a essa mesma lógica”; ou seja, se há formas residuais e emergentes em curso, de recusa à hegemonia do esteticismo generalizado (*Idem*: 216).

Não é esse o diagnóstico de Andreas Huyssen sobre os anos 1970, haja vista que ele os caracteriza, aproximando-se nesse aspecto de Peter Burger, como o período de transição das neovanguardas à arte pós-vanguardista (e não pela substituição da arte de vanguarda pela mercadoria cultural, como quer Jameson). Se nos anos de 1960 ainda se podia discutir a produção artística nos termos de “uma sequência lógica de estilos”, como *pop art*, *optical art*, arte conceitual e arte minimalista – ou “em termos igualmente modernistas de arte versus antiarte ou não arte” – nos anos de 1970 essas distinções foram perdendo rapidamente o sentido, de tal modo que no final da década elas se mostravam inoperantes para explicar a nova cena artística (Huyssen, 1991: 36). A *pop art* norte-americana teria sido, segundo Huyssen, a última vanguarda artística internacional, que recapturava o “ethos de antagonismo” do alto modernismo, e a primeira manifestação da dita pós-modernidade. Posicionando-se no interior da “acirrada batalha sobre a legitimidade da *pop art* nos Estados Unidos”, Huyssen (1991: 39) mesmo reconhecendo a “cooptação decorrente de sua transformação em mercadoria” – aproximando-se, aqui, de Jameson – atribuiu-lhe uma agudeza crítica própria à “cultura de contestação” norte-americana, nos anos 1960. De modo que a arte desse período teria mantido a “iconoclastia” de um genuíno movimento de vanguarda, com sua “reflexão penetrante sobre o estatuto ontológico da arte” mostrando que a “tentativa de forjar outra vida “não estava culturalmente tão exaurida nos Estados Unidos” (e também no Brasil, pode-se acrescentar, como evidenciava a mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967) quanto na Europa na mesma época” (apesar do *nouveau réalisme* francês, de Pierre Restany) (Huyssen, 1991: 41, parênteses nossos).

Esses teriam sido os *derniers cris* das vanguardas artísticas porque a cena cultural a partir da década de 1970 será marcada pela “dispersão e disseminação cada vez mais amplas das práticas artísticas”, invalidando, como vimos, as noções de estilos ou movimentos artísticos que até então orientavam a

historiografia da arte de viés classificatório (Huysen, 1991: 43). Esta multiplicação das singularidades no campo das artes colocava assim em crise não apenas os operadores dessa historiografia, mas a própria “metanarrativa” – no termo de Jean-François Lyotard (1986) – que a informava: a ideia de vanguarda artística (com seus pressupostos temporais). Esse é um momento de desorientação da crítica de arte, pois “as dicotomias básicas” mobilizadas nas análises do modernismo (e das vanguardas artísticas, em particular) teriam definitivamente sucumbido, segundo Huysen:

Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo (que aqui tomamos como a arte pós-vanguardista a partir dos anos 1970) é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*, entre outras. (1991: 74, parênteses nossos).

Nos anos 1970 os artistas começaram, assim, a operar “a partir das ruínas do edifício modernista” (Huysen, 1991: 43). Diversos autores como Jameson (1985), Habermas (1982) e Foster (1996) compartilharam esse diagnóstico, embora cada qual tenha concebido, ao seu modo, essa coleta de signos (sejam imagens, técnicas, meios ou procedimentos) do passado, moderno ou não. Jameson e Habermas tomaram essa volta ao passado, em chave regressiva, como nostalgia, ou seja, como escapismo ou evasão – como uma fuga às contradições, senão aporias, do presente. Nesse caso, os artistas estariam buscando resgatar nesse passado uma perspectiva de futuro, a qual o presente lhes negava. Diferentemente, Huysen, tomou essa guinada do olhar, do futuro ao passado, em algumas obras pós-vanguardistas, como sendo progressista, ou seja, como a consciência histórica que permitiria recuperar o *continuum* no tempo após as sucessivas rupturas com a tradição artística, decretadas pelas vanguardas. Nessas obras teríamos uma elaboração do passado (*Durcharbeiten*) que possibilitaria compreender como ele engendrou o presente, condição necessária para a recuperação de uma perspectiva de futuro, que a todos o presente parecia interditar.

Essa transição nos anos de 1970, das vanguardas à pós-vanguarda, foi marcada, assim, por alguns autores, como um saque no vocabulário de imagens e temas recolhidos aleatoriamente das ditas culturas pré-modernas e modernas, incluindo-se, nessa última, a cultura de massa. Dito de outro modo: as técnicas, formas e imagens modernistas estariam armazenadas nos bancos da memória de nossa cultura, à disposição dos artistas pós-vanguardistas. Essa é a posição de Jameson (1985), que caracterizou a “arte pós-moderna” como uma combinação de signos disparatados amealhados gratuitamente do passado. Desses baralhamentos de signos, que uma vez pinçados de épocas distintas eram livremente combinados em uma dada obra no presente, teria resultado, paradoxalmente, segundo o autor, a amnésia histórica (a perda desse passado, reduzido a estereótipo). Reafirmando que “o passado modernista já é uma ruína”, Huysen (2014: 55) examinou, em ensaios recentes, afastando-se, aqui, de Jameson, obras singulares nas quais “a própria condição de ruína da modernidade é brilhantemente elaborada”. Nesses casos, não teríamos obras pós-modernas, enquanto cirandas aleatórias de signos descarnados, porque dissociados do referente, mas arte pós-vanguardista, entendida como “arte modernista (ou seja, como “forma artística estruturada”) posterior ao modernismo (ou, melhor, ao *ethos* utópico revolucionário das vanguardas, que já se mostrara exaurido nos anos

1970), sem ser pós-modernista” (tomando-se o termo, aqui, como mixórdia ou pastiche de signos, na direção de Jameson) (Huysen, 2014: 39).

Não podemos, portanto, afirmar que as obras pós-vanguardistas a partir dos anos de 1970, consideradas indistintamente, tenham se orientado 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 efetuações artísticas desde o fim das vanguardas, indicadas em diversas pinturas, não se limitam ao efeito fátuo de um revivalismo fútil que falseando ou fossilizando o passado fabricaria, monitorado pelas mídias de massa e rede, a amnésia. Considere-se, por exemplo, nessa direção, o neoexpressionismo alemão; a transvanguarda italiana e o *graffiti painting* dos anos de 1980, nas rubricas da crítica (Fabbrini, 2002: 29-63). Os artistas alemães Georg Baselitz, Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Markus Lupertz, Jorg Immendorf, Helmut Middendorf, Walter Dahn e Salomé, recusando o minimalismo e o conceitualismo dominantes nos anos 1970, apropriaram-se do expressionismo histórico dos anos 1910 a 1930 de Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff, Otto Mueller, Franz Marc, Max Beckmann, Oskar Kokoschka. Os artistas Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Salvo e Enzo Cucchi percorreram, nas palavras do crítico italiano Bonito Oliva (1982: 26), os “labirintos da linguagem da arte e da sua história” sem nenhuma “finalidade programática”. Acessaram tanto Cézanne, Chagall, Picasso, o futurismo, o surrealismo, o simbolismo e a pintura metafísica de Giorgio de Chirico, como a mitologia greco-romana compondo um “ecletismo estilístico de reciclagem linguística e desestruturação da imagem” (Oliva, 1982: 34). Os americanos David Salle, Keith Häring, Michel Basquiat, Robert Longo e os ingleses Gilbert & George combinaram o *pop* de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Stuart Davis à *action-painting* de Arshille Gorky, Jackson Pollock, Franz Kline e Willem de Kooning, ou à *field-color* de Barnett Newman, Ad Reinhardt, Morris Louis, Helen Frankenthaler, Larry Poons, Ellsworth Kelly e Keneth Noland; para apresentar alguns exemplos.

Nas obras desses artistas, assim como em Guilherme Kuitca, ao qual Huysen (2014: 54) dedicou cuidadosa análise, há uma “reflexão contínua da vida pós-morte do modernismo, no nosso mundo globalizante de capitalismo consumista”. Se a pintura modernista, ruidosa “desde os impressionistas, passando por Cézanne, até os cubistas, os futuristas, os surrealistas e os expressionistas abstratos – e pode-se acrescentar a essa série, a *pop art*, a *op art*, a arte conceitual, o minimalismo, e o hiperrealismo dos anos 1960 e 1970 – tornou-se ruïnosa, é essa própria condição de ruína que é brilhantemente articulada na pintura de Kuitca” (Huysen, 2014: 55, travessões nossos). Em pinturas, aquarelas, objetos, ou instalações, esse artista argentino internacional, desconsiderando as dicotomias da arte moderna (entre figuração e abstração; arte erudita e cultura de massa; forma pura e *kitsch*, como vimos), amalha fragmentos das ruínas modernas, tais como o expressionismo; hiperrealismo, arte conceitual, ou arte povera, para figurar nas séries “Ninguém esquece nada”; “*L’Encyclopedie*” e “*Trauerspiel*”, dos anos 1980 aos anos 2000; “a crise da imaginação utópica”, decorrente das “promessas não cumpridas da modernidade” (Huysen: 2014: 51).

Em síntese: o fim da ideia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, evidenciado nos anos 1970, não significa, entretanto, para Huysen, que a arte dita pós-vanguardista não efetue crítica à realidade do presente. Nas obras de Kuitca teríamos, por exemplo, uma reflexão incorporada à materialidade da forma artística – como nos tons esbatidos de suas

aquarelas - sobre “a crise da modernidade esclarecida (e da ideia de “representação”) no mundo contemporâneo” (2014: 47, parênteses nossos). Nessas obras teríamos uma elaboração em imagens, análoga àquela desenvolvida em ensaios de teoria da cultura de Jameson, Habermas, e do próprio Huyssen (2014: 48). Seria preciso, portanto, redefinir a relação entre estética e política, senão a própria noção de crítica, evitando-se a simplificação da cena artística à oposição entre o poder de negatividade da arte de vanguarda, e a arte enquanto reafirmação da sociedade existente, resultante de sua redução à condição de mercadoria cultural.

Os anos de 1970 mostraram, assim, que “a política é efetuada, desde o fim das vanguardas, por uma estética não programática do artista” (Kossovitich, 2005: 18); porque, desde então, não há mais prescrições como a arte, senão a própria sociedade, haverá de ser no futuro. É na arte pós-vanguardista enquanto efetuações singulares – o que não implica a renúncia, vale reafirmar, aos poderes de negação da arte atual – que vários artistas, desde o fim dos anos 1970, como os que, aqui, mencionamos, trabalhando sobre as ruínas do modernismo, tensionam estética e política, em suas “formas artísticas estruturadas” visando a satisfazer “as necessidades tanto da política, quanto da estética”, na formulação de Huyssen (2014: 55).

A análise da década de 1970 permite compreender, assim, a inflexão da arte vanguardista para a arte pós-vanguardista, ou contemporânea, como se procurou mostrar. Possibilita, ainda, perceber que em certa produção artística dos anos 1990 e 2000, é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao ideário contracultural das neovanguardas, como os *happenings* ou a *body art*, já referidas. É preciso, no entanto, distinguir o projeto vanguardista de estetização do real dos anos 1960 e 1970 de propostas pós-vanguardistas como a da “arte colaborativa” do “artista relacional” – nas expressões de Nicolas Bourriaud (2009a: 51) – que intentou, por outras vias, reaproximar arte e vida, ou estética e política. O investimento da arte de vanguarda na “transformação do mundo” segundo “o esquema revolucionário” orientado por uma “utopia política” – seja dos anos 1910 a 1930; seja dos anos 1960 a 1970 – foi substituído, no diagnóstico do autor, por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível” (ou “heterotopia”) da arte relacional ou da pós-produção (Bourriaud, 2004). Não se pode identificar, no entanto, os “fluxos descodificados” e “desterritorizados” que deslizam pelo “corpo do *socius*”, no sentido das “micropolíticas do desejo” e da “revolução molecular”, na língua de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), ao “relato dialogado entre o sujeito e as situações que ele atravessa, e nas quais prende suas raízes”, no sentido das “trocas culturais”, em Bourriaud (2011: 126). Ou ainda: o artista relacional, pós-vanguardista, não é movido pelo intento de libertar a potência revolucionária do desejo, abrindo-se à imponderabilidade do devir no sentido das vanguardas dos anos 1970, mas pela ideia de “negociação trocas ou traduções infinitas”, enquanto prática intersubjetiva análoga a do agir comunicativo esteticamente motivado, conforme o paradigma da comunicação (Bourriaud, 2009:54); o que não implica, vale insistir, destituir a arte relacional dos anos 1990 de toda efetividade crítica, como se procurou mostrar a propósito de outras modalidades de arte pós-vanguardista. Além disso, tem-se indagado, sobre a possibilidade de atualização das proposições contraculturais dos anos 1960 e 1970, como as de Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Gordon Matta-Clark. É visível que a produção nesse período – enquanto “articulação entre arte, comportamento, experimentação e crítica” (Favaretto, 2010: 86) - tem sido apropriada para caracterizar a relação entre arte e política no contexto da globalização ou mundialização da cultura. A reativação da força política dessas proposições não pressupõe “os velhos

sonhos românticos de soluções finais, sejam elas utópicas ou distópicas”, mas permite entrever “que não há outro mundo senão este, e que é de dentro de seus impasses que outros mundos podem estar sendo inventados” (Rolnik, 2004: 39). Sendo assim, o desafio dos artistas não é mais imaginar Cidades Ideais, mas criar durante certo tempo, “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente” (Bourriaud, 2009: 111).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____, *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____, *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. São Paulo: Editora UFMG, 2015.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- FAVARETTO, Celso Fernando. Arte e cultura nos anos 60: resistência e criação. In: SANTOS, Juana E. (org.). *Criatividade, Âmbito das diversidades Culturais: A Estética do Sagrado*. Salvador, SECNEB, 2010.
- _____, S/T. In: *Arte em Revista, CEAC: Centro de Estudos de Arte Contemporânea*, ano 5, n.7, ago. 1983.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- HABERMAS, Jurgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. In *Novos estudos CEBRAP*. No. 18. São Paulo. set. 1987.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____, *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio (MAR), 2014.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, no. 12, jun. 1985.
- _____, Periodizando os anos 70. In DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____, *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 1991a.
- _____, *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KOSSOVITCH, Leon. Rancière e a Labor. In. *Textura: Revista de Psicanálise*, nº. 5. São

Paulo Publicações Reuniões Psicanalíticas, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

OLIVA, Bonito Achille. *La trans-vanguardia*. Buenos Aires: Rosemberg-Rita, 1982.

ROLNIK, Suely, & DISERENS, Corinne. *Lygia Clark, da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

Nota

* Professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

Artigo recebido em janeiro de 2017. Aprovado em abril de 2017.