

FLUXO CONTÍNUO

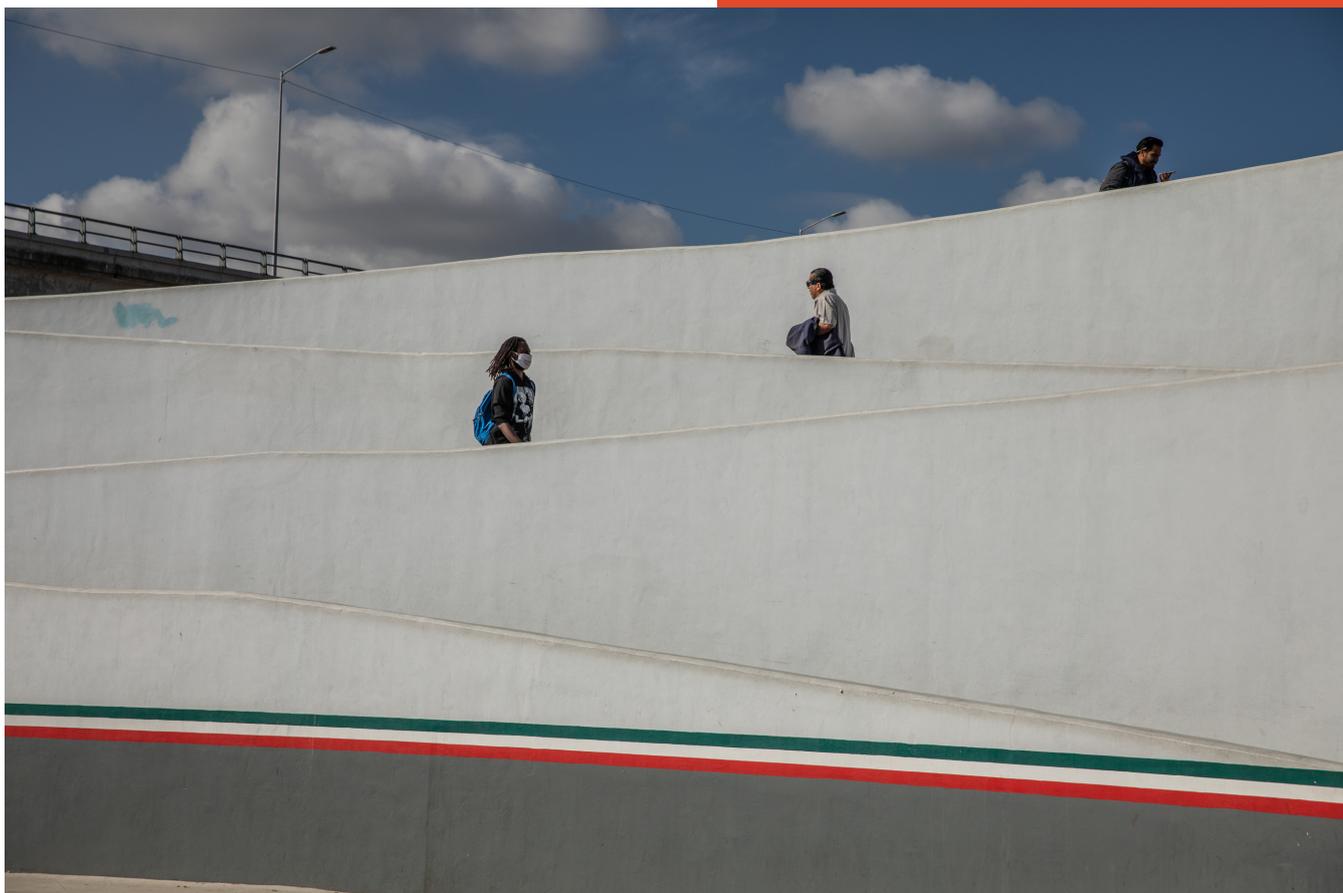


Foto: Covid-Latam/Ale Cegarra. El cruce peatonal El Chaparral entre México y Estados Unidos, en Tijuana, siempre tiene un par de horas de espera, pero ahora por el cierre de la frontera para viajes de placer la espera se redujo a unos pocos minutos. Tijuana, México.

PASSAGENS DA ARTE MODERNA À PÓS-MODERNA

RAFAEL MARINO (1)

Resumo

Procurar-se-á, neste ensaio, delimitar algumas posições quanto à chamada arte contemporânea ou pós-moderna. Para tal, pretende-se seguir os seguintes passos: fazer, primeiramente, uma breve análise bibliográfica a respeito do modernismo e sua passagem para a chamada arte contemporânea e, em seguida, entender as particularidades das posições de diversos autores e as discussões sobre as relações entre arte moderna e arte contemporânea, dando ênfase às reflexões de Andréas Huyssen. A metodologia que guia o texto é a da leitura estrutural e a comparação de textos importantes para construção deste campo de debates a respeito das similitudes, diferenças, continuidades e rupturas entre a arte moderna e a arte contemporânea.

Palavras-chave: *arte moderna; arte contemporânea; estética; filosofia da arte.*

Abstract

This essay aims to delimitate some specificities of the position on the so-called contemporary art or post modern art. To achieve this endeavour, the following steps will be taken: i) a brief bibliographical analysis of modernism and its transition to the so-called contemporary art; ii) understand the particularities of the positions of different authors and the discussions about the relationship between modern art contemporary art, emphasizing the reflections of Andréas Huyssen.. The methodology that guides the text is that of structural reading and the comparison of important texts for the construction of this field of debates regarding the similarities, differences, continuities and ruptures between modern and contemporary art.

Keywords: *modern art; contemporary art; aesthetics; philosophy of art.*

(1) Doutorando e mestre (2019) em Ciência Política pela FFLCH - USP, graduado em Ciências Sociais pela mesma instituição, tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Pensamento político brasileiro, Teoria Política, Teoria crítica e marxismo. Desde 2013 participa do Grupo de Pesquisa "Pensamento e Política no Brasil" e desde 2014 participa do Grupo "Sequências Brasileiras"; ambos vinculados ao Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (CENEDIC - USP). Atualmente é técnico de programação cultural no SESC-SP.

1. Passagens entre modernismo e pós-modernismo

Mesmo que de maneira bastante taxonômica e generalista é possível dizer que o período que compreende o modernismo artístico vai dos anos de 1860 até os anos de 1960, desde a abertura para pesquisas formais modernas por meio da superação das poéticas clássica e romântica propiciada pelos Impressionistas (ARGAN, 1992), como Monet e Cézanne, e uma poética do gesto dos dândis ingleses e franceses, feito Brummel e Baudelaire (GALARD, 2008)[2] até as vanguardas tardias, notadamente estadunidenses, como o expressionismo abstrato de Jackson Pollock e Mark Rothko, a Pop art de Andy Warhol e Roy Lichtenstein e as performances de Allan Kaprow[3].

Em meio a estes dois polos históricos, assistiu-se à proliferação de uma miríade de movimentos, estilos e vanguardas artísticas, que podem ser divididas, segundo argumenta Fabbrini (2012, p. 32), em duas linhagens distintas: de um lado, uma linhagem composta por vanguardas positivas e construtivas e, de outro, uma linhagem negativa e pulsional.

A primeira liga-se fortemente ao desenvolvimento das forças produtivas de modo industrial,

[2] Poética dos gestos que visava transformar de maneira utópica a vida e a sociedade ao aplicar a função poética à conduta, desmantelando o sentido supostamente pragmático dos movimentos.

[3] As inovações vanguardistas se faziam presentes em todos esses movimentos tardios, mesmo que a vinculação entre arte e reconfiguração radical da realidade estivesse fora de questão ou por demais enfraquecida.

ao aperfeiçoamento técnico e à fé construtiva nas máquinas, vistas como, em certo sentido, modelos para a reorganização racionalizada e progressista da sociedade. Deste modo, a produção massiva baseada em protótipos formais construídos pelos artistas levaria, via design, à disseminação da arte no cotidiano e ao desenho da vida, agora também tornada arte. Isto pode ser identificado no construtivismo russo e até mesmo no futurismo e que fica bastante claro no manifesto da Bauhaus de 1919, escrito por Walter Gropius (2018), que conclamava os artistas para a atividade construtiva:

"O objetivo final de toda atividade plástica é a construção! Ornamentá-la era, outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da grande arquitetura. Hoje elas se encontram em singularidade autossuficiente, da qual só poderão ser libertadas um dia através da consciente atuação conjunta e coordenada de todos os profissionais. Arquitetos, pintores e escultores devem conhecer e compreender de novo a estrutura multiforme da construção em seu todo e em suas partes; então suas obras se preencherão outra vez do espírito arquitetônico que se perdeu na arte de salão. [...] Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura" (GROPIUS, [1919] 2018)[4],

[4] Outro exemplo bastante instigante nesse sentido seriam os vanguardistas russos dos anos iniciais da Revolução Russa, para quem os artistas deveriam, em meio ao esforço de construção de uma sociedade comunista, tornar-se produtores de objetos e não mais de ideias e representações (ALBERA, 2002, p. 173). Nesse bojo, as artes industriais, como aparece em "O manifesto de Outubro (1928)", seriam essenciais, já que produziriam um efeito durável na sociedade, concentrando-se especialmente na construção planejada, na formalização artística dos objetos de consumo de massas produzidos em escala industrial e dos centros coletivos (clubes, cantinas, etc.) e na educação artística (apud ALBERA, 2002, p. 191).

A segunda, por seu turno, apostava no esguiçar do maquinário industrial, efetuando uma crítica radical à racionalidade instrumental e técnica que andava de mãos dadas com o desenvolvimento tecnológico. Deste modo, queria justamente produzir um embaralhamento, por meio da poetização dos gestos e de objetos antes vistos como corriqueiros, entre arte e vida social. Assim, pretendia-se, ao contrário da fé na democratização de acesso aos bens de consumo produzidos em larga escala por parte das vanguardas positivas, forjar uma crítica radical à lógica mercantil e à mercadoria. Tal posição pode ser identificada na seguinte passagem da “Conferência sobre o Dada”, de Tristan Tzara (1924):

Já tivemos o bastante em matéria de movimentos inteligentes que estenderam além do que era possível imaginar a nossa fé nos benefícios da ciência. O que queremos agora é a espontaneidade. Não porque seja melhor ou mais bela do que qualquer outra coisa. Mas porque tudo o que nasce livremente de nós mesmos, sem a intervenção das ideias especulativas, tudo isso nos representa. Devemos intensificar a quantidade de vida que se gasta facilmente em cada trimestre. A arte não é a manifestação mais preciosa da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante. O Dada conhece o valor exato que deve ser dado à arte: com métodos sutis, pérfidos, o Dada a introduz na vida cotidiana e vice-versa. Na arte, o Dada reduz tudo a uma simplicidade inicial, tornando-se cada vez mais relativo. Mistura seus caprichos com o vento caótico da criação e das danças bárbaras das tribos selvagens (TZARA, 1996 [1924], p. 391).

À vista disto, é possível notar diferenças importantes entre essas linhagens

vanguardistas, não obstante compartilhavam um objetivo comum: embaralhar arte e vida, termos comumente apreendidos de maneira estanque, na tentativa de desenhar/estetizar poeticamente o real. Em outras palavras, mais precisamente tiradas de Peter Bürger:

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como faz o conteúdo particular. [...] Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital. Os vanguardistas tencionam portanto, uma superação [aufhebung] da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. [...] A práxis vital a qual – ao negá-la – o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é o objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital (BÜRGER, 2012, p. 97)

Cumprе salientar, ainda neste intento de caracterizar brevemente esta modernidade artística, a existência de duas fases históricas distintas, cujo divisor de águas é justamente a 2ª Guerra Mundial e o seu efeito negativo sobre as utopias que visavam a mudança radical da ordem social:

a primeira é a das vanguardas históricas, travejadas por estas utopias e suas possibilidades, características da primeira metade do século XX; a segunda, por sua vez, é das vanguardas tardias que, constituídas num ambiente de um horizonte de expectativas rebaixadas (Cf. KOSELLECK, 2006), afastou-se dos ideais revolucionários, todavia, manteve a tentativa de revolucionar códigos e linguagens artísticos nas décadas de 1960 e 1970.

Ademais, há aí uma mudança geográfica importante, de sorte que o núcleo de artes mais pujante passa de Paris para Nova Iorque (GREENBERG, 2013, p. 240), tendo como marcação decisiva o assim chamado expressionismo abstrato ou a pintura de tipo americano (GREENBERG, 2013, p. 240). A partir desse marco, os EUA passam a ter uma arte moderna autóctone, baseada na superação e flexibilização da regularidade geométrica e da ilusão da profundidade rasa, imposta pelos cubistas à arte abstrata posterior, a partir de movimentos espontâneos e uma aleatoriedade calculada (GREENBERG, 2013, p. 241)[5].

Assim, vê-se, com esse movimento duplo de dissociação entre vanguardismo e utopia e o seu transplante para os Estados Unidos,

uma institucionalização da arte moderna ou, como argumentou Octavio Paz (2013), configurou-se uma verdadeira tradição da ruptura, marcada pela contradição entre a tradição que nos liga ao passado por meio da transmissão e a ruptura caracterizada pela destruição deste vínculo. Tradição da ruptura que fora movimentada por gerações seguidas de iconoclastas que levaram a cabo essa negação da tradição anterior (homogênea) em prol de uma outra tradição moderna (plural, heterogênea e radical).

Já nos anos de 1970, alguns críticos, notando o afastamento decidido entre vanguarda e revolução, rechaçando a função prospectiva que apontava para um futuro esperançoso, passaram a teorizar uma ruptura importante: a passagem da arte moderna para a chamada arte contemporânea. E aqui configura-se um campo de força e discussão de suma importância para a estética e áreas correlatas até hoje, contando com interpretações das mais variadas matizes e direcionamentos políticos.

Neste âmbito, o já citado Peter Bürger afigura-se como um personagem de destaque para compreensão das artes nas décadas finais do século XX. Em seu *A teoria da vanguarda* ([1974] 2012), o crítico alemão diagnostica que os ataques vanguardistas à instituição artística fracassaram em sua intenção de revolucionar a práxis vital a partir da arte.

[5] Em sentido diverso, Clark (2007, p. 23) diz ser o expressionismo abstrato “a forma de aspiração pequeno-burguesa à aristocracia naquele momento decisivo em que a burguesia não tem mais essa aspiração, quando a pequena burguesia tem de assumir o lugar de uma elite burguesa escondida [...]”, que se objetiva em figurações vulgares, pois é a sedimentação da forma necessária da individualidade consentida à pequena burguesia na sociedade classista dos E.U.A.

De acordo com Bürger, isto teria ficado muito claro no decorrer das décadas de 1960 e 1970 em que as neovanguardas, até pela sistemática perda do efeito de choque vanguardista ao longo das décadas, adquiriram rapidamente o estatuto de obra de arte autônoma, fazendo com que ocorresse a institucionalização da vanguarda como arte legítima e recusando a sua negatividade e sua recondução à práxis vital. Desta feita, o crítico alemão argumenta que, politicamente, os intentos vanguardistas não chegaram a bom termo, dado que a instituição “arte” resistiu aos seus ataques e continua dissociada da práxis vital, contudo a mudança estética e de nível artístico ali ocorrida não poderia ser ignorada.

Isto é, malgrado seus intentos revolucionários, as vanguardas produziram uma ampliação do conceito de obra de arte e uma disponibilização inédita dos mais variados procedimentos e materiais artísticos, o que resultaria no fato de que, com as vanguardas, a sucessão histórica de estilos e procedimentos teria sido transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso. Ou seja, a simultaneidade de técnicas, procedimentos e, principalmente, movimentos artísticos os quais não poderiam mais se colocar como os mais avançados dentro do campo artístico e que conformariam um estado de total disponibilidade de materiais e formas para o trabalho nas artes. Desta forma, deixa de lado uma noção unilinear e progressiva de estilos artísticos.

Hal Foster (2017), posteriormente, proporá, a partir de retificação da dialética e das teses de Bürger que, a bem da verdade, as neovanguardas é que teriam colocado o projeto modernista de crítica à instituição “arte” na ordem do dia – e de modo teoricamente infundável e não retoricamente revolucionário como nas primeiras vanguardas. Isso porque, para Foster, a instituição da arte pode enquadrar convenções estéticas, e não as constituir, já que as convenções per se não se incorporam totalmente a instituição. Destarte, a vanguarda histórica, como nos exemplos da Fonte de Duchamp e o tríptico de cores puras de Ródtchenko, enfocavam e criticavam explicitamente as convenções artísticas e não a instituição, como fora feito pelo minimalismo de Morris e Serra, por exemplo.

Outro autor de destaque nesse mesmo período fora o crítico marxista Frédéric Jameson. Segundo o crítico estadunidense, poder-se-ia chamar esse período histórico e cultural de pós-modernismo. No entanto, este conceito não pode ser confundido com um termo de descrição de um estilo particular, e sim um “conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (JAMESON, 1985, p.17).

Essa nova vida social e econômica seria caracterizada eufemisticamente de sociedade pós-industrial, marcada pelas mídias eletrônicas, pela informatização e pela chamada Revolução Verde, e dotada de uma nova ordem internacional calcada no neocolonialismo e nas lutas terceiro-mundistas de libertação nacional. Quanto à vida cultural, Jameson enxerga uma perda das energias utópicas e revolucionárias do que chama de alto modernismo, agora tornado ideologia para justificação da ordem pós-moderna, tentando apagar uma distinção crucial entre eles:

[...] o alto modernismo, seja qual for seu conteúdo político patente, era de oposição e marginal dentro de uma cultura burguesa vitoriana, filistéia ou dos anos dourados. Embora o pós-modernismo seja igualmente ofensivo sob todos os aspectos enumerados (pensemos no rock punk ou na pornografia), já não é, de maneira alguma, “de oposição” no mesmo sentido; de fato, constitui a própria estética dominante ou hegemônica da sociedade de consumo e serve, significativamente, como um laboratório de novas formas e modas, à produção de mercadorias empreendidas por esta. A defesa de uma concepção do pós-modernismo como categoria de periodização baseia-se, pois, no pressuposto de que, mesmo que todas as características formais enumeradas já estivesse presentes no alto modernismo que o precedeu, o próprio significado dessas características se transformam quando elas se tornam um dominante cultural, com uma funcionalidade socioeconômica precisa (JAMESON, 1991, p. 107).

Em resumo, para Jameson, essa nova fase cultural traria em si a morte de uma concepção de arte como contrária ao status quo e utópica, levando a sua adesão à forma mercadoria. Quanto aos traços formais propriamente ditos, o crítico estadunidense vê as obras deste período como destituídas

de poder de negatividade crítica e fundamentadas na aleatório de signos, apresentados de maneira flutuante e autorreferentes.

Desta forma, significante e significado teriam deixado de se referir, nomear e figurar o referente, entendido por Jameson como o mundo material e histórico (JAMESON, 2006). E mais: esse processo de “libertação” dos signos dos referentes radicalizou-se, penetrando o próprio signo e liberando o próprio significante do significado, levando a um jogo eventual de significantes puros e literais (JAMESON, 1991, p.113-114). Tal isolamento do significante é descritivamente nomeado por Jameson, a partir de algumas lições de Jacques Lacan, como esquizofrênico[6], visto que passa a se tornar cada vez mais “material” e envolto numa experiência de tempo presente assoberbada e possessiva, transformando-se mesmo em imagem descolada do mundo material (JAMESON, 1985, p. 23).

[6] Por esquizofrenia, Lacan, de acordo com Jameson (1985, p. 22, grifos feitos posteriormente e não pelo autor), entenderia o seguinte: “Tudo isso nos coloca em condições de compreender a esquizofrenia como um distúrbio do relacionamento entre significantes. Para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial do tempo – são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte. Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência

Outra característica formalmente importante citada pelo crítico é o pastiche[7], entendido como imitação nostálgica de estilos mortos, já que a novidade vanguardista estaria falida, de acordo com a ótica pós-moderna. Ainda aqui se faz necessário explorar rapidamente outro autor, a saber: Jünger Habermas. Para o filósofo alemão, o projeto de modernidade, gestado desde a filosofia iluminista do século XVIII, intentava desenvolver autonomamente as esferas específicas da moral, do direito e da arte autônoma, ao mesmo tempo em que tentava aproveitar, na prática, via configuração racional e emancipada das relações sociais, os potenciais cognitivos acumulados nessas elevadas esferas herméticas (HABERMAS, 1992b, p. 110). No caso das artes, mais especificamente, isso se daria por meio de uma reconciliação entre arte e vida (HABERMAS, 1992b, p.127), como o desenvolvimento de um funcionalismo estrito na arquitetura - isto é, voltado para o que é funcional no mundo da vida dos

sujeitos e não para os imperativos sistêmicos da economia (HABERMAS, 1992b, p. 143) - em consonância com o viés estético do construtivismo (HABERMAS, 1992b, p. 148).

Habermas pontua que a frustração deste projeto não indicaria o seu fracasso e necessária superação e sim a sua incompletude, posto que este teria falhado não pelo seu desenvolvimento mesmo, mas sim tanto pela sobrecarga de problemas por ela não resolvidas e pelos quais se deixou embaraçar (HABERMAS, 1992b, p. 142), quanto pela invasão de imperativos sistêmicos sobre o mundo da vida. Consequentemente, qualquer tentativa de passar o modernismo e o moderno para trás traria em si uma vocação conservadora e escapista, a qual tenta dizer adeus à modernidade e ao seu potencial racional (HABERMAS, 1992b, p. 148; 1992b, p.121-123)[8].

(...) [6] da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente. O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do "eu" e de "mim" através do tempo". Tal caracterização da esquizofrenia feita por Lacan será aproximada, por Jameson, ao estado da arte pós-moderna, uma vez que teriam similitudes formais e de composição.

[7] Pastiche visto em contraposição à paródia, cuja função era produzir uma sátira dos maneirismos estilísticos modernos, que eram contrapostos a uma norma de linguagem socialmente aceita e existente.

[8] Dentre as críticas feitas por Otilia e Paulo Arantes aos ensaios de Habermas sobre modernismo e arquitetura moderna, é interessante aqui prestarmos atenção numa delas. Ambos filósofos dizem que a divisão habermasiana de funcionalismo estrito e sistêmico não se verificaria de modo imanente nos materiais artísticos modernos. Lembrando as lições de Adorno sobre a racionalização musical da música nova - a saber, que o choque do Novo não fora neutralizado porque os tempos mudaram, mas porque cumpriram o prometido e que, portanto, a tendência histórica do próprio material, desde as suas primeiras manifestações, apontava a sua funcionalização total -, argumentam que o construtivismo e a arquitetura modernista trilhariam o mesmo caminho fetichista de racionalização, isto é: "à medida que se generalizava a forma-mercadoria - e, no caso da arte de massa, que é sobretudo o da arquitetura contemporânea, se estende até a forma-publicidade - a sujeição da funcionalidade estrita à funcionalidade 'sistêmica' (tal como ocorria com o princípio da composição integral na Música Nova), além de inelutável, é o princípio dado do problema, de nenhum modo acréscimo extrínseco" (ARANTES; ARANTES, 1992,

2 . Huyssen e o pós-moderno: mapeamentos e modos de usar

Até aqui foram mostrados alguns pontos, implicações e teses a respeito da discussão em torno da passagem da arte moderna para arte contemporânea. À vista do que fora sedimentado, procurar-se-á agora explorar a posição do crítico alemão Andréas Huyssen sobre o assunto a partir de seus ensaios “Mapeando o pós-moderno” ([1984]1991) e “Guilherme Kuitica: pintor do espaço” (2014).

Em seu texto “Mapeando o pós-moderno”, Huyssen identifica que, ao menos desde 1960, há efetiva transformação cultural “que emergiu lentamente nas sociedades ocidentais, [com] uma mudança de sensibilidade para a qual o termo ‘pós-moderno’ é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado” (HUYSSSEN, 1991, p. 20). Entretanto, este

diagnóstico do crítico alemão, apesar da aparente semelhança, diverge decisivamente daquele feito por Jameson em, ao menos, dois sentidos.

Em primeiro lugar, Huyssen não propõe que haja uma total modificação nas ordens sociais, econômicas e sociais, chegando mesmo, em rodapé, a qualificar a identificação proposta por Jameson entre o novo estágio da lógica de desenvolvimento do capital e o pós-modernismo como exagerada (HUYSSSEN, 1991, p. 20). O que sim propõe é que ocorreram mudanças notáveis nas formações discursivas e de sensibilidade nas décadas de 1960 e 1970.

Em segundo lugar, para Huyssen, a arte produzida entre as décadas de 1960 e 1970 não poderiam ser identificadas simplesmente com a forma mercadoria e suas decorrências fetichistas. Na verdade, o alemão até enxerga uma cooptação mercantil e de uma potente indústria cultural em relação à arte pop. No entanto, vê também a manutenção de “uma certa agudeza por sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60” (HUYSSSEN, 1991, p. 39), até porque os ataques contra a arte institucional, nos mais variados períodos, sempre foram também ataques às instituições sociais hegemônicas.

Quanto aos argumentos de Bürger, pode-se notar certa aproximação de Huyssen em dois sentidos, ainda que com pressupostos e resultados diferentes (Cf. HUYSSSEN, 1991, p. 36-39). Para Huyssen, os anos 1970 também foi uma marcação decisiva de passagem do que chama de arte moderna

(...) [8] p. 70). Assim, a utopia de reforma total que estava na origem da arquitetura moderna é inseparável do processo capitalista de modernização e não um desvio ou sobrecarga a posteriori. Movimento material que ficaria muito claro no Brasil, ou, para falar como Otilia Arantes (1997, p. 129), na franja colonial do sistema, dado que, à primeira vista, a Nova Construção seria inviável em um país de progresso técnico fortemente retardatário, porém o contrário se deu: a arquitetura moderna “deu certo” no Brasil, onde, por princípio, não poderia jamais. O resultado de tudo isso foi o fato da Nova Construção Brasileira ter posto a nu as verdades da Nova Arquitetura, levando-a “a confessar na periferia o que escamoteara no centro (pelo menos nos tempos heroicos das demonstrações isoladas), a saber (por pouco que se atinasse com a lógica produtiva industrial), que tudo poderia muito bem não passar de um jogo abstrato de formas” (ARANTES, 1997, p. 129). Confissão que dava mostras da falência mundial da ideologia arquitetônica universalista, transmutada, por essas bandas, numa ideologia de segundo grau de consagração das virtudes nacionais.

para a arte pós-moderna (HUYSSSEN, 1991, p. 42), movimento que Bürger nomeou como passagem da arte de vanguarda para a arte pós-vanguardista, como vimos anteriormente. Outra aproximação interessante entre ambos é a consideração do que Bürger havia identificado como contemporaneidade do radicalmente diverso na arte contemporânea e que Huyssen chamará de dispersão e disseminação cada vez mais amplas de práticas artísticas (HUYSSSEN, 1991, p. 43). À vista destas comparações, é possível agora passar para considerações mais próximas aos textos de Huyssen.

Em seu ensaio sobre o pós-modernismo, Huyssen deixa claro desde o início que a sua preocupação não é definir e categorizar o que seria moderno e pós-moderno e sim, a partir da natureza relacional de ambos os conceitos, tentar partir do modo como eles tem dado forma a variados discursos desde a década de 1960 (HUYSSSEN, 1991, p. 23). Armado deste ponto de vista, o crítico alemão, a um só tempo, evitaria uma visão nostálgica da arte produzida antes da década de 1960 - isto é, antes do que alguns consideram a década do declínio artístico fatal - e conseguiria fazer uma análise mais detida e pormenorizada das mudanças ocorridas entre o modernismo e o pós-modernismo e as transformações das décadas de 1960 e 1970 no âmbito das artes.

Segundo Huyssen, haveria mudanças e continuidades importantes entre as décadas supracitadas. O que as iguala é a tentativa

de rejeitar ou criticar certa versão do modernismo, mais especificamente, aquele codificado como alto modernismo. Porém, a resposta de ambos havia sido diversa.

No pós-modernismo de 1960 tentou-se revitalizar a herança das vanguardas europeias e dar-lhes uma forma americana, forjando o eixo Duchamp-Cage-Warhol. Todavia, já nos anos 1970, esse projeto dos anos 1960 de um pós-modernismo vanguardista já havia esgotado as suas possibilidades, embora manifestações dele ainda tivessem sobrevivido, de modo que a novidade era o surgimento de duas linhas do pós-modernismo, a saber: uma linha fortemente eclética e afirmativa, deixando de lado qualquer reivindicação de crítica e transgressão; outro lineamento, por sua vez, redefiniu em termos não vanguardistas conceitos como o de crítica, resistência e negação do establishment, adequando-os aos avanços da cultura contemporânea (HUYSSSEN, 1991, p. 31).

Nesse bojo, o crítico alemão verá a pop-art, os happenings e o living theatre, localizadas nos anos 60, como as últimas vanguardas internacionais que ainda teriam as características contestatórias do vanguardismo modernista. Nele, quatro seriam as características que o aproximariam do modernismo: a) uma imaginação temporal com forte sentido de futuro; b) ataques iconoclásticos à chamada arte institucional; c) otimismo tecnológico e d) valorização ruidosa, mesmo que, por vezes, acrítica, da cultura popular em desafio aos cânones tradicionais e até mesmo modernos.

FLUXO CONTÍNUO

Ainda na década de 60, era possível discutir a arte numa “sequência lógica de estilos (pop, op, cinético, minimalista, conceitual) ou em termos igualmente modernistas de arte versus antiarte ou não-arte” (HUYSSSEN, 1991, p. 43). Nos anos 70 esses termos perderam o sentido que possuíam antes e mais:

“A situação nos anos 70 parece caracterizar-se por uma dispersão e disseminação cada vez mais amplas das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista, investindo contra ele na busca de ideias, saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea. Os estilos modernistas não foram abolidos, mas, como observou recentemente um crítico, continua, “desfrutando uma espécie de semivida na cultura de massas” [...]. Outra maneira de colocar isso seria dizer que todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura. Mas esta memória também armazena tudo da arte pré-modernista, bem como os universos de gêneros, códigos e imagens das culturas populares e da moderna cultura de massas. [...] uma coisa parece clara: a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas, codificada nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas e críticas pós-modernas.” (HUYSSSEN, 1991, p. 43-44).

Essa profusão de obras múltiplas e diversas passaram a questionar objetivamente artistas e historiadores que se pautavam na progressão quase que unilinear de estilos e, por consequência, a própria noção de vanguarda. Dado que, conforme já dito, essa miríade de formas e produções cuja temporalidade é tensamente diversa, deixavam em suspenso ou balançavam noções de progressão e desenvolvimento gradativo do fazer artístico.

Desta feita, para Huyssen, as artes contemporâneas e/ou pós-modernas já não poderiam ser vistas como uma nova fase na sequência dos movimentos vanguardistas iniciados em Paris em 1860, que eram investidos de um ideário revolucionário e utópico de transformação radical da sociedade, e que “mantiveram vivo um ethos de progresso cultural e vanguardista até a década de 1960” (HUYSSSEN, 1991, p. 73-74), visto que a sensibilidade pós-moderna era distinta do modernismo e do vanguardismo, porque “coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre tenha êxito” (HUYSSSEN, 1991, p. 74). Não obstante, o que o crítico alemão acreditava ser essencialmente peculiar ao pós-modernismo era o fato dele operar

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, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus kitsch (Ibid.).

Deste modo, essa variedade de formalizações e procedimentos, cujos olhos voltavam-se para as ruínas das edificações modernistas e pré-modernistas, e não mais para um presente e um futuro carregados de energias utópicas, não deveriam ser avaliadas como conservadores e regressivas, como gostaria, por exemplo, Habermas (1992). Este diagnóstico

contraria, em boa medida (HABERMAS, 1992, p. 47-58), o desenvolvido por Huyssen, para quem:

o pós-modernismo em seu nível mais profundo não representa apenas outra crise no contínuo ciclo de altos e baixos, exaustão e renovação, que tem caracterizado a trajetória da cultura modernista. Mais do que isso, ele representa um novo tipo de crise dessa cultura modernista. [...] Somente nos anos 70 ficaram nítidos os limites históricos do modernismo, da modernidade e da modernização. O sentimento de que não estamos destinados a completar o projeto da modernidade (a frase é de Habermas) e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico e o sentimento de que a arte não persegue exclusivamente um telos de abstração, não-representação e sublimidade têm aberto um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais. De certo modo, isso altera nossa concepção do próprio modernismo. Em vez de ficarmos atados a uma história unilinear da modernidade que a interpreta como desdobramento lógico em direção a um objetivo imaginário, e portanto fundada numa série de exclusões, começamos a explorar suas contradições e contingências, suas tensões e resistências internas a seu próprio movimento "para adiante". O pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações. O que se tem tornado obsoleto, contudo, são as codificações do modernismo no discurso crítico que, embora subliminarmente, se baseiam numa visão teleológica do progresso e da modernização (HUYSSSEN, 1991, p. 75).

A prova da vitalidade desta tese na obra de Huyssen e na análise da arte contemporânea seria justamente o comentário por ele feito às obras do artista visual argentino Guillermo Kuitca.

De acordo com o crítico alemão, Kuitca seria um modernista posterior ao modernismo e sem ser pós-modernista (HUYSSSEN, 2014, p.

39). Em outras palavras: sem apelar para uma noção unívoca de progressão artística embebida nas utopias voltadas ao futuro das primeiras vanguardas (HUYSSSEN, 2014, p. 54), Kuitca confiaria na pintura "como um modo de conhecer o mundo através da forma estética estruturada" (HUYSSSEN, 2014, p. 39).

Tal postura de Kuitca tem sua base assentada justamente na escolha de se criar artisticamente a partir das ruínas do modernismo (HUYSSSEN, 2014, p. 54-55). Ruínas tão bem elaboradas pelo artista argentino, cujas obras "podem ser vistas como uma reflexão contínua e uma exploração ambiciosa da vida pós-morte do modernismo, no nosso mundo globalizante de capitalismo consumistas" (HUYSSSEN, 2014, p. 55). Isso tudo sem cair no que o crítico alemão identifica como corrente pós-moderna dominante da contemporaneidade, a qual pode ser aproximada ao que Huyssen chama de linha eclética e positiva do pós-modernismo nos anos 70 (HUYSSSEN, 1991, p.31).

Resumidamente, a partir das argumentações e autores elencados, há duas grandes formas, ou mesmo dois tipos ideais [9], de se encarar a passagem e a relação entre arte moderna e arte contemporânea.

[9] Tipos ideias, aqui, são entendidos, de forma simplificada como categorias para aproximação e organização do material pesquisa e não categorias classificatórias estanques, as quais diminuem as diferenças e especificidades dos objetos em questão.

De um lado, por exemplo, Habermas (1992a;1992b) e Jameson (1985;1991;2006) enxergam a arte contemporânea e pós-moderna como dotadas de características regressivas e rebaixadas em comparação às produções vanguardistas modernas. De outro, obras como as de Huyssen (1991; 2014), Foster (2017) e Bürger (2012), trazem, de formas distintas, o ponto de vista de que a arte contemporânea ainda traria um potencial crítico da sociedade e de trabalho artístico decisivo.

3. Considerações finais

Tendo em vista o que até aqui fora exposto, é possível notar diferenças importantes entre os teóricos analisados e seus diagnósticos a respeito da arte contemporânea ou, para alguns, pós-moderna.

Se para Habermas (1992a;1992b) e Jameson (1985;1991;2006), cada um a seu modo, as obras pós-modernas ou contemporâneas deveriam ser vistas como um espécie de perda regressiva frente ao projeto vanguardista moderno, para Huyssen (1991;2014) a heterogeneidade das obras pós-modernas não permitiria diagnósticos tão fechados. Até porque, em várias delas, o resgate do passado permitiria uma visada crítica em direção ao futuro.

Neste sentido, é preciso deixar claro que a posição de Huyssen, contudo, não tem a ver com uma chancela a respeito de toda e qualquer obra na contemporaneidade. Para Huyssen (1991), desde seu texto “Mapeando

o pós-moderno”, existem distinções fundamentais entre o que podem ser consideradas obras afirmativas e ecléticas e aquelas chamadas negativas, as quais, a partir de seu afastamento do projeto moderno, redimensionaram a crítica e negação do status quo. Algo que é clarificado quando aponta o artista Guilherme Kuitca como um artista que não corresponderia ao pós-modernismo dominante afirmativo e saturado de imagens ecléticas (HUYSSSEN, 2014, p. 39).

É interessante notar também que a reflexão do alemão, em boa medida, se aproxima daquela desenvolvida por Baudrillard (1991). Para este crítico a busca por imagens e obras complexificadas e dotadas de certo enigma se constituiria como uma postura crítica essencial e contrária à profusão de imagens que denomina “clichês”, ou imagens reduzidas à materialidade de signos, convertidos em um hiper-real que nada oculta ou esconde [10].

[10] Veja-se as seguintes passagens: “Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração dos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real. [...] Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8-9).

Outras aproximações interessantes a serem feitas são as relacionadas às obras de Foster (2017) e Bürger (2012), os quais, assim como Huyssen (1991;2014), veem possibilidades críticas e criativas imanentes às produções artísticas contemporâneas. Isto é, as próprias figurações, produções, efeitos e interações das obras de arte contemporâneas poderiam trazer uma possibilidade crítica em relação às instituições, à cultura e à sociedade e, além disso, trariam maneiras novas e criativas de configuração das artes em seus suportes, na sua feitura e até mesmo em sua circulação.

Esta posição diferencia, e muito, os autores supracitados das teses de Habermas (1992a;1992b) e Jameson (1985;1991;2006), para os quais, respectivamente, as obras pós-modernas ou seriam aporias distanciadas do mundo da vida ou seriam cooptadas ou mesmo forjadas à imagem e semelhança da forma mercadoria.

Assim sendo, o fim da arte moderna não deveria ser visto como o fim da arte e suas possibilidades, mas sim o início de um outro período artístico que, apesar de distanciado da utopia revolucionária dos modernos, traria a modernidade e suas vanguardas em seu seio, todavia, reformuladas e redirecionadas criticamente para um outro campo de possibilidades e formulações.

4. Referências

- ALBERA, F. Eisenstein e o construtivismo russo. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. Um ponto cego no projeto moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARANTES, O.B.F. Lúcio Costa e a “boa causa” da arquitetura moderna. In: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 113-133.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHIPP, Herschel. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, Timothy. Modernismos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOSTER, Hall. O retorno do real. São Paulo: Ubu, 2017.
- GALARD, Jean. A beleza do gesto: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GREENBERG, Clement. Arte e cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GROPIUS, Walter. O manifesto Bauhaus de 1919. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21394277.html>> (acesso em 15 de junho de 2019)
- HABERMAS, Jünger. Arquitetura moderna e pós-moderna. In: ARANTES, Otília.; ARANTES, Paulo. Um ponto cego no projeto moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992a, p.125-149.
- HABERMAS, Jünger. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília.; ARANTES, Paulo. Um ponto cego no projeto moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992b, p. 99-123.
- HUYSSSEN, Andreas. Guillermo Kuitca: pintor do espaço. In: HUYSSSEN, A. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 39-57.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLLANDA, H. B. (Org.). Pós-modernismos e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-81.
- JAMESON, Frédéric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Novos estudos CEBRAP, v. 2, n. 12, p. 16-26, 1985.
- JAMESON, Frédéric. Periodizando os anos 60. In: DE HOLLANDA, H. B. (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 81-127.
- JAMESON, Frédéric. “Fim da arte” ou “fim da história”? In: JAMESON, F. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.125-155.
- KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- PAZ, Octávio. Os filhos do barro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TZARA, Tristan. Conferência sobre o Dada. In: CHIPP, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 389-394.
-