

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LUGARES DE RESISTÊNCIA
Possibilidades para uma estética subversiva atual

Pedro Ferreira de Carvalho

Dissertação
Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando Paulo Rosa Dias

2022

RESUMO

A estética subversiva contemporânea parece sofrer um desgaste do seu potencial crítico. Numa atualidade pós-utópica onde o ‘novo já se encontra aquém’, os seus conceitos vanguardistas, como forças de subversão artística tradicionais, apresentam dificuldades em concretizar uma revolução como antes.

O período das grandes narrativas revolucionárias da sociedade industrial (1850-1950), mostrou-nos uma arte comprometida com a política e com a revolução, mobilizada pela dimensão prospetiva da utopia social, emergida na crítica à burguesia e à sua tradição estética. Eram as suas rupturas radicais com a história que determinavam a superação de certos aspetos formais da arte durante a era do capitalismo pré-tecnológico.

Também relacionámos um segundo momento, com a emergência do novo paradigma político e social do capitalismo, que irá provocar uma crise para as narrativas revolucionárias e para a arte crítica nas décadas de sessenta e setenta do século vinte. As últimas vanguardas realizavam-se na dicotomia entre: a negatividade da anti arte, com a sua radicalidade e força subversiva, e a arte de consumo e alienação, que por sua vez diluía o seu potencial crítico.

Assinalámos a década de oitenta do século vinte com o colapso da modernidade que estabeleceu uma crise profunda nas artes vanguardistas — ao perderem a sua relevância num novo contexto histórico. A queda do comunismo em 1989, surge como grande marca trazida pelos efeitos de uma nova era pós-utópica que resulta no triunfo do capitalismo global.

Num tempo em que o sujeito já não dispõe de alternativas históricas (enquanto forças e tendências subversivas aos poderes estabelecidos) cuja dominação do Homem pelo Homem conhece a sua versão mais totalitária, assumimos a necessidade de uma arte política e emancipatória. Mas antes de uma avaliação às recentes possibilidades, propomos começar com um diagnóstico à crise dos lugares de resistência na atualidade.

Palavras-Chave: Estética, subversiva, contemporânea.

ABSTRACT

Contemporary subversive aesthetics seem to suffer a wearing out of critical potential. In a post-utopian actuality in which the ‘new is already behind’, its avant-garde concepts, as traditional forces of artistic subversion, present difficulties in accomplishing a revolution as before.

The period of the great revolutionary narratives of industrial society (1850-1950), showed us an art committed to politics and revolution, mobilized by the prospective dimension of social utopia with its radical ruptures with history, emerging from a critique of the bourgeoisie and its aesthetic tradition, determined the overcoming of certain formal aspects of art during the pre-technological capitalist era.

The emergence of the new political and social paradigm of capitalism provoked a crisis for revolutionary narratives and critical art in the sixties and seventies of the twentieth century. The last vanguards took place in the dichotomy between: the negativity of anti-art, with its radicality and subversive force, and the art of consumption and alienation that diluted its critical potential.

The eighties of the twentieth century marked the collapse of modernity, which established a deep crisis in the avant-garde arts — as they lost their relevance in a new historical context. The fall of communism in 1989 emerges as a major historical marker brought about by the effects of a new post-utopian era, resulting in the triumph of global capitalism.

In a time when the subject no longer has historical alternatives that act as subversive forces and potentials against the established powers, the domination of Man by Man knows its most totalitarian version. We assume the need for a political and emancipatory art, however, before an evaluation of recent possibilities of subversive art, we propose to start with a diagnosis of the crisis in the sites of resistance today.

Keywords: Subversive, Aesthetical, Contemporary.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento às pessoas envolvidas durante todo o processo. Ao Professor Fernando Rosa Dias pelo seu trabalho de acompanhamento e disponibilidade durante a realização do trabalho. À SCML pelo apoio prestado com os estudos de mestrado. À minha família e, em especial, à minha irmã Rita. À Emily Aran por todas as discussões e aprendizagem. Por último, a todos e todas que se envolvem diariamente na partilha de conhecimentos e discussões sobre o tema da arte subversiva perante uma atualidade, aparentemente, sem alternativas.

Índice de Figuras

Fig. 1: COURBET, Gustav *Les Casseurs de pierres (Os britadores de pedra)* 1849-1948, Reprodução extraída de gustave-courbet.com

Fig. 2: DELACROIX, Eugène *La Liberté guidant le Peuple (A Liberdade guiando o Povo)* 1830, Louvre

Fig. 3: BRETON, Jules Adolphe *Le Chant de l'alouette (A Canção da cotovia)* 1884, Art Institute of Chicago

Fig. 4: MONET, Claude *La Gare de Saint-Lazare, les signaux (A estação de Saint-Lazare, os sinais)*, 1877, Landes Museum Hannover

Fig. 5: MEIDNER, Ludwig *Apokalyptischen Landschaft (Paisagem Apocalíptica)*, 1913, Lacma

Fig. 6: SEVERINI, Gino *Treno blindato in azione (Comboio Blindado em ação)*, 1915, Moma

Fig. 7: WISSEL, Adolf *Kalenberger Bauernfamilie (Familia rural de Kahlenberg)*, 1939, Deutsches Historisches Museum, Berlin

Fig. 8: ALEXANDER N. Samokhvalov, *В приволжских степях (Nas planícies do Volga)* 1934, Union of Russian Artists

Fig. 9: RAUSCHENBERG, Robert *White Painting (Pintura Branca)*, 1951, Museum of modern art

Fig. 10: TÀPIES, Antoni *Ocre-gris (cinza-ocre)*, 1953, Fundació Antoni Tàpies

Fig. 11: MANZONI, Piero *Merda d'artista (Merda de Artista)*, 1961, Museo del Novecento

Fig. 12: BURDEN, Chris *Shoot (Disparo)* 1971, film still, performance F-Space gallery in Santa Ana, California, Tate

Fig. 13: WAROL, Andy, *Green Coca-Cola Bottles (Garrafas Verdes de Coca-Cola)*, 1962, Whitney Museum of American Art

Fig. 14: ERRÓ, *American Interior I (Interior Americano I)*, 1968, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Fig. 15: GUERRILLA GIRLS, *You're Seeing Less Than Half The Picture (Estás a ver menos de metade da imagem)* 1989, Tate

Fig. 16: ELMGREEN & DRAGSET, *Statue of Liberty (Estátua da Liberdade)*, 2019, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin

Fig. 17: CATTELAN, Maurizio, *Comedian (Comediante)*, 2019, Art Basel, Suíça, Guggenheim

Fig. 18: LANDY, Michael *Art Bin (Caixa de Arte)*, 2010, South London Gallery

Índice

DECLARAÇÃO DE AUTORIA	2
RESUMO	3
ABSTRACT	4
AGRADECIMENTOS	5
Índice de Figuras	6
Índice	8
Introdução	9
I - As grandes narrativas revolucionárias da sociedade industrial (1850 - 1950).....	10
II - A crise da utopia no capitalismo tardio (1960 - 1970)	11
III - Resistir ao status quo da atualidade (1989 até à atualidade).....	13
I As grandes narrativas revolucionárias da sociedade industrial (1850 - 1950).....	15
1.1 A modernidade utópica.....	15
1.2 Noção moderna de arte subversiva.....	18
1.3 A ideia de vanguarda artística	21
1.4 Arte e política totalitária	24
1.5 O ‘fim da pintura’	28
II A crise da utopia no capitalismo tardio (1960 - 1970).....	31
2.1 A ideologia da sociedade industrial avançada.....	31
2.2 Anti Arte.....	38
2.3 Crítica à indústria da cultura.....	42
III A sociedade global pós-utópica (1989 até à atualidade).....	50
3.1 A era do pós-socialismo	50
3.2 A era do pós vanguarda	56
Considerações finais	62
Bibliografia.....	65

Introdução

O tema da estética subversiva na atualidade assume uma importância particularmente familiar para as pessoas de uma geração nascida no início da era global e pós-soviética. Que testemunharam a massificação pública dos primeiros telefones móveis e da internet, durante a sua adolescência. Que cedo percebeu o mundo como um lugar hipertecnológico, constatou as origens de uma era pós-utópica sujeita à constante exposição da instabilidade, sem modelos alternativos ao capitalismo.

Por que motivos tanto se verifica a necessidade de uma arte política e emancipatória na atualidade como, simultaneamente, se parece assistir a um amenizar desse potencial subversivo da arte, tal como antes era apresentado nessas referências da arte experimental e criativa da era moderna?!

Como um primeiro exercício de atenção à crise da estética subversiva atual para o qual se trabalharam abordagens e metodologias com cabimento no âmbito de uma dissertação de mestrado propomos uma revisitação histórica das origens da arte moderna até à atualidade.

Nela não se pretende avaliar exaustivamente cada período da arte, ou os movimentos em si, mas assumir uma estrutura que ritmasse as reflexões encadeando-as na história social e cultural, enquanto se definisse uma narrativa ajustada à economia das nossas pesquisas e à escala de dissertação.

O texto organiza-se segundo três capítulos caracterizando diferentes ‘temporalidades’ que marcaram a forma como as dinâmicas artísticas foram sofrendo alterações ao seu paradigma e que deram origem aos problemas colocados pela contemporaneidade: situámos (I) entre 1848 e 1939-45 um primeiro momento para invocar uma época revolucionária da modernidade durante os primórdios do capitalismo; (II) entre 1960-70 que marca o último período subversivo das artes e o surgimento da sociedade industrial avançada; finalmente, (III) a década de 1980 com as questões trazidas pela pós-modernidade e que predominam na atualidade.

No início de cada parte introduzimos duas imagens de assumida escolha pessoal, que utilizamos como eixos parabólicos dessa marcação rítmica, para sistematizar ideias-chave dos exercícios críticos a que nos propomos.

No âmbito do trabalho final do Mestrado em Crítica Curadoria e Teorias da Arte considerou-se oportuno assinalar o potencial da dimensão contemplativa — que antecede a prática curatorial e que envolve o sistema de artes como um todo — através de um exercício de teoria crítica das artes.

Reconhecendo, desde logo, emergências dessas possibilidades de arte subversivas na atualidade, deixando a avaliação das recentes possibilidades — que excedia a economia desta dissertação para futuros trabalhos — aquilo que nos interessou foi a compreensão de um diagnóstico de crise que afeta os lugares de resistência como possibilidade de uma arte subversiva.

I - As grandes narrativas revolucionárias da sociedade industrial (1850 - 1950)

Entre 1850 e 1945, o primeiro capítulo que consideramos, dá-se o período de sociedade industrial pré-tecnológica, conhecida pelas grandes narrativas de progresso e pelo espírito revolucionário da Utopia social, que levaram à emergência dos estados-nação, influenciando as artes e a sociedade até meados do século vinte.

O ano de 1848 assume uma data simbólica, em particular, com a «*Primavera dos Povos*» e a publicação do Manifesto Comunista, evidenciando grandes transformações históricas cujos seus efeitos na arte se estendem até ao final da segunda grande guerra em 1945.

Na revisitação às querelas da modernidade, a análise da obra ‘*As cinco Faces da Modernidade*’ (Matei Calinesco), que relaciona o léxico da modernidade, ajuda ao enquadramento das origens do conceito de subversão artística marcado pela influência da política e do socialismo que dava origem à pintura do realismo — depois da ‘pintura de paisagem’.

No deslocamento do potencial subversivo das artes, que ainda estavam associadas a essa dimensão social e política, emergia uma arte moderna. Por volta de 1870 começam a ser gerados novos potenciais para uma estetização revolucionária a partir de ruturas radicais contra a estética burguesa reivindicando um novo lugar histórico: as artes de vanguarda e o período dos “ismos” (1905-18).

Seguidamente, assistimos a um o período artístico do entre guerras (1918–45). A partir dos anos vinte manifestam-se resistências à radicalidade utópica das vanguardas que se agravam após 1929 com as imposições restritivas ao ‘excesso de vanguarda’ impostas pelos regimes totalitários europeus — culminando no conflito mundial de 1939-45. Esse silenciar das vanguardas pela propaganda dos regimes é identificado no catálogo *Arte Alemã do pós-guerra* pelo texto de Fernando Rosa Dias, em ‘As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945’, para assinalar as restrições formais nas artes, durante a construção do nacionalismo totalitário alemão.

Encerrado esse tempo de grandes ruturas, cujo potencial subversivo das artes permitira a invenção de novos conceitos estéticos a partir das questões formais e de representação, achámos pertinente fazer referência às grandes querelas da *abstração* na pintura pela sua invocação de uma espécie de ‘recomeço das artes’. Este consideramos como um segundo período vanguardista na pintura reflexo da reação ao pós-guerra de 1945, que durará entre até meados de 1955-60

II - A crise da utopia no capitalismo tardio (1960 - 1970)

No segundo capítulo debruçamo-nos sobre um novo contexto que se irá apresentar não apenas ao mundo das artes como à sociedade: a nova situação do capitalismo que gerava uma crise para as narrativas revolucionárias. Tal como teorizado por Herbert Marcuse, na sua obra ‘*O homem Unidimensional*’ (1964), as alterações ao modelo de produção capitalista faziam com que, nas décadas de 1950-70, se transitasse de um modelo tradicional da indústria (pré tecnológica) para a formação de uma sociedade industrial avançada (assente no consumo).

Segundo Marcuse, estávamos perante uma crise no pensamento negativo e nas narrativas revolucionárias, pois esta nova condição da sociedade industrial avançada do

capitalismo retirava o proletariado como o sujeito da história, impossibilitando o *marxismo* de ser alternativa a essa nova ‘ordem social’. O Proletariado, desvanecia-se numa extensa classe média alargada, dando lugar ao sujeito que resiste às alternativas de mudança e que se escraviza voluntariamente.

Novos padrões de consumo projetavam supostas noções de ‘felicidade’ que tiranizam o sujeito na medida em que o iludiam da sua condição de classe oprimida. A ação de novos fenômenos de dominação sofisticada, estabelecia o que viria a ser uma sociedade alienada pelo consumo, preparando as bases do que viria a ser a sociedade dos *mass media*, violada pela instrumentalização da tecnologia.

Consideramos que as décadas entre 1960-70 assumem um período marcante para o tema da estética subversiva caracterizado pelo grande radicalismo que se considera ser o último período vanguardista moderno. Os novos fenômenos radicais no mundo artístico concretizam-se numa divergência entre: a crítica ao mundo da arte (*Anti arte*) e a crítica à sociedade de consumo (indústria da cultura) que posteriormente analisaremos.

A *Anti arte* mostrada pela série de latas de Piero Manzoni em 1961 revelava que todos os critérios para que uma nova revolução estética pudesse acontecer tinham sido eliminados. Não se podia voltar à arte, a partir desse momento, de revolucionária, a arte tornava-se subversiva apenas. Essa condição determinou um novo fluxo para as dinâmicas artísticas e prenuncia uma crise da utopia que se irá estender a toda a modernidade.

Neste sentido, a proposta de Arthur Danto em ‘*After the end of Art*’ (1995), na sua reflexão sobre esse fim da arte, é aqui tomada como referência para a compreensão dessa crise estética da arte vanguardista provocada pelos novos espaços abertos pela crítica de arte nos anos 60 e que termina após o colapso moderno e o fim da história de arte.

Por um lado, a radicalidade das lógicas operativas *Anti arte* estava a emancipar as artes, determinando o seu lugar na estética subversiva da época, por outro, os efeitos críticos de sua ‘arte sem talento’ provocavam uma ausência de critérios que demonstrassem a sua evidência.

Argumentando sobre essa crise da arte de vanguarda que estava a ser absorvida e incorporada nos bens de consumo a *Teoria Estética* de Adorno será também aqui alvo de análise como exemplo precursor de uma elevada dimensão crítica desse período contra a indústria cultural de uma em *Sociedade do Espetáculo*, tal como Guy Debord retrata.

III - Resistir ao status quo da atualidade (1989 até à atualidade)

O último capítulo encerra com as questões consideradas estruturais para a estetização revolucionária na atualidade. A crise pós-moderna estende-se à modernidade como um todo e desencadeia um novo paradigma: uma era pós-socialista e pós vanguardista.

Atribuímos a noção de contemporaneidade ao ano de 1989 como uma data simbólica, associada à queda do muro de Berlim, que se instaura com o fim do comunismo, dando lugar a um tempo pós-utópico. A falência dos valores iluministas e das grandes narrativas (como a utopia social marxista), tal como considerado por François Lyotard em '*A condição Pós-Moderna*' (1979), o colapso da modernidade desencadeia uma profunda crise humanista.

Neste sentido, em '*A Sociedade Transparente*' (1989), Vattimo, refere os efeitos da pós-modernidade no seu conceito de *heterotopia*, cuja pluralidade de subculturas que daí emergiu se irá envolver no sistema das artes. Instaura-se um novo estado de tempo caracterizado por uma comunicação total gerada a partir da transmissão de uma teia global de acontecimentos revelando que a “arte de vanguarda” tinha ficado retida de qualquer destino final (possível) onde o poder subversivo da imagem se tinha tornado num conceito irrelevante — cancelado pela sua proliferação.

Incapaz de superar “o novo”, sem que tivesse um inimigo comum e sem um aparente destino final, a arte sobrevive no seu excesso numa condição “logomaniaca” que Fernando Rosa Dias relaciona (em '*Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte, no poder do discurso*') como uma “arte que precisa da palavra” para existir.

A tradição moderna que se mobilizava pela Utopia Social contra as tradições estéticas da classe dominante (burguesia) concretizava-se numa arte de vanguarda que encontrava novos potenciais subversivos a partir das questões formais da arte. Mas o último período vanguardista da modernidade, marcado pela crise humanista que provocara o descrédito das grandes narrativas como ‘solução universal para a humanidade’ (1939-45), ao apenas subverter o conceito de artes no presente, parecia já manifestar na *Anti arte* a ausência dessa utopia: capaz de indicar uma ‘meta orientadora de futuro’ para as artes (como tradicionalmente).

O resultado desse colapso moderno origina a noção de atualidade pós-utópica ao confrontar as narrativas revolucionárias com a ausência de um projeto unificador válido (como alternativa ao capitalismo mundial). Simultaneamente, as referências da arte moderna de um lugar tradicional do artista como agente das transformações sociais, apesar de estarem presentes, perderam a eficácia de sua dimensão crítica.

Não havendo uma revolução artística possível, capaz de confrontar o modo estabelecido de organização da sociedade com outros modos de organização, preferimos inscrever a arte e o artista em lugares de resistência onde existem possibilidades para uma estética subversiva atual.

I As grandes narrativas revolucionárias da sociedade industrial (1850 - 1950)

1.1 A modernidade utópica

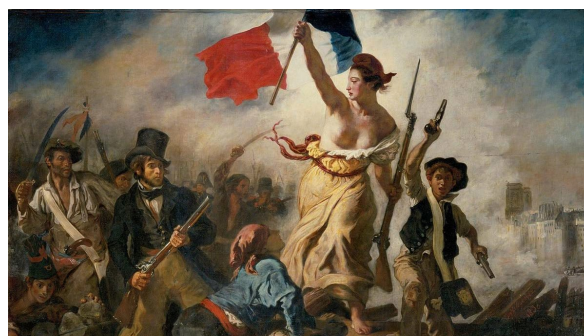
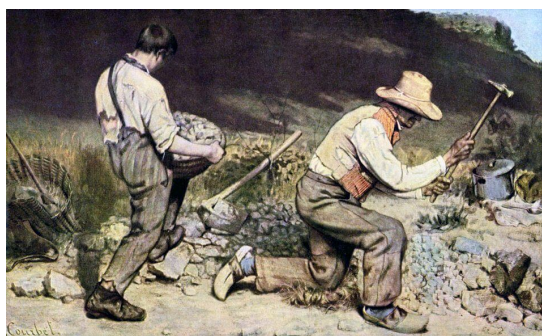


Fig. 1. COURBET, Gustav *Les Casseurs de pierres (Os britadores de pedra)* 1849-1948

Fig. 2. DELACROIX, Eugène *La Liberté guidant le Peuple (A Liberdade guiando o Povo)* 1830, Louvre

As origens da sociedade contemporânea resultam da construção da modernidade como projeto civilizacional do pensamento iluminista burguês que reivindicava um novo lugar do Homem como protagonista da história em oposição ao Cristianismo: no «declínio do papel do Cristianismo tradicional está a poderosa emergência da utopia, talvez o acontecimento singular mais importante na moderna história intelectual do ocidente.»¹.

A série de revoluções ocorridas na Europa, conhecidas como a ‘Primavera dos Povos’, em 1848, ou a publicação do manifesto comunista a 21 de fevereiro do mesmo ano, assumem acontecimentos chave que demonstram um período revolucionário. Emerge uma nova forma de existência humanista e utópica que irá prevalecer como marca da modernidade: «o entusiasmo pela utopia quer direta e positivamente, quer por motivo de reação ou controvérsia penetra todo o espectro intelectual da modernidade da filosofia política até à poesia e às artes»².

Convictos da influência de ação humana na História, essa natureza humanista da utopia social de então, não se afirmava por um ato meramente contemplativo e distante. O «cerne utópico oculto do pensamento de Marx» continha essa dimensão prospetiva da modernidade que «atribui à sua filosofia uma dignidade utópica»³.

¹ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 67.

² Idem, pg. 67.

³ Idem, pg. 69.

«Los modernos, incapaces de discernir en el fondo de su naturaleza y demasiado apresurados para poder extraerlo de ella, han proyectado el paraíso hacia el futuro, y ello constituye un escorzo de todas sus ilusiones descrito por el epígrafe del diario de Saint-Simon, Le Producteur: "La edad de oro, que una ciega tradición situó en el pasado, está ante nosotros". El revolucionario piensa que el cambio que él prepara será el último»⁴.

Contrariamente ao conceito tradicional da Utopia (Ideal), como ‘melancolia do intelectual’, contido nessa demora de um lugar distante, a Utopia social convoca a ação humana para alterar o curso da história através do acontecimento, como uma linha de tempo irreversível em que ‘as coisas aconteciam só uma vez.’

Ao concretizar a compreensão da nova ordem social, o *Marxismo* recruta o proletariado para a sua utopia «e adiar a sua concretização seria irresponsável, apesar da ‘melancolia da realização.’»⁵ As implicadas rupturas com a história, a sua crueldade com o passado, eram determinadas pela utopia: a revolução era o único garante de progresso possível.

«A oportunidade moderna é aquela que se calcula para se impor: daí a modernidade ser também a época das rupturas, do niilismo e da revolução. Ao contrário da revolta, a revolução era uma expressão que incorporava a modernidade de uma missão histórica com o seu caráter laico de salvação e redenção.»⁶.

A história das primeiras concepções revolucionárias nas artes vinha da oposição à tradição das belas artes. Exposto no Salon de Paris em 1831, num elogio à revolução, no ano seguinte à revolução de julho, ‘*A Liberdade Guiando o Povo*’ (Fig. 2) expunha a condição utópica moderna do sujeito convicto na mudança obrada pelo homem. A partir do avanço das figuras sobre nós (observadores), prontas a agir no mundo real, com a cidade como palco ao fundo, determinam o lugar de uma estetização revolucionária na pintura do romantismo.

⁴ CIORAN, E. M., *Historia y utopía* pg.148.

⁵ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 69.

⁶ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos*, in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade*, Ur, Lisboa 2011, pg. 202.

Surgida da literatura e mais tarde na pintura do período romântico, uma das primeiras emergências históricas de arte subversiva, relaciona-se com questões sociais e políticas, enquanto desígnio ético da própria arte.

O *realismo* na pintura irá afirmar-se a partir dessa consciência da ação política entre classes que decorriam no período de expansão da classe burguesa nos primórdios do capitalismo. Afirmando-se na ótica moderna, através de novos princípios formais e temáticos críticos à tradição das belas artes, isto é, contra os ideais estéticos de uma classe dominante.

«Se os artistas anteriormente desempenharam somente um papel secundário na vida social (...)» devido «à sua falta de uma ‘implosão comum’ e de uma ‘ideia geral’», essa será exatamente aquela «do tipo de socialismo altamente centralizado saint-simoniano, que os artistas são chamados a popularizar.»⁷.

Destruído por um bombardeamento na segunda guerra (Dresden 1948), ‘*Os Britadores de Pedra*’ de Gustav Courbet (Fig.1) revelam a dimensão da utopia social ao fazerem a exposição da dureza do trabalho a que o homem estava sujeito. A servidão ao trabalho ultrapassa a pose para o retrato. Por esse motivo ele surge de costas voltadas, como vítima da exploração laboral, enquanto continua o seu trabalho árduo. Verificamos a influência da utopia social em ambos os casos: quer nesse estado da situação da exploração do gesto de trabalho de Courbet, como na obra de Delacroix (Fig. 2) que se apresenta pelo gesto heroicizado da revolução coletiva onde as figuras não apenas surgem viradas para nós, como avançam sobre nós.

Tal como se apresentavam as correntes utópicas do socialismo, fundadas historicamente na crítica da organização social existente, o realismo Courbesiano partia de uma acusação às narrativas existentes através do seu espírito crítico com as injustiças sociais da história para revelar a «imagem da libertação». Nas origens de uma estética subversiva, nas primeiras rupturas formais com a tradição do belo, estava a dimensão social do artista como agente da revolução para as transformações sociais que atribuíam um programa ‘realista’ à pintura e reclamavam uma suposta ‘evidência da arte’.

⁷ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 96.

1.2 Noção moderna de arte subversiva

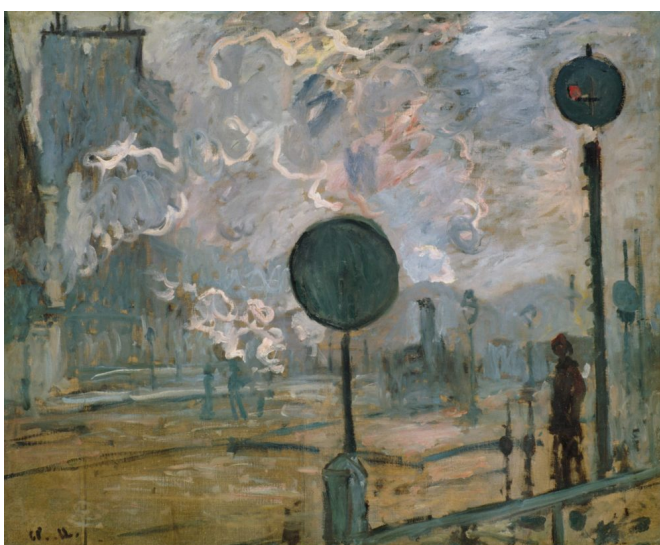


Fig. 3: BRETON, Jules, *Le Chant de l'alouette* (A Canção da cotovia) 1884, Art Institute of Chicago

Fig. 4: Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare, les signaux* 1877, Landes museum Hannover

As primeiras concepções revolucionárias (abordadas no capítulo anterior) ainda conservavam alguns princípios formais dessa tradição estética, pois era na sua dimensão social utópica, na sua ‘visão objetiva da realidade’, que repousava o potencial subversivo na pintura do *realismo*. Dessa forma, «durante a primeira metade do séc. XIX e até mais tarde, o conceito de vanguarda - tanto política como culturalmente - era pouco mais que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente utopianizada.»⁸

Ao contrário do que sucedera, a partir de 1870 começam a gerar-se novos potenciais subversivos que já não se mostravam tão determinados pelo seu programa ideológico, mas em exercer violência contra a tradição de representação artística: «O realismo de tipo Courbet impusera-se e tinha-se até acomodado um pouco ao gosto público, desejoso de calma, quando Manet trouxe qualquer coisa de novo, de perigoso, não no aspeto social, mas no que dizia respeito à forma.»⁹

Ao deslocar-se dos temas sociais e políticos para os debates formais e de representação da arte produzia-se um ‘escândalo’ que enfurecia o público e os artistas tradicionais.

⁸ Idem, pg. 92.

⁹ VENTURI, Lionello, *História da Crítica de Arte*, Edições 70, Lisboa 2016, pg. 258.

Geravam-se as primeiras manifestações subversivas nas artes através de uma ideia de vanguarda como subversão. Transita-se da revolução social à revolução formal:

«Na década de 1870, em França, o termo vanguarda, embora preservando ainda o seu amplo significado político, veio a designar o pequeno grupo de escritores e artistas avançados que transferiram o espírito da crítica radical das formas sociais para o domínio das formas artísticas. Esta transferência não envolvia a submissão dos artistas a uma tacanha filosofia política ou a sua transformação em meros protagonistas. Mas aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer - independentemente do seu grau de simpatia pela política radical - era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida.»¹⁰

A vida reconciliada no campo que as séries de ‘ruralismos’ de Millet ou Breton retratam, numa deriva entre a neutralidade da pintura de paisagens e a objetividade (social) do realismo, invoca uma dimensão moral que reclama a vida no campo como uma vida menos precária. Afirmam-se por uma certa moderação, conseguida pelo balanço entre a sua recusa às correntes mais reacionárias do romantismo, sem que cometessem os excessos de radicalidade programática e a solidez ideológica do realismo, recuperando aqueles lugares místicos e harmoniosos que se extinguíam no processo da modernidade, com o declínio do cristianismo.

Em ‘*Le Chant de l'alouette*’ (1884) (Fig.3) a natureza não nos é apresentada como se estivesse só. Transporta essa tal dimensão humanista herdada da literatura moderna pela interposição da figura humana numa paisagem natural. Contudo, as questões do trabalho e da exploração humana parecem coexistir mais pacificamente e sem a mesma dureza que os realismos queriam evidenciar. Também nesses lugares rurais é invocada a presença de uma ordem mística, quase religiosa, na relação entre o homem, a mulher e a natureza diferente da exploração do homem pelo homem ou outras como se, em seu súbdito olhar para cima, a camponesa (Fig3), renunciasse à sua própria condição existencial, enquanto regressava ao fim de um dia de trabalho (com os pés descalços).

¹⁰ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 104.

A concepção tradicional da forma que Breton respeitara e que beneficiava de uma boa aceitação do público era precisamente aquela que, através de contrastes de pinceladas inesperadas, se quer destruir em ‘*La Gare Saint-Lazare*’ (1877) (Fig. 4).

Por sua vez, Monet e os novos artistas do *impressionismo* não estavam interessados no debate campo-cidade. Pelo contrário: admitiam que a sua destruição era inevitável devido à ação do tempo trazido pela fábrica. A velocidade imposta pelo capitalismo em industrialização constante parecia ser o mesmo motivo cujos artistas modernos estavam a renunciar às passagens graduais de claro-escuro.

A dicotomia geográfica campo-cidade mostra também uma dimensão do tempo associada às transformações do progresso moderno. Enquanto no retrato da ruralidade de Breton (Fig. 3) os vestígios de um tempo cíclico (dos ritmos da natureza e dos ciclos da natureza) ainda são visíveis, a estação ferroviária de Monet (Fig. 4) já nos apresenta o tempo mecânico e urbano (do relógio) que se estabelecia às multidões nas fábricas.

A revolução da forma artística como revolução social surge como um novo potencial subversivo na pintura – a vanguarda como conceito estético revolucionário – que irá impulsionar os movimentos *Impressionistas* e *Expressionistas* até cerca de 1905.

1.3 A ideia de vanguarda artística



Fig. 5: MEIDNER, Ludwig *Apokalyptischen Landschaft (Paisagem Apocalíptica)*, 1913, Lacma
Fig. 6: SEVERINI, Gino *Treno blindato in azione (Comboio Blindado em ação)*, 1915, Moma

Sustentada por um discurso que se insurgia contra as normas da tradição estética formal burguesa, a contestação praticada pela dimensão experimentalista da arte, no final de oitocentos, já levava a que processos de permanente reinvenção artística ocorressem. Por esse motivo, já se tornava possível encontrar dinâmicas de tensão entre *ismos*, como a aceleração de uma credulidade de (r)evolução artística: *neoclassicismo*, *romantismo*, *realismo*, *naturalismo*, *impressionismo*, *simbolismo*... Entre 1905 e 1918 a enorme produção de propostas radicais de arte vanguardista, mobilizada pelo progresso da modernidade utópica, que tinha como alvo a tradição estética e os seus sistemas de representação, irá acentuar o seu potencial transformador pela sua dimensão messiânica de revolução:

«O uso da vanguarda no *marxismo* oferece um exemplo significativo. Apesar de o próprio termo não ser empregue por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848), o conceito estava claramente implicado.»¹¹.

Através da sua promessa em ‘oferecer’ uma nova narrativa artística que superaria a história, o carácter redentor das vanguardas artísticas, convocava uma necessidade de

¹¹ Idem, pg. 106.

violência contra o passado baseando-se num «utopianismo romântico com os seus fervores messiânicos»¹², que viam a revolução como único veículo de progresso:

«No projeto histórico e evolucionista da modernidade, a vanguarda assume o papel de resgate evolutivo, procurando por ações antecipadoras, acelerar o processo evolutivo do movimento da história. Como linha avançada no tempo do progresso ambicionado, ela assume-se como radicalização, com maior pressão utópica no interior do projeto modernista – é a sua linha da frente do tempo, o seu ato de coragem e combate contra a tradição.»¹³

Filippo Marinetti reclama a dimensão revolucionária e utópica da modernidade para fundar um movimento estético, a partir do seu *manifesto futurista*, em 1909. A ideia de vanguarda artística estava associada à própria modernidade como ‘meta orientadora’, realizada pelo radicalismo da sua dimensão utópica, para apresentar novos potenciais estéticos subversivos em nome do progresso social.

As primeiras vanguardas artísticas projetavam a mais elevada dimensão de radicalidade moderna: «Menos flexível e menos tolerante nas nuances, ela é naturalmente mais dogmática - tanto no sentido da autoafirmação como reciprocamente no sentido de autodestruição.»¹⁴ Por esse motivo, a violência que a caracterizava tanto podia servir um propósito revolucionário e transformador, como uma «mera justificação para as mais radicais variedades de polemismo e para o generalizado uso das técnicas artísticas subversivas ou abertamente disruptivas.»¹⁵

Nesse sentido, para apresentar uma ideia de novo a partir da destruição a dialética dos *ismos* irá desencadear um processo de constante instabilidade e permanente confronto por múltiplos fenómenos, levando a uma extensa fragmentação de movimentos artísticos, que durará até ao final da primeira Guerra Mundial (1918).

¹² Idem, pg. 109.

¹³ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte, No poder do discurso, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Investigação em arte: Lisboa, 2010, pg. 205.

¹⁴ CALINESCU, Matei, As cinco Faces da Modernidade, Vega, pg. 92.

¹⁵ Idem, pg. 92.

A Paisagem Apocalíptica de Ludwig Meidner (Fig. 5) nega a tradição da representação do real. Recusa que a perspetiva ou um (único) sistema de representação possam servir como possibilidades de ordem a uma modernidade caótica. Como uma necessidade de radicalismo face à instabilidade e inquietação que caracterizam a época, Meidner encontra no gesto expressionista a oposição da razão e à ciência para compreender a realidade de uma forma mais profunda e verdadeira.

Se, nos estilhaços da cena urbana de Meidner (Fig. 5), o horror da aglomeração nas cidades e o fumo das fábricas, parecem revelar uma dimensão existencialista (como se prevendo o desastre eminente da guerra), já a perspetiva e a geometria dos tanques militares, no esquema mental de Gino Severini, *Treno blindato in azione* (Comboio Blindado em ação) (Fig. 6), mostra-nos o extremismo antitradicionalista de um futurismo teórico, onde não está apenas presente a tecnologia de guerra, como essa conotação com o termo militar ('*avant-gard*', a linha da frente de exército), para invocar uma guerra que lhes parecia tão inevitável como necessária:

«Na segunda década do nosso século, a vanguarda, como um conceito artístico, tinha-se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas todas as novas escolas cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo.»¹⁶

Prosseguindo a compreensão da realidade através da intelectualização, substituindo-se a ciência pela arte ou, pelo menos, criando uma ciência a seu modo, os ataques anti tradicionais, enquanto processo de destruição da representação unitária do espaço irão mobilizar-se: *fauvismo, expressionismos, futurismo, cubismo, orfismo, suprematismo, dada, neoplasticismo...* O seu objetivo era determinar o fim desse sistema «que fornecera durante alguns séculos uma relativa coerência de sentidos da realidade»¹⁷, mas que já não respondia às necessidades da modernidade.

¹⁶ Idem, pg. 109.

¹⁷ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte, No poder do discurso, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Investigação em arte: Lisboa, 2010, 59-91, pg.168.

1.4 Arte e política totalitária

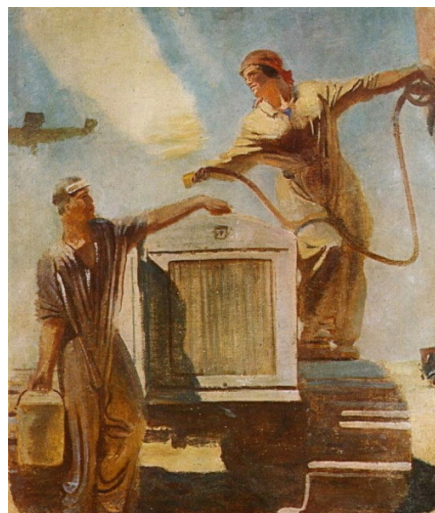


Fig. 7: WISSEL, Adolf, *Kalenberger Bauernfamilie* (*Família rural de Kahlenberg*), 1939, DHM, Berlin
Fig. 8: ALEXANDER, Samokhvalov, *В приволжских степях* (*Nas planícies do Volga*) 1934, URA

«A humanidade, que outrora, em Homero, foi um objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, tornou-se agora objeto de espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu um grau que lhe permite vivenciar a sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica. O comunismo responde-lhe com a politização da arte.»¹⁸

O período entreguerras (1918-1939) revela-se particular para o tema da subversão artística por conhecer uma interrupção generalizada dos fluxos vanguardistas, desencadeado nas décadas anteriores pelos modernismos. Neste capítulo pretende-se analisar estas duas décadas em dois momentos: como um período controverso para as vanguardas, e para a arte política.

Nos loucos anos vinte, perante a necessidade de esquecer a Guerra (1914-1919), uma relativa moderação começa a tornar-se evidente pela invocação de um certo ‘classicismo’ modernista, estabilizando uma tradição modernista que se manifesta na pintura dos *realismos* e na *arte déco* até à grande depressão de 1929.

A partir de 1930 a arte torna-se radicalmente ideológica. A afirmação de uma suposta identidade nacional que exortava à unificação política e cultural dos regimes totalitários

¹⁸ BENJAMIN, Walter, *A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Zouk, 2012, Pg. 123.

emergentes apela a um regresso à ordem. Mesmo que por diferentes vias, esse apelo à ordem das massas que a situação histórica exigia, decorre de forma a estabilizar o excesso de radicalidade invocado pelas vanguardas.

Durante esse processo de intromissão política na arte, que mais não serviu do que para conter a natureza que as artes modernas vinham conquistando e anular os feitos críticos da vanguarda, ao mesmo tempo que se politizavam as artes corroía-se o seu potencial subversivo. A arte assume uma mensagem crítica ou de propaganda assente sob a representação do real, estilizado ou deformado, para que declarasse de forma clara a sua posição (não neutra) em tempos de elevada crispação política:

«Os artistas de vanguarda eram cada vez mais limitados de qualquer prática de ensino, apresentação pública ou mesmo produção, sendo assim obrigados ao silêncio ou à procura de abrigo fora da Alemanha»¹⁹

Para conter a desordem vanguardista da destruição de obras, à perseguição intelectual (como o encerramento da Bauhaus em 1933), o «incisivo genocídio cultural» executado pelo III Reich, sucede imediatamente depois da nomeação do seu Chanceler, a 30 de Janeiro de 1933. «Poucos meses depois começavam os primeiros autos de fé de destruição da arte moderna. Seguiram-se as exposições públicas que a apresentavam como Arte Degenerada (*Entartete Kunst*), comparando-a a produções de doentes mentais e acusando-as de “Judaísmo” e “bolcheviquismo”. Com este tipo de manifestações, de cariz ritualista e pedagógico, os nazis pretendiam denunciar as imagens de instabilidade e irracionalidade da arte de vanguarda, que associavam aos fracassos e ao caos do anterior governo democrático (República de Weimar), ao qual apontavam decadência e mau uso dos dinheiros públicos, numa demarcação cultural e política.»²⁰

A arte como recusa de representação do real deformado ou estilizado (da utopia geométrica, ao expressionismo existencial, ou às heranças surrealistas) torna-se objeto de censura. Mesmo sem um programa político explícito o legado conquistado pela ação vanguardista alemã das primeiras décadas — que era já uma «marca internacional da

¹⁹ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945, Imagens para uma colecção*, retirado de catálogo ‘Arte Alemã do pós-guerra, Catálogo da Colecção do Kunstmuseum de Bona, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2000, pg. 22.

²⁰ Idem, pg. 21.

cultura moderna alemã em todas as artes»²¹ — revela-se inconciliável com o ‘historicismo épico’ e nacionalista do regime nazi, que não tolerava a recusa da história pelo expressionismo. Para o expressionismo a espiritualidade artística encontrava no instinto imediato uma antecipação à história, o que representava «um ato moral sobre a história, procurando a unidade perdida através do retorno a um princípio pré-civilizacional, ao paraíso perdido do primitivismo, ou enfatizando a ação intuitiva do sujeito, depurada na própria agudização impulsiva das suas profundezas irracionais.»²²

A desestabilização existencial provocada pelo decorrer das correntes mais progressistas da modernidade utópica, antitradicionalista da segunda década do século vinte, revelava ser também incompatível com o «caráter elementar e desesperadamente mecanicista (reducionista)»²³ do regime soviético de Stalin. «As espantosas semelhanças entre a condenação soviética da decadência (em nome do realismo socialista) e a rejeição fascista da “arte degenerada” do modernismo (em nome de uma arte saudável e bela desfrutada pelo povo) passaram despercebidas aos intelectuais comunistas»²⁴.

A monumentalidade de dois grandes impérios modernos, URSS e o III Reich, elogiada na Grande Exposição de Paris em 1937 expôs desde logo esses meios esmagadores contra qualquer ameaça à desordem estética. Já que «toda a verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão»²⁵, isso representava uma ameaça direta à ordem de massas que então se mobilizava.

Embora sem o mesmo grau de perseguição cultural o regime da união soviética também irá evocar um regresso à figuração que servirá como meio de partidarização das artes a partir da sua formação em 1922: «Tanto os vanguardistas individualistas (os dadaístas e os surrealistas são mencionados) como os produtores do esterco burguês tem como objetivo a destruição da arte, consequência inevitável da fase moribunda do capitalismo».²⁶

²¹ Idem, pg. 21.

²² CALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 181.

²³ Idem, pg. 181.

²⁴ Idem, pg. 182.

²⁵ MARCUSE, Herbert, *A dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa 2020, pg. 10.

²⁶ CALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 181.

Classificando a arte de vanguarda como arte do capitalismo em decadência recuperam-se critérios formais, simbólicos e figurativos para atribuir à arte um programa meramente propagandístico: «Não é difícil entender porque é que, especialmente durante os dois últimos séculos, os modelos favoreceram a aplicação da metáfora afetada de ‘vanguarda’.»²⁷

Nas planícies do Volga, 1934 (Fig. 8) revela-se uma contenção formal, própria desse classicismo eleito pela imagem oficial do regime do período estalinista (1922-1953), que não abre dúvidas a interpretações quanto ao seu otimismo, tão necessário para fazer esquecer a precaridade da situação económica e, simultaneamente, realizar um apelo à industrialização e à construção da sua nação socialista (moderna).

Comprada pelo próprio ditador nazi, a obra de Adolf Wissel ‘Kalenberger Bauernfamilie’ (Família rural de Kahlenberg), (Fig. 7) apresenta uma resistência das narrativas tradicionais, para reagir aos valores de identidade transportados pela globalização. Na sua referência à sucessão geracional, onde está o conceito nacionalista da família fundado numa suposta supremacia Alemã.

Nas duas imagens sublinhamos a palavra propaganda. Em ambos os casos está a tentativa de afirmação histórica através de conceitos de ordem que se fazem com violência (silenciamento, cancelamento...) sobre a tradição das vanguardas: na Alemanha (sobretudo o Expressionismo) e na Rússia (das vanguardas russas).

Na sua fase inicial, o conceito de subversão artística originava-se numa estreita relação com as narrativas sociais. Durante as primeiras décadas do século vinte, o mesmo iniciava um debate radical com maior foco contra os sistemas formais e de representação. Concluímos que se assistia agora a um período de ‘uma arte para ninguém’, refém dos conteúdos formais dos regimes totalitários, que se irá acentuar durante os anos da segunda guerra mundial.

²⁷ Idem, pg. 182.

1.5 O ‘fim da pintura’

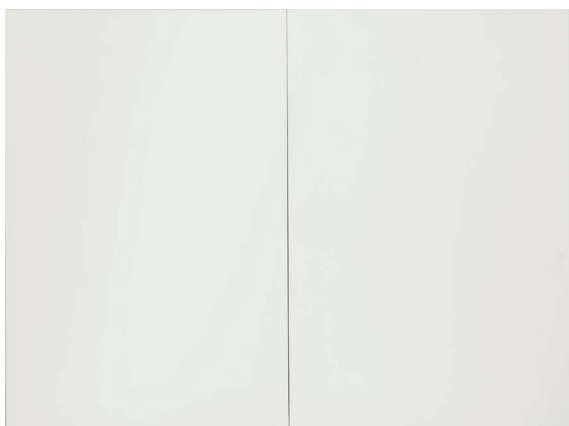


Fig. 9: RAUSCHENBERG, Robert *White Painting*, 1951, Museum of modern art

Fig. 10: TÀPIES, Antoni *Ocre-gris*, 1953, Fundació Antoni Tàpies

A divulgação mediática dos campos de concentração e extermínio nazis, assim como as bombas atômicas dos EUA, confrontou o Homem moderno com a sua realidade terrível. Depois dessa solidão narrada pelas esculturas em bronze do homem em cinzas de Giacometti: «Pode dizer-se sem paradoxo que o inferno foi historicamente superado»²⁸.

Já não se tratava mais da afirmação de utopias para o homem, apenas em garantir que a história não se pudesse repetir. O pós-Guerra (1945) confrontou a civilização com uma crise de valores do humanismo visto como manifestação ideológica: «Os primeiros sintomas da crise do conceito de Homem no pensamento da vanguarda social e política estão claramente presentes em Marx, e subsistem poucas dúvidas, num plano mais geral, de desindividualização (senão mesmo a direta desumanização) da história era numa extensa dimensão um contributo do radicalismo revolucionário do século XIX»²⁹.

Nos anos de 1945-1955 situamos um segundo período vanguardista que irá fazer face às consequências da guerra. Ao emancipar-se pela distinção entre imanência artística e ideologia (a ideologia podia influenciar a arte, mas o seu valor estético nunca era inteiramente determinado pela ideologia³⁰) a arte iniciava agora um processo de libertação ideológica, libertando-se da publicidade, ou de uma mensagem pré-dirigida³¹. Deslocava-se do potencial revolucionário e utópico da arte para a filosofia — o

²⁸ Paul Ricoeur, *A Crítica e a convicção*, edições 70, Lisboa 2009.

²⁹ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 115.

³⁰ Idem, pg. 177.

³¹ VIRILIO, Paul, *Cibermundo: A Política do Pior*, Teorema, Lisboa 2000, pg. 31.

espectador refaz o objeto pela interpretação e refaz, desse modo, a sua identidade — para reclamar um novo recomeço estético: um ponto zero para a pintura.

Afirmando-se na *pintura de ação*, na nova objetividade, no *informalismo* e no *minimalismo*, o domínio da abstração (geométrica e expressionista) na pintura ambicionava ser ‘um último estado das artes’: «A implicação de que a pintura finalmente salvaria a arte, colocaria a carruagem de volta nos seus trilhos e chegava à próxima estação - saberíamos que havíamos chegado quando tivéssemos chegado — no grande avanço progressivo do modernismo.»³²

«No imediato pós-Guerra, a pintura alemã, tal como nos principais centros de então, afirmava o “expressionismo abstrato”, que se assumia perante as ruínas da guerra como pintura absoluta e imagem da universalidade. Se nos Estados Unidos manifestava a euforia criativa duma cultura que então se fundava, e na Europa manifestava um refúgio existencialista e pessimista saído das ruínas da guerra, na Alemanha este estilo tornava-se o refúgio da própria culpa, por via dessa espiritualidade ahistórica que se evitava ao confronto com a própria memória recente. A universalidade da pintura abstrata impedia a procura de imagens de uma nova identidade nacional.»³³

Eliminados os critérios tradicionais de representação encerravam-se os debates formais e toda a ideia de continuidade herdada pelas Belas Artes. Quando Malevich garantiu a Matiushin que «a única direção significativa para a pintura era o cubo-futurismo»³⁴, desconhecia que o novo período vanguardista só estaria finalmente realizado com o que parecia ser agora, nesse culminar absoluto dos processos de ruptura dos idealismos formais, que serviam de recusa às imagens de propaganda do capítulo anterior.

Inserido nesse período marcado pelas querelas do abstracionismo nas artes, o informalismo de Antoni Tàpies apresenta o seu potencial estético de subversão, ao aspirar à linguagem universal (que nega a figuração) para reagir aos efeitos traumáticos da guerra civil espanhola.

³² DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, Princeton, pg. 135.

³³ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945, Imagens para uma coleção*, retirado de catálogo ‘Arte Alemã do pós-guerra, Catálogo da Coleção do Kunstmuseum de Bona, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2000, pg. 23.

³⁴ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, Princeton, pg. 26.

As suas técnicas mistas e aparentemente primitivas, que utilizavam palha, papel de jornal, etiquetas, cordas e argila, usando técnicas *assemblage* e *ready-made*, demonstravam processos conceptuais para chegar a lugares enigmáticos: contra qualquer forma de racionalidade, como se a matéria e suas partículas se apresentassem como uma crítica muda à violência do franquismo.

A dimensão existencialista em *Ocre-gris* (1953) (Fig. 10) revela um certo pessimismo com todas aquelas noções de progresso modernas, pondo em evidência uma crise para a utopia, com a sua pintura ‘sem talento’, parecendo recusar uma ordem racionalista, desiludida com as promessas do ‘mundo futurista’ da tecnologia e da indústria.

O monocromatismo ínfimo nos *White Painting* (1951) (Fig. 9) expõe com ainda maior intensidade a dimensão conceptual das vanguardas no período pós-guerra: a imposição histórica (já anteriormente abordada) que exigia um recomeço para as artes é sugerida por Robert Rauschenberg a partir da sua ‘folha em branco’.

A questão que pretendemos sublinhar encontra-se no carácter superlativo da vanguarda deste período, cujo carácter utópico da modernidade ainda prevalece ao ser anunciada como o último estado da pintura. Mesmo que nessas imagens de uma arte ‘sem talento, sem imagem e sem autor’ encontremos alguns princípios *anti arte* — quer a dimensão informal de Tapiés, ou o monocromatismo de Rosenberg — ainda é o reconhecimento da história da arte (contida pelo seu criticismo, enquanto vanguarda) que lhes permite assumir um posicionamento mais avançado (como condição ulterior absoluta) em relação às artes do passado.

II A crise da utopia no capitalismo tardio (1960 - 1970)

2.1 A ideologia da sociedade industrial avançada

Durante um relativo período de tempo (1850 – 1928/1945) o capitalismo desenvolvido na revolução industrial conhecia a sua fase expansionista, porém esse modelo de produção teorizado por Marx estava ainda nos seus primórdios.³⁵

Os efeitos da grande crise financeira de 1929, provocada pelo excesso de produção, que obrigara a reformas na indústria capitalista norte-americana, seguida pela sua situação vitoriosa da segunda Grande Guerra (1939-1945), iriam garantir as condições para um novo período de consolidação burguesa. Ao longo da segunda metade do século vinte emergiu uma indústria assente no consumo que concretizou uma noção de classe média alargada, gerada pelo (aparente) acesso generalizado de bens a custos acessíveis.

Como resultado de processos de reconfiguração ocorridos no seu modelo económico-social, aquela sociedade industrial pré tecnológica, dava entrada nas décadas de 1950-70 naquilo que Herbert Marcuse reconhecia como um estado avançado do capitalismo.

Recuperando a tradição do pensamento negativo da escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, através da sua crítica ao pensamento de Marx e aos estudos de psicanálise de Freud, é aqui considerado como autor de referência (com protagonismo no próprio tempo histórico) advertindo para os efeitos da formação de um novo *status quo* com características totalitárias, cujos modelos revolucionários tradicionais podiam já não ser eficazes: «Esta transformação da oposição negativa em positiva assinala o problema: a organização “errónea”, ao tornar-se totalitária nas suas bases internas, repele as alternativas»³⁶.

Na sua questão principal, Marcuse argumentava sobre a existência de uma crise da utopia onde o potencial subversivo das narrativas revolucionárias tradicionais estava ameaçado pelo novo paradigma da sociedade industrial avançada. A dominação do

³⁵ BENJAMIN, Walter, A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica, Zouk, pg 9.

³⁶ MARCUSE, Herbert, O Homem Unidimensional, Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada, Letra Livre, Lisboa 2011, pg. 188.

homem pelo homem não só ainda era mantida «como um continuum histórico que liga a Razão pré-tecnológica e a tecnológica»³⁷ como, simultaneamente, conhecia uma racionalidade mais alta: «uma sociedade que sustenta a sua estrutura hierárquica enquanto explora cada vez mais eficazmente os recursos mentais e naturais»³⁸.

«A sua promessa suprema é uma vida cada vez mais confortável para um número cada vez maior de pessoas que, em sentido estrito, não podem imaginar um universo do discurso e da ação qualitativamente diferente, uma vez que a capacidade de conter e manipular a imaginação e o esforços subversivos é parte integrante da sociedade dada.»³⁹

Em o *'Homem Unidimensional'* (1964), Marcuse põe em evidência a ideologia da sociedade industrial avançada onde a «história continua a ser a história da dominação, e a lógica do pensamento continua a ser a lógica da dominação», evidenciando que as formas de dominação pré tecnológicas e tecnológicas eram fundamentalmente diferentes⁴⁰.

Na sua obra, Marcuse, revela a presença de novos mecanismos opressivos que, embora menos violentos que os da sociedade disciplinar, atuavam com maior eficiência e sofisticação: «a racionalidade científico-técnica e a manipulação fundem-se em novas formas de controlo social»⁴¹.

Simultaneamente, o autor anuncia que o novo projeto político totalitário planeava alterações profundas à composição da estrutura social estabelecida (de duas classes) para empreender mudanças radicais à «dimensão fisiológica e biológica do capitalismo clássico»⁴² — tal como teorizado no *Manifesto Comunista*, num período industrial anterior:

³⁷ Idem, pg. 187.

³⁸ Idem, pg. 187.

³⁹ idem, pg. 49.

⁴⁰ Idem, pg. 180.

⁴¹ Idem, pg. 190.

⁴² Idem, pg. 50.

«Os escravos da civilização industrial desenvolvida são escravos sublimados, mas escravos, porque a escravatura é determinada não pela obediência, nem pela dureza das tarefas, mas pelo estatuto de instrumento e pela redução do homem ao estatuto de coisa». ⁴³

No modelo capitalista anterior, a ideia de que «as forças históricas da libertação se desenvolvem no interior da sociedade estabelecida é uma pedra angular da teoria de Marx» ⁴⁴. Enquanto classe oprimida, a figura do proletariado assume o lugar histórico da revolução, através do seu potencial negativo (que existe «antes da transformação»).

Ainda que permanecesse uma noção de classe explorada, durante o período da sociedade industrial avançada, o proletariado era absorvido numa ‘extensa classe média’ — confrontado com uma falsa ideia de felicidade e alheio ao discurso de vitimização de classe, dos que se considerarem “outros dos seus membros” menos desfavorecidos. Todavia, o autor não deixava de notar a real violência exercida: aqueles «cuja vida é o inferno da Sociedade da Abundância são mantidos na ordem por meio de uma brutalidade que ressuscita velhas práticas medievais e dos primórdios da idade moderna» ⁴⁵, para essa crescente classe trabalhadora, «a sociedade resolve a privação da liberdade satisfazendo as necessidades que tornam a servidão aceitável e talvez até impercetível» ⁴⁶:

«Se o trabalhador e o patrão se distraem com o mesmo programa televisivo e visitam os mesmos lugares de diversão, se a secretária se veste tão bem como a filha do diretor da empresa, se o negro é o dono de um Cadillac, se todos leem o mesmo jornal, esta assimilação indica, não o desaparecimento das classes, mas a medida em que as necessidades e as satisfações que servem a persistência da ordem estabelecida são compartilhadas pelos grupos dominados da população.» ⁴⁷

⁴³ Idem, pg. 59, citando François Perroux, ‘La Coexistence pacifique (1958)’.

⁴⁴ Idem, pg. 49.

⁴⁵ Idem, pg. 49.

⁴⁶ Idem, pg. 49.

⁴⁷ Idem, pg. 31.

No período da sociedade avançada, a ‘nova’ condição das classes trabalhadoras contrastava com a exploração laboral da era pré-tecnológica. «O proletário das etapas anteriores do capitalismo era de facto um animal de carga, que através do seu esforço físico assegurava as necessidades e os luxos da sociedade enquanto vivia mergulhado na sujidade e na pobreza.»⁴⁸.

Devido à mecanização da indústria, a classe operária estaria a ser substituída por trabalhos operativos que não requerem o esforço físico e que reduziam cada vez mais a quantidade e intensidade da energia física despendida no trabalho.⁴⁹ Ao gerar uma noção de ‘vida menos dura’ e uma aparente maior igualdade de oportunidades, subvertia-se a «conceção de Marx», enquanto «denúncia do sofrimento e miséria física do trabalho»⁵⁰, e modificava-se a dimensão psicológica e biológica do capitalismo clássico.

A conceção clássica de uma sociedade estava organizada de maneira a garantir que as necessidades vitais constituíssem a ocupação a tempo inteiro (e durante a vida inteira) de determinadas classes sociais — que eram portanto não-livres e impedidas de aceder a uma existência humana⁵¹.

Enquanto que, nas «origens clássicas do pensamento filosófico, os conceitos transcendentais permaneciam comprometidos com a separação instituída entre o trabalho intelectual e manual - com a sociedade que instituída a escravatura»⁵², paradoxalmente, o novo status quo do capitalismo avançado procurava uma organização distorcida da sociedade, criando a aparência de «uma nova estrutura social»⁵³, a partir da integração de «forças sociais anteriormente negativas e transcendentais» no interior do sistema estabelecido.

⁴⁸ idem, pg. 51.

⁴⁹ idem, pg. 49.

⁵⁰ idem, pg. 50.

⁵¹ idem, pg. 169.

⁵² idem, pg. 176.

⁵³ idem, pg. 188.

Ao perturbar a sua ordem, a realidade social tornara-se complexa e controversa. Se o proletariado era «a negação viva da sua sociedade»⁵⁴, porque encarnava forças reais de mudança, por contraste, «o trabalhador organizado nos setores avançados da sociedade tecnológica», está absorvido na «comunidade tecnológica da população administrada», «vive esta negação menos sensivelmente»⁵⁵.

O proletariado era retirado do seu papel histórico de negação e resistência. Num processo progressivo, a classe trabalhadora conhece uma «integração social e cultural» no interior da sociedade capitalista e «deixa de surgir como contradição viva da ordem social estabelecida»⁵⁶, tal como sucede atualmente, a classe trabalhadora perde os meios acessíveis à sua própria compreensão social:

«A recusa intelectual e afetiva do conformismo surge como qualquer coisa de neurótico e de impotente. Tal é o aspeto psicossocial do acontecimento político que marca o período contemporâneo: o desaparecimento de forças históricas que, na etapa anterior da sociedade industrial, pareciam representar a possibilidade de novas formas de existência»⁵⁷:

O *'homem unidimensional'* de Marcuse apresenta-nos a crise do pensamento negativo como a causa-efeito dos novos mecanismos de dominação da sociedade industrial avançada. No processo desenrolado pela execução do projeto tecnológico, transformava-se a «racionalidade de um universo do discurso bidimensional» — onde o logos e Eros eram em si próprios «a unidade do positivo e do negativo, da criação e da destruição»: geravam-se «formas unidimensionais do pensamento e comportamento».⁵⁸

O pensamento do sujeito «é sempre mais do que o pensamento individual»⁵⁹, já que sem esse sentido 'supra-individual' dos conceitos que «visava a validade universal», se reduz a «um assunto privado, irrelevante, incapaz de apreender o mais pequeno sector da existência»⁶⁰. Sob a influência dessas novas lógicas de dominação a consciência do

⁵⁴ idem, pg. 51.

⁵⁵ idem, pg. 52.

⁵⁶ idem, pg. 58.

⁵⁷ idem, pg. 31.

⁵⁸ Idem, pg. 170.

⁵⁹ Idem, pg 180.

⁶⁰ Idem, pg. 179.

sujeito era tiranizada por uma «lógica formal» do discurso, através da instrumentalização de conceitos, atuando como «instrumentos de predição e controlo»⁶¹, na «inter-relação entre os sujeitos (pensantes e agentes) e o seu mundo»⁶².

Segundo o autor, os efeitos avassaladores dessas novos meios de dominação moldavam as tendências e aspirações pulsionais dos indivíduos, perturbando toda a diferença entre a verdadeira e a falsa consciência.⁶³ A perda dessa dimensão (cujo «poder crítico da razão habita»⁶⁴) devia-se aos efeitos do novo status quo, que interferiam com a dimensão cognitiva do sujeito, eliminando a dimensão «interior» do espírito «na qual a oposição à ordem estabelecida podia enraizar-se.»⁶⁵

Com a erosão do pensamento negativo suspendia-se o conflito entre a «essência e a aparência»⁶⁶ já que as duas dimensões do pensamento a das verdades essenciais e a das verdades aparentes deixavam de interferir uma na outra⁶⁷.

O «esforço intelectual visando sustentar a tensão entre o “é” e o “deve ser” e subverter o universo do discurso estabelecido em nome da própria verdade do pensamento acabou por ser do mesmo modo eliminado de todo o pensamento que se pretende objetivo, exato e científico.»⁶⁸ Ao ser estabelecida contra a experiência imediata, a verdade da ciência (“subversão científica”), cancela conceitos de protesto e de recusa, através de uma «nova verdade científica que opõe a verdade até aí admitida (que não contém em si própria um juízo que condene a realidade estabelecida.⁶⁹):

«Nos termos da razão científica, permanecem como questões de preferência e não há ressurreição deste ou daquele tipo de filosofia aristotélica ou tomista que possa salvar a situação, pois que tal recurso é a priori refutado pela razão científica. O carácter não científico das ideias que referimos enfraquece fatalmente a oposição face à realidade

⁶¹ Idem, pg. 180.

⁶² Idem, pg. 180.

⁶³ Idem, pg. 59.

⁶⁴ Idem, pg. 32.

⁶⁵ Idem, pg. 32.

⁶⁶ Idem, pg.168.

⁶⁷ Idem, pg. 177.

⁶⁸ Idem, pg. 182.

⁶⁹ Idem, pg. 182.

estabelecida; essas ideias tornam-se meros ideais, e o seu conteúdo crítico concreto dilui-se na atmosfera ética ou metafísica.»⁷⁰

Sob a influência de procedimentos que implicam «a exclusão de conceitos críticos capazes de referirem aquele comportamento ao conjunto da sociedade»⁷¹ gerou-se o sujeito em estado de apatia face à existência de alternativas possíveis ao capitalismo: um «modo de pensamento e de comportamento que se imunizou a qualquer outra racionalidade que não a da ordem estabelecida»⁷² — «o empirismo verifica-se como pensamento positivo»⁷³.

Também os pressupostos da arte subversiva serão confrontados com a crise da utopia na década de 1960 e que não se manifestava apenas como suspeita à ideologia em particular, mas à desconfiança na modernidade (como um todo) para guiar o Homem na direção ao futuro: «Frente ao caráter total dos resultados alcançados pela sociedade industrial avançada, a teoria crítica vê-se despojada das razões que justificam a necessidade de superar a sociedade presente.»⁷⁴

Ao mesmo tempo que o artista atual «vive sobre a ausência do interdito»⁷⁵, na sua difícil tarefa de ferir a apatia do sujeito a quem já nada choca, os manifestos «perdem a provocação e a crítica de arte perde poder revelador, confundindo-se com a divulgação e propaganda cultural.»⁷⁶. Conforme veremos, durante o último período vanguardista da modernidade, o papel da crítica irá assumir um elevado radicalismo das artes de vanguarda — entre a crítica à arte e a crítica à indústria da cultura.

⁷⁰ Idem, pg. 192.

⁷¹ Idem, pg. 218.

⁷² Idem, pg. 189.

⁷³ Idem, pg. 218.

⁷⁴ Idem, pg. 13.

⁷⁵ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte, No poder do discurso, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Investigação em arte: Lisboa, 2010, 59-91, pg. 238.

⁷⁶ Idem, pg. 240.

Manifestos»⁸⁰, já se encontrava fora dos limites da arte. Deslocava-se de uma longa narrativa estética para um novo esquema conceptual que consistia «menos nas razões da obra e mais nesse funcionamento de um lugar de arte»⁸¹. Essa afirmação do radicalismo das vanguardas, da última fase da modernidade, vir-se-á a concretizar através da autonomia com o mundo da arte:

Os «artistas do final dos anos sessenta e setenta sentiram que, tendo chegado a esse ponto, era hora de voltar, não aos estilos ultrapassados, mas precisamente à “verdade e à vida genuínas”»⁸². Por esse motivo, a vanguarda já não estava interessada numa lógica de superação de estilos artísticos, mas em distinguir-se qualitativamente a partir de fenómenos conceptuais e comportamentais:

«A visão alternativa seria que, em vez de um trânsito interrompido, a arte, construída historicamente, havia chegado ao fim da linha porque se movia para um plano diferente de consciência. Esse seria o plano da filosofia que, por sua natureza cognitiva, admite uma narrativa progressiva do desenvolvimento que converge idealmente para uma definição filosoficamente adequada de arte.»⁸³

Ao ser apresentada como vanguarda artística em 1961, as fezes de Manzoni (*Merda d'artista*, Fig. 11), não ambicionava reestabelecer qualquer tipo de ordem ou inteligibilidade à arte moderna. Tencionava antes, revelar a emergência de um período vanguardista cujo seu radicalismo já não prometia (como tipicamente⁸⁴) uma revolução para as artes: «Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história para que as obras de arte fiquem de fora. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte.»⁸⁵

⁸⁰ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, Princeton, New Jersey, 1995, pg. 37).

⁸¹ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, *Investigação em arte : Lisboa*, 2010, 59-91, pg. 237.

⁸² DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, 1995, pg. 148.

⁸³ *Idem*, pg.135.

⁸⁴«Tipicamente, a vanguarda, enquanto gume cortante e experimental da modernidade, abribuiu-se historicamente uma dupla missão: destruir e inventar.», CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 242.

⁸⁵ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, 1995, pg. 114.

Para essas novas vanguardas que regressam à perspectiva crítica da arte no início da década de 1960, cujo futuro lhes pertencia, tal como sucedera antes com os expressionistas abstratos e os seus apoiantes⁸⁶, a arte não podia ser mais superada. A ausência de uma dimensão utópica levou à perda do caráter prospetivo da arte. Sem essa sua ‘meta orientadora’ ficava impedida na sua chegada à ‘próxima transgressão total’:

«Warhol expressou o espírito dessa previsão maravilhosa da seguinte maneira: “Como se pode dizer que qualquer estilo é melhor do que outro? Deveria ser possível poder ser um expressionista abstrato na próxima semana, ou um artista pop, ou um realista, sem sentir que se desistiu de algo.”»⁸⁷

Era suposto a arte tornar-se uma experiência - deliberadamente conduzida - de falha e de crise. Se não existisse a crise, ela devia ser criada.⁸⁸ Foi esse motivo que levou Piero Manzoni a recuperar os princípios dadaístas e «a sua estética suicida de ‘antiarte por antiarte’»⁸⁹. Substituindo o objeto artístico pela série de 90 latas metálicas, rotuladas em papel e traduzidas em diferentes línguas, realizava a mais rude rejeição à obra de arte.

A distopia performatizada por Burden em ‘*Shoot*’, de 1971, (Fig. 12), anunciava a suposta morte da arte a partir da morte do seu caráter utópico. Retratava o homem a sós deixado no mesmo vazio existencial que restava à modernidade, por esta ter renunciado à utopia. O que parecia sugerido por Burden como a ‘morte do artista’ revelava-se, afinal, como um limite ou mesmo um fim para as artes e, acima de tudo: pronunciava a crise do projeto humanista moderno.

Enquanto fenómeno subversivo, o discurso comportamental de Burden em ‘*Shoot*’ já se situava fora dos limites da arte — a sua dimensão efémera permitiu que ‘a obra’ se esgotasse, justamente, naquela experiência de crise:

⁸⁶ Idem, pg. 117.

⁸⁷ Idem, pg. 37.

⁸⁸ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg.114.

⁸⁹ Idem, pg. 92.

«Nesse processo irônico de decadência autodestrutiva da arte, o “vanguardista”, longe de estar interessado na novidade enquanto tal, ou na novidade em geral, tenta na verdade descobrir ou inventar novas formas, aspetos e possibilidades de crise.»⁹⁰

Contrariamente à dimensão histórica vanguardista dos ismos de início de século, que combatia um “inimigo público” — a burguesia e a sua tradição estética — para os novos vanguardistas na década de 1960-70, como Manzoni ou Burden, a ideia de cultura oficial (contra a qual as artes de vanguarda deveriam lutar) desaparece simplesmente.⁹¹

Foi a partir desse radicalismo vanguardista empenhado num «niilismo todo-abrangente, cuja consequência inevitável é a autodestruição»⁹² que se chegou a um ponto de não-retorno onde a arte ficava finalmente emancipada de todos os critérios: «Criticado o tempo linear e evolutivo, a vanguarda realizava-se e sucumbia-se».⁹³

Já não era um «imperativo histórico» da estética subversiva de «estender as suas trilhas para a estética desconhecida»⁹⁴: «Essa narrativa terminou quando a natureza filosófica da arte atingiu um certo grau de consciência. A arte depois do fim da arte poderia, é claro, incluir a pintura, mas na pintura em questão não estava impulsionando a narrativa. A narrativa, ao contrário, estava terminada. Não havia razão melhor, interna à história da arte para haver pintura, do que para haver arte em qualquer outra forma. A arte alcançou um encerramento narrativo, e o que agora estava a ser produzido pertencia à era pós-histórica».⁹⁵

Depois da *arte corporal*, *arte conceptual*, *arte minimalista*, *land Art*, *neoexpressionismo*, *neorrealismo*, *op arte*, *pop arte*, *performance*, *happening*...já não se sabia bem o que fazer para que uma obra viesse a ser considerada vanguardista; nem sequer o que podia levar uma obra a desejar vir a ser vanguardista.⁹⁶

⁹⁰ Idem, pg. 114.

⁹¹ Idem, pg. 113.

⁹² Idem, pg. 92.

⁹³ Idem, pg. 235.

⁹⁴ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, 1995, pg. 135.

⁹⁵ Idem, pg. 140.

⁹⁶ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-

2.3 Crítica à indústria da cultura



Fig. 13: WAROL, Andy, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962, Whitney Museum of American Art
Fig. 14: ERRÓ, *American Interior 1*, 1968, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Os primeiros sinais de crise da vanguarda do pós-segunda guerra mostravam que esse conceito parecia estar a ser absorvido pela cultura envolvente burguesa. Eles começam a surgir, logo após a segunda guerra mundial, enquanto se consolidava um novo estado de capitalismo, articulado com a cultura de massas e o *mass media* – tal como demonstrado na relação entre a ‘*Sociedade do Espetáculo*’, de Guy Debord, e a ‘*Sociedade do Consumo*’, de Jean Baudrillard.

As alterações culturais ocorridas na sociedade provocadas pelo capitalismo avançado (ver capítulo 2.1) e a apropriação dos espaços que os fenómenos *anti arte* tinham conquistado (ver capítulo 2.2) ameaçavam o potencial subversivo das vanguardas.

Ainda que o mundo das artes beneficiasse de uma certa emancipação, «com o inesperado amplo sucesso público da arte de vanguarda, e com a transformação paralela do próprio termo num “slogan” publicitário largamente usado (e abusado)»⁹⁷, a demissão total de critérios estéticos que daí resultava, colocou novas fragilidades aos discursos da estetização revolucionária.

Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, *Investigação em arte* : Lisboa, 2010, 59-91, pg. 235.

⁹⁷ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg.111.

A crítica à indústria da cultura alertava sobre os perigos de uma *Arte Pop*, cujo potencial dos seus discursos subversivos era absorvido e relativizado: a sua dimensão negativa era convertida em entretenimento pela indústria da cultura na Sociedade do Espetáculo⁹⁸.

O ‘espetáculo’ caracterizado por Guy Debord (1931-94) revelava a presença desse novo *status quo*, ao que correspondia o período de riqueza de um capitalismo mais desenvolvido: «A unidade irreal que o espetáculo proclama é a máscara da divisão de classes sobre a qual repousa a unidade real do modo de produção capitalista.»⁹⁹.

O pensador *Internacional Situacionista* reconhecia as mudanças ocorridas na «fase primitiva da acumulação capitalista» — o surgimento de uma sociedade industrial avançada nas décadas de 1950-70 (abordada no capítulo 2.1) — a origem do novo *status quo*, onde o modelo revolucionário marxista já não era eficaz, tinha-se provocado uma crise para a utopia social:

A «conceção científica dos utópicos não alcança o entendimento de que grupos sociais têm interesses numa situação existente, forças para mantê-la, assim como formas de falsa consciência correspondentes a essas posições»¹⁰⁰.

Na sua crítica a Marx, a sociedade de ‘duas únicas classes’ teorizada em *O Capital*, já não designava a ordem social estabelecida do período anterior (quando a tradição das narrativas revolucionárias ainda se podia servir da ‘busca de realização da verdade científica’¹⁰¹). Por isso, criticava os «socialistas utópicos» por continuarem «presos ao modo de exposição da verdade científica» — ao «lado determinista-científico do pensamento de Marx» — por conceberem a sua verdade de acordo com a pura imagem abstrata que tinham da sociedade, tal como se impusera num estágio muito anterior.¹⁰²

Ao contrário do que sucedia durante a fase primitiva do capitalismo, (cuja «economia política só vê no proletário o operário, que deve receber o mínimo indispensável para

⁹⁸ DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espetáculo*, 1967.

⁹⁹ Idem, pg. 47.

¹⁰⁰ Idem, pg. 56.

¹⁰¹ Idem, pg. 54, Citando Saint Simon: «Como queriam eles arrancar pela luta o que deve ser provado?».

¹⁰² Idem, pg. 55.

conservar sua força de trabalho»¹⁰³), na ‘*Sociedade do Espetáculo*’, nem o proletariado era mais o sujeito da história, como essa narrativa se tornava agora um obstáculo «à consciência proletária num estágio mais avançado»: Aquilo que fora «a brecha pela qual penetrou o processo de ‘ideologização’, enquanto ele ainda vivia», reduzia-se ao mero contributo da «herança teórica deixada ao movimento operário».¹⁰⁴

«A consciência do desejo e o desejo da consciência são o mesmo projeto que, sob a forma negativa, quer a abolição das classes, isto é, que os trabalhadores tenham a posse direta de todos os momentos de sua atividade. Seu contrário é a sociedade do espetáculo, na qual a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou.»¹⁰⁵

Na sua crítica à indústria da cultura, o interior do lar americano de Erró (*‘American Interior I’*, Fig. 13) encontrava a síntese desses fenômenos do consumo de massas durante o período do capitalismo avançado, cuja perversão do aparente acesso generalizado de bens se projetava como supostas ‘novas’ necessidades destinadas a uma extensa ‘classe média’: «Um estilo de roupa surge de um filme; uma revista lança lugares da moda que por sua vez lançam as mais variadas promoções.»¹⁰⁶

A reprodução das coisas familiares ao sujeito, objetos que se vinham introduzindo no seu quotidiano, através de «ondas de entusiasmo por determinado produto, apoiado e lançado por todos os meios de comunicação»¹⁰⁷, permitiam ao *status quo*, não apenas sustentar um ‘simulacro’ (de uma espécie de sociedade do conforto¹⁰⁸), como também introduzir os padrões culturais e estéticos do momento. Perante o ‘espetáculo’, que não pode parar, o sujeito perdia toda a sua dimensão contemplativa:

¹⁰³ Idem, pg. 31.

¹⁰⁴ Idem, pg. 55.

¹⁰⁵ Idem, pg. 35.

¹⁰⁶ Idem, pg. 45.

¹⁰⁷ Idem, pg. 45.

¹⁰⁸ A partir de bens do consumo que «doutrinam e manipulam; promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao ficarem esses produtos benéficos à disposição de maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida. É um bom estilo de vida - muito melhor do que antes» por MARCUSE, Herbert, *O Homem Unidimensional, Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*, Letra Livre, Lisboa 2011, pg. 32.

«O objeto que era prestigioso no espetáculo torna-se vulgar na hora em que entra na casa desse consumidor, ao mesmo tempo que na casa de todos os outros. Revela tarde demais a sua pobreza essencial, que lhe vem naturalmente da miséria de sua produção. Mas já aparece um outro objeto que traz a justificativa do sistema e a exigência de ser reconhecido.»¹⁰⁹

Na imagem de Erró (Fig. 13) a ‘utopia positiva’ do design, ou a moda, assumem a expressão visual dessa tirania do capitalismo avançado, na construção da «pseudonecessidade» imposta pelo consumo. O ‘espetáculo’ dessa classe média, gerado pelo novo paradigma capitalista, era afinal uma sociedade escravizada (ainda que voluntariamente) sem alternativas possíveis ao capitalismo.

Ao mesmo tempo que se observavam os problemas culturais impostos pela indústria da cultura, a arte de vanguarda — cuja limitada popularidade se tinha apoiado por muito tempo exclusivamente no escândalo — tornava-se de súbdito num dos principais mitos culturais das décadas de 1950-60¹¹⁰, enquanto conhecia os fenômenos da *anti arte* (abordado dos no capítulo 2.2):

«Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual - mas não a falsidade deste - muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte.»¹¹¹

Na sua ‘*Teoria Estética*’¹¹² — a propósito de uma «ideia de humanidade» que estaria a ser «abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana» — Adorno argumentava que o lugar da arte se tinha tornado incerto devido à autonomia que ela tinha adquirido.¹¹³ Para o autor, a ideia de arte perdera a sua evidência na incerteza do seu «para quê» estético. A ausência de critérios, resultante da emancipação formal e material do discurso artístico como consequência do capitalismo na década de 1950-60, fizera com que tudo pudesse ser considerado arte: «Não se sabe se a arte pode ainda ser

¹⁰⁹ Idem, pg. 46.

¹¹⁰ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 111.

¹¹¹ ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa 2018, pg. 34.

¹¹² ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, 1970.

¹¹³ Idem, pg. 11.

possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos.»¹¹⁴

Para Adorno a vanguarda tinha desencadeado um processo inevitável de desintegração entre todas as relações internas da arte moderna, ao diminuir a sua distância em relação ao espectador¹¹⁵:

«Os pólos da sua Entkünstung são os seguintes: por um lado torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas.»¹¹⁶

A cultura de massas, segundo Adorno, estava a condicionar a liberdade do sujeito perante o referente, interferindo no processo contemplativo em que o sujeito «se assemelha à obra» — que ainda estava presente durante o período romântico e nos primórdios das vanguardas modernas: «Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela»¹¹⁷.

Essa condição era uma ameaça à «dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se torna sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa»¹¹⁸ e, se «não for simplesmente consumível, a relação com ela pode pelo menos apoiar-se na relação com os bens de consumo propriamente ditos. O que é facilitado pelo facto que, numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio carácter de mercadoria: paranoia da aparência estética.»¹¹⁹

«Se alguém nos dias do alto expressionismo abstrato tivesse previsto que um dia os artistas estariam pintando latas de sopa e ‘caixas de Brillo’, o conhecimento não teria sido aproveitável no momento em que a previsão foi feita, apenas porque realmente não

¹¹⁴ Idem, pg. 12.

¹¹⁵ Idem, pg. 35.

¹¹⁶ Idem, pg. 36.

¹¹⁷ Idem, pg. 35.

¹¹⁸ Idem, pg. 35.

¹¹⁹ Idem, pg. 35.

havia espaço, ou pelo menos não o espaço necessário, para uma assimilação precoce à arte da New York School das estratégias do pop»¹²⁰.

«A *coke* is a *Coke!*»¹²¹ Foi essa condição das artes inseridas numa nova geografia, gerada pela dimensão subversiva das estratégias *Pop* e do paradigma de Nova Iorque, que levou Andy Warhol a apresentar o popular ícone da indústria da cultura num registo publicitário, sem quaisquer pretensões formais aparentes, ironicamente, para retratar a crise cultural vivida pela sociedade altamente mediatizada e consumista dos EUA em 1962.

Na mensagem (aparentemente) ‘otimista’ dirigida ao público americano, em ‘*Green Coca-Cola Bottles*’ (Fig.13) estava também presente a perversão da ideologia da sociedade avançada e de um modelo de liberdade fundado para o consumo¹²²: A conversão de um produto não essencial numa ‘nova necessidade’, por forma a promover um conceito de igualdade social a partir das possibilidades de acesso de todas as classes a esses mesmos produtos.

Ao mesmo tempo que Warhol recorria a processos mecânicos (reprodutibilidade da arte), parecendo querer idolatrar a produção em série, o capitalismo e os seus ícones, a sua estratégia controversa não pretendia apresentar qualquer inovação ou autoridade formal — mas convocar uma dimensão conceptual baseada no criticismo de sua técnica mista para rejeitar o primado da cultura mecanizada.

Por esse motivo, não eram apenas as nuances de clareza nos seus perfis estampados que se apresentam como defeitos incontornáveis ao produto reproduzido (serigrafia). Nesse processo de standardização, a intervenção do autor, aplicava modificações ‘individualizadas’ com contornos negros a grafite fazendo com que 112 garrafas de coca-cola fossem quase idênticas.

¹²⁰ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, 1995, pg.42.

¹²¹ Andy Warhol, referindo-se a *Green Coca-Cola Bottles* em 1962 (Tate).

¹²² «Sob o jugo de um todo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é o fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que pode ser recolhido e o que é escolhido pelo indivíduo» sobre as bases da sociedade atual, por MARCUSE, Herbert, *O Homem Unidimensional, a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*, Letra Livre, Lisboa 2011, pg 28).

Verificamos em ambos os exemplos apresentados uma manifestação para assumir um lugar de resistência à cultura de massas do ‘capitalismo avançado’. Não obstante, aquela que, segundo Adorno, era a essência da vanguarda e «o seu verdadeiro alcance utópico, isto é, o facto de submeter a debate a própria essência da arte com determinada obra»¹²³, já não parecia já ser uma questão.

Se, como argumentava Adorno, a sobrevivência das obras se situava «entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas»¹²⁴, quer em ‘*American interior*’ (Fig. 14) — pela sua crítica à cultura de massas assegurada pela figuração, como se invocasse um retorno das artes à política — quer em ‘*Green Coca-Cola Bottles*’ (Fig.13) — através das suas estratégias conceptuais— ambas parecem resistir como arte graças ao espaço conquistado pela *anti arte*: uma vanguarda que já não se superava pela sua dimensão utópica.

Citando Irving Howe na sua obra ‘*The Idea of the Modern in Literature and the Arts*’ (1977), Matei Calinescu observa que algo tinha acontecido recentemente: «que nenhum porta-voz da vanguarda pudera antecipar (...); a classe média descobriu que os ataques mais ferozes aos seus valores podem ser transformados em entretenimentos agradáveis, e o escritor ou artista de vanguarda tem de se confrontar com um desafio para o qual ele não estava preparado: o desafio do sucesso.»¹²⁵

No final da década de 1970 a sua «retórica ofensiva, insultuosa, veio a ser considerada como meramente divertida, e os seus clamores apocalípticos tornaram-se em confortáveis e inócuos clichés».¹²⁶ Com a ajuda dos *mass media*, de uma “antimoda” chocante, a vanguarda tinha passado a ser uma moda muito difundida. Mesmo que reclamasse toda a dimensão experimental e política, o seu «gume cortante e experimental»¹²⁷, parecia reduzir-se a um mero relativismo intelectual: «É neste

¹²³ VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente, Relógio D’Água*, Lisboa 1992, pg. 69.

¹²⁴ Adorno, apud DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, *Investigação em arte : Lisboa*, 2010, 59-91, pg. 78.

¹²⁵ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg. 112.

¹²⁶ Idem, pg. 111.

¹²⁷ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg., pg.242.

enquadramento que deparamos com uma das crises da arte das últimas décadas: a crise das vanguardas, o esvaziamento da capacidade de subversão e de rebeldia da arte». ¹²⁸

¹²⁸ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011, pg. 236.

III | A sociedade global pós-utópica (1989 até à atualidade)

3.1 A era do pós-socialismo

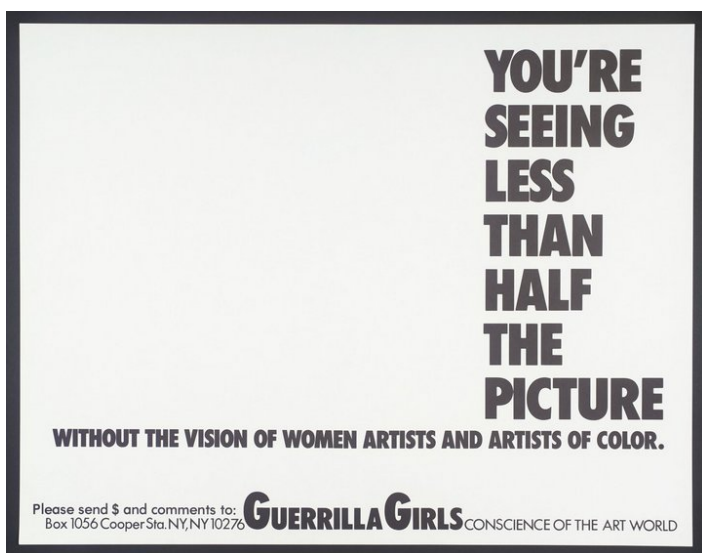


Fig. 15: GUERRILLA GIRLS, *You're Seeing Less Than Half The Picture* 1989, Tate

Fig. 16: ELMGREEN & DRAGSET, *Statue of Liberty*, 2019, HBMG, Berlin

Se a primeira parte do trabalho relaciona a modernidade como berço das dinâmicas artísticas subversivas, que conheceram nos *ismos* o seu período épico, o segundo capítulo já nos apresenta um momento de crise da estetização revolucionária. A indiferença entre detentor do trabalho e do capital (segundo a ideia de que todos os trabalhadores se tornam “patrões” de si mesmos), leva também a uma indiferença do papel vanguardista do artista — todos podemos fazer arte ou, pelo menos, consumi-la — evidenciando um padrão médio de gosto que é alimentado pela indústria cultural.

Nas bases dessa sociedade industrial avançada, assente na tecnologia, renunciada por Marcuse nas décadas 60 e 70, está a atualidade: «Hoje, a dominação perpetua-se e expande-se não só através da tecnologia, mas como tecnologia, e esta última fornece a grande legitimação da expansão do poder político, que absorve todas as esferas da cultura.»¹²⁹

¹²⁹ MARCUSE, Herbert, *O Homem Unidimensional, Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*, Letra Livre, Lisboa 2011, pg. 204.

A noção de contemporaneidade¹³⁰ conhece em 1980, em particular, com a queda do muro de Berlim (em 1989), o desfecho para esse declínio crítico que as narrativas revolucionárias argumentavam nos anos sessenta. Esse momento de charneira para a nova era pós-socialista era o resultado da «crise da ideologia em geral, e da crise do humanismo em particular»¹³¹. A renúncia definitiva ao socialismo pela institucionalização do capitalismo global (como único sistema possível), verte a humanidade num «relativismo axiológico generalizado»: a determinação de que alguma utopia pudesse servir mais como finalidade para a história

Três décadas após ser desmantelado, o segmento do muro que dividia a Alemanha (que continha um terminal de pagamento automático), utilizado pelos artistas Elmgreen & Dragset (Fig. 16) em 2019, retrata o mundo pós-socialista atual.

Ao fragmento do muro de betão armado, como vestígio arqueológico da guerra fria e das suas restrições à liberdade individual, que separava (espaços, ideologias, culturas, etc.), é instalada um mecanismo de rede global em ligação constante, acelerada pelo fluxo financeiro de compras e câmbios automáticos.

Ao incorporar a ‘caixa de operações bancárias ATM’, que permite efetuar pagamentos, consultas e levantamentos, com um serviço de 24 horas, em ‘*Statue of Liberty*’ (Fig. 16), os artistas Elmgreen & Dragset questionam o modelo de liberdade (fundado no consumo) da economia global, invocando a crise provocada pelo mundo pós 1991: onde a implantação de uma extensa rede de trocas comerciais — segundo um novo ritmo de tempo mundial hiperconectado e hiperpresentificado — levou a que tudo se convertesse numa questão de rendimento e produção.

A nova condição da sociedade hiperconectada resulta dos fenómenos da mundialização baseada nas telecomunicações, como meio de informação mais amplo e atualizado, que

¹³⁰ «A noção de contemporaneidade, como “alvo móvel por excelência” de mutações impostas por fenómenos de temporalidade, para referenciar um estado de tempo, se até ao final dos anos 1990, ela era atribuída ao pós-guerra (denotando arte após 1945), poucos anos passaram para que voltasse a ser alocada algures na década de 1960. Na atualidade as décadas de 1960 e 1970 tendem a ser vistas como altamente modernistas, e o argumento foi apresentado pela primeira vez que deveríamos considerar 1989 como o início de uma nova era, sinónimo da queda do comunismo e do surgimento de mercados globais.» BISHOP, Claire, *Radical Museology, or What’s ‘Contemporary’ in Museum of Contemporary Art?* London, 2013, pg. 16.

¹³¹ CALINESCU, Matei, *As cinco Faces da Modernidade*, Vega, pg.119.

se vinham ampliando nas décadas anteriores, e se congregavam com o domínio espacial e a divulgação da internet aos civis, inventada pela guerra fria.

O início de uma nova era temporal, da contemporaneidade, marca uma viragem disruptiva na continuidade do paradigma dessa modernidade utópica que a vinha antecedendo. O esgotamento do projeto moderno, caracterizado pela dissolução da referência à razão, enquanto garantia para a compreensão do mundo através de esquemas ou narrativas totalitárias, era ser reconhecido por François Lyotard em 1979, na sua '*Condição Pós Moderna*'¹³². A perspectiva que dominara a estética durante o século XX encontrava a decadência nas grandes narrativas de progresso:

«Aponta-se assim o fim de uma finalidade para a história e esta deixa de funcionar como grande narrativa para se estilhaçar. Já não há uma grande história universal, mas várias. A modernidade, projeto e consciência ocidental, sucumbia com o seu sucesso nas contradições da aldeia global, espaço saturado do triunfo intensivo e extensivo da modernidade.»¹³³ Estabelece-se assim uma política do tempo pós-moderna, que afeta o estar com as coisas, a duração da vivência e o habitar, tal como a consciência da memória e da história:

«Se a modernidade nasceu opondo ciência ao mito e razão à fé, numa estratégia de morte (...) do religioso e do divino, para afirmação do poder do homem que se investia numa laicização dos valores, a Pós-modernidade constata tal laicização como mito e uma nova fé (...). O resultado foi um vazio de grandes valores, com consequências nesse espetáculo gigantesco da indiferença absoluta, envolvido de signos de um mundo que acabou e de outro que nunca mais começa, um tempo em diferido ("*delai*"), entretempos e numa espera sem destino - um tempo entre parêntesis.»¹³⁴

Em '*A Sociedade Transparente*' (1989), Gianni Vattimo, afirma que se havia chegado a um outro entendimento sobre as artes e que isso se devia aos efeitos do «mundo da cultura de massa, do historicismo difundido, do fim dos sistemas unitários».¹³⁵

¹³² LYOTARD, François, '*The Postmodern Condition* (1979).

¹³³ Idem, pg. 220.

¹³⁴ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos*, in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade*, Ur, Lisboa 2011, pg.248.

¹³⁵ Idem, pg. 74.

Doravante, as dinâmicas artísticas subversivas (pós-modernas) irão confrontar-se num novo conceito plural, permitido pela abertura do novo espaço de afirmação de minorias que tinham sido excluídas antes, pelo projeto moderno e pela história da arte:

«Nos Estados Unidos das últimas décadas tomaram a palavra minorias de todo o gênero, apresentaram-se na ribalta da opinião pública culturas e subculturas de toda a espécie».¹³⁶ Vattimo argumenta que nesse contexto de «experiência estética como experiência de comunidade», já não se tratava de uma realização pura e simples da utopia, mas de uma realização distorcida e transformada: a utopia estética como heterotopia.¹³⁷

Nessa experiência estética que se estabeleceu pela diferença e pela pluralidade, sem verdades irrefutáveis, a pintura tornou-se obliquamente politizada, quanto mais pura sua aspiração, mais política parecia: «O que é que a pintura toda branca tinha que ver com as mulheres, Afro-americanos, Gays, Latinos, Asiático-Americanos, entre outras minorias que poderia haver? A pintura toda branca parecia quase exibir o poder do artista homem branco!»¹³⁸

A ‘metade da imagem’ (das mulheres e artistas negros) — ocultada pela história da arte moderna, excluída pelas suas narrativas totalitárias — que as Guerrilla Girls queriam revelar nos seus cartazes (Fig. 17) em 1989, num apelo à ‘consciência do mundo da Arte’, encontrava finalmente o seu espaço de afirmação com a pós-modernidade, num novo conceito plural¹³⁹.

Depois do período de ‘verdades universais’ e das grandes narrativas de progresso, como o *iluminismo* e o *marxismo*, transitava-se para a nova era onde os «museus passaram a ser estigmatizados como repositórios de objetos opressores que pouco tinham a dizer aos próprios oprimidos»¹⁴⁰ e os seus protagonistas encontravam no feminismo e no *pós-*

¹³⁶ Idem, pg. 11.

¹³⁷ Idem, pg. 64.

¹³⁸ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, Princeton, New Jersey, 1995, pg. 146.

¹³⁹ «In the state of art after history, anyone’s voice might be helpful, and there is no longer any sense in promoting one interpretation over another.» ELKINS, James, *What happened to art criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2011, Pg 33.

¹⁴⁰ Idem, pg. 146.

colonialismo a sua afirmação contra a discriminação racial e sexual, tanto nas artes, como na arena cultural em geral.

Estas estruturas culturais, afinal, não se apresentavam como agentes ou instâncias transformadoras sociais, de promoção da cultura e das artes, ao invés, contribuíam negativamente para que mudanças efetivas sucedessem, preservando as mesmas forças reacionárias no poder, através de agendas ao serviço da supremacia do ‘homem-branco’.

Através da ação ativista e política, os membros do grupo Guerrilla Girls, usando máscaras de gorila como proteção de sua identidade, apropriam-se da linguagem visual da publicidade para transmitir suas mensagens de forma rápida e acessível, numa campanha noturna de pôsteres, começada em 1985, nas ruas de Soho em Nova Iorque, para atingir museus, dealers, curadores, críticos e artistas, e todos aqueles que fossem ativamente responsáveis ou cúmplices pela exclusão de mulheres e artistas não brancos, das exposições e publicações comerciais:

«Vivemos a experiência do belo como reconhecimento de modelos que fazem mundo e que fazem comunidade apenas no momento em que estes mundos e estas comunidades se dão explicitamente como múltiplos. Nisso encontra-se talvez um fio condutor normativo, capaz de responder àquelas preocupações que sublinham que, se o belo é de alguma forma sempre apenas experiência de comunidade, não teremos já qualquer critério para distinguir a comunidade violenta dos nazis que ouvem Wagner ou a dos fanáticos de música *rock* que se preparam eventualmente para violências e vandalismos, da comunidade dos fãs de Beethoven ou da Traviata...»¹⁴¹

Nessa atualidade do pós-socialismo, o homem perde o seu projeto civilizacional pela ausência de referências capazes de subverter o novo status quo. Ao sucumbir à utopia, que se apresentava «obviamente na sua forma mais explícita e radical no marxismo»¹⁴², o sujeito já não dispunha de alternativas ao capitalismo. Por isso vive confrontado com o imperativo de ser ‘ele mesmo’, a partir de uma ideia de felicidade acessível através do

¹⁴¹ VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente, Relógio D'Água*, Lisboa 1992, pg. 74.

¹⁴² *Idem*, pg. 67.

consumo — «fazer como os outros para ser ele mesmo»¹⁴³ — que o encoraja a uma vida intensa, mas que não é se não um consumo intenso.

¹⁴³ Não lugares, Introdução a uma antropologia da supermodernidade, Marc Augé, Papyrus editora 9a Edição, Dos lugares aos não-lugares p.97.

3.2 A era do pós vanguarda

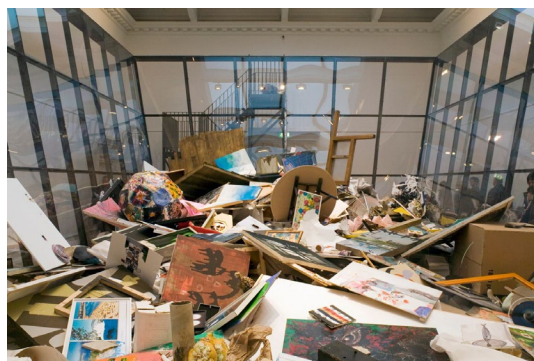
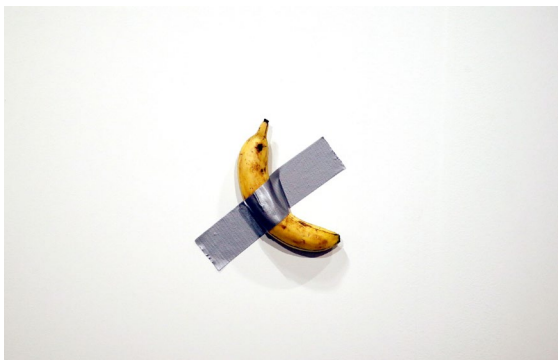


Fig: 17, CATTELAN, Maurizio, *Comedian*, 2019, Art Basel, Suíça, Guggenheim

Fig: 18, LANDY, Michael Art Bin, 2010, South London Gallery

Como abordado no capítulo anterior, os problemas colocados às narrativas revolucionárias pelo pós-socialismo (capítulo 3.1), que implicava uma nova forma de estar no mundo global, determinam como uma possível estética revolucionária atual deve responder. Vejamos agora como outros fenómenos irão condicionar drasticamente o lugar da arte e o seu potencial subversivo, cujo último período vanguardista da modernidade nas décadas de 60/70 parecia evidenciar (capítulo 2.2 e 2.3 da anti arte à crítica da indústria cultural).

Desencadeando-se pelo “pluralismo estrutural que marcava o fim da arte — a Babel das conversações artísticas divergentes”¹⁴⁴ — culmina na década de 1980, com o novo contexto da pós-modernidade, uma nova condição da arte: o pós-vanguarda.

O radicalismo da *anti arte* já tinha exposto mudanças ocorridas no sistema ‘genético-anti gravitacional’ (das vanguardas) para gerar o novo. Ao afirmar-se pelo criticismo contra a ‘estética do manifesto’, “trazendo a arte para a vida”, levou a que a vanguarda artística se dispusesse a um tipo de ação que já não servia para revolucionar as artes. Não partindo da ideia do seu conceito de superação artística, tal como sucedera no período anterior dos ismos, mas para subverter a ideia de arte como um todo.

¹⁴⁴ DANTO, Arthur C, *After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history*, Princeton, New Jersey, 1995, pg. 148.

Nessa incapacidade de se superar, a modernidade extinguiu-se pela «crise da confiança da história linear com destino evolutivo certo e à posteriori»¹⁴⁵, originando um tempo pós-utópico, onde a vanguarda deixa de ser o seu veículo. «De facto, o fim da utopia do resgate estético da existência mediante a unidade do belo com o quotidiano aconteceu paralelamente, e pelos mesmos motivos, no fim da utopia revolucionária dos anos sessenta: devido à explosão do sistema, da impossibilidade de conceber a história como curso unitário.»¹⁴⁶

Nunca houve tantos artistas, assiste-se à explosão da produção de discursos sem precedentes, à proliferação de artistas e dos territórios onde é apresentada a arte. Desde as grandes bienais e trienais, aos pequenos espaços independentes, em todo o mundo, verifica-se a aparente abundância de recursos, desde a especulação milionária de obras a enormes investimentos imobiliários financiados por grupos privados.

Depois da década de 1980, o «espaço de liberdade requisitado e conquistado pela arte moderna, revela-se um aborrecido vazio»¹⁴⁷. A sua crítica à modernidade, como um súbito olhar para trás, assume já uma posição ulterior, ou superação da arte. A arte origina-se pelo debate da sua superação, como se a «própria modernidade, sem a orientação da frente vanguardista», fosse ela mesma uma «crise da modernidade por superação do sentido histórico das vanguardas»¹⁴⁸.

Ainda que se afirmasse pela forte dimensão crítica e subversiva dos seus discursos, a vanguarda tornava-se «simplesmente irrelevante num novo conceito histórico»¹⁴⁹ — com a superação do sentido histórico das vanguardas — e a sua dimensão crítica perdia a «visibilidade da contundência das suas ações. A classe média perdia-lhe o medo, transformando-a em entretenimento.»¹⁵⁰ Por esse motivo, essa vanguarda da atualidade não quer ser de rotura nem negativa, contém-se num «ato afirmativo de mera

¹⁴⁵ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011, pg. 235.

¹⁴⁶ VATTIMO, Gianni, A Sociedade Transparente, Relógio D'Água, Lisboa 1992, pg. 72.

¹⁴⁷ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011, pg. 240.

¹⁴⁸ Idem, pg. 235.

¹⁴⁹ CALINESCU, Matei, As cinco Faces da Modernidade, Vega, pg. 112.

¹⁵⁰ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011, pg. 239.

diferença.»¹⁵¹. Como não existem verdades universais, não se pode definir a arte — a recusa moderna «tornou-se a grande abertura pós moderna.»¹⁵²

Simultaneamente, com a superação do sentido histórico da arte (a condição pós-vanguardista da arte) torna-se incapaz de se projetar para o futuro e fica agarrada a um presente extenso — a arte sobrevive pela sua repetição. A passagem de um modernismo «futuro-orientado» para um «presente estático e aborrecido», que enquanto se reproduz, não nos leva para nenhum futuro.¹⁵³ Essa ahistoricidade como superação do historicismo modernista é relacionada por Boris Groys na metáfora dos *loop* (das instalações vídeo da arte contemporânea) e o ritual da repetição secular:

«A noção atual e pós-moderna do fim da história difere da modernista apenas em virtude da convicção de que não é necessário esperar mais pela chegada definitiva do novo, pois o novo já está disponível.»¹⁵⁴

Assim, mais do que a sua questão de inventar o novo, as dinâmicas artísticas, provém das promessas incumpridas pelo novo - da modernidade: «A pós vanguarda assenta no tédio dessa promessa vanguardista, no desgaste do seu cumprimento sempre adiado, ou seja, na entropia da sua promessa».¹⁵⁵

O regresso da arte aos seus limites, «depois da utopia dos anos sessenta»¹⁵⁶, era a nova condição atribuída à arte que implicava necessariamente um novo contexto histórico para essa expressão artística do pós-vanguarda: «A arte floresce indiferente, acompanhando o ritmo da reprodução e na receção. Sem ideal, sem destino, sem campos por explorar, numa espécie de ausência de princípios e de fins, ela sobrevive como excesso».¹⁵⁷

A arte que Michael Landy quer atirar para o caixote de lixo (*Art Bin*, 2010, Fig. 18) é uma arte contemporânea sem existência própria, que «já não representa, já não assume a

¹⁵¹ Idem, pg. 244.

¹⁵² Idem, pg. 238.

¹⁵³ BISHOP, Claire, *Radical Museology, or What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, pg. 18, citando Boris Groys em 'comrades of time'.

¹⁵⁴ GROYS, Boris, *On the New*, Verso, Nova York, 2014, pg. 3.

¹⁵⁵ Idem, pg. 242.

¹⁵⁶ VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente, Relógio D'Água*, Lisboa 1992, pg. 71.

¹⁵⁷ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos*, in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade*, Ur, Lisboa 2011, pg. 243.

imanência do significante pelo seu poder de ilusão, tal como já nada produz para ser estético»¹⁵⁸. Que não se apresenta por uma eventual presença da forma e/ou do objeto, mas para além do estético, na abstração de um valor especulativo (estético e económico) desconexo do real: «Num estado de derrisão e indiferença, da imagem improficua e da ilusão vazia, a arte simula-se a si própria: o resultado foi uma profusão de imagens em que não há nada a ver, imagens sem rastros nem sentido, apenas marcas de um ato de desaparecimento que com ela se mascara – a desaparecimento da própria realidade.»¹⁵⁹

O ‘fenómeno trans-estético’ de Maurizio Cattelan (*‘Comedian’* Fig. 17) faz com que a banana se transfigure do banal (efeito da pós-realidade) e possa concretizar um dos maiores insultos (do capitalismo mundial) à história da Arte. Ao contrário do que sucedia tradicionalmente, passam a ser os «apetrechos simbólicos» a anunciar o ‘que é arte’¹⁶⁰. Retira-se a opacidade que permita ‘à obra’ «resistir à hermenêutica através da própria estabilidade e frontalidade da sua presença.»¹⁶¹

Apenas resta a ideia de arte (e não arte), por esse motivo, «nunca tanto a arte obrigou e precisou tanto da palavra para falar sobre ela. O excesso de teoria da arte contemporânea e a multiplicação de discursos, ultrapassa os exemplos anteriores da história da cultura. Ela acompanha as teorias da morte da arte e do fim da história de arte, sendo estas substituídas por uma “escolástica crítica”, em que a arte se apresenta como “comentários sobre si própria” que tem “mais valor que a própria obra”».¹⁶²

Face à ausência de critérios de uma época em que se perderam as teorias gerais da arte, é o discurso que sustenta a arte. Em certos casos da arte contemporânea, parece até

¹⁵⁸ Idem, pg. 68.

¹⁵⁹ Idem, pg. 68.

¹⁶⁰ «quer a grande obra de arte do passado, quer os novos produtos que nascem já para os media reproduzíveis, como o cinema precisamente, tendem a transformar-se em objectos de consumo corrente, e portanto menos relevantes num fundo de comunicação intensificada», VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente, Relógio D’Água*, Lisboa 1992, pg. 54.

¹⁶¹ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, *Investigação em arte : Lisboa*, 2010, 59-91, pg.75.

¹⁶² DIAS, Fernando, Paulo Rosa, *Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, *Investigação em arte : Lisboa*, 2010, 59-91, pg.66.

tornar-se numa vontade excessiva de teorização para legitimar¹⁶³. Como se não fosse compreensível sem esse ‘embrulho’ — que a maioria das obras atuais precisa para ser arte — ficando ameaçada de já não ser mais uma obra de arte¹⁶⁴:

«Ao fazer um discurso coincidir com a obra, o artista faz com que a crítica coincida com esse mesmo discurso. Nesta mistura dos discursos, verifica-se uma inversão radical e passam a ser estes a prevalecer sobre a obra, e esta manifesta-se mais pobre de sentidos que esses discursos, efetivando uma perigosa inversão inerente.»¹⁶⁵

A presença extensiva do discurso encontra-se em ‘*Comedian*’ (Fig. 17) de Cattelan, que vai para a feira de Arte em Miami de 2019, sem incluir a fita adesiva, mas acompanhada por uma lista de 13 páginas com as regras de colocação:

«A vanguarda deixa de se ver porque ela está aí em todo o lado e em lado nenhum (algures!), entre a banalidade indistinta, no meio de uma produção artística “maquinal” (como explorou Andy Warhol, Fig. 13), excessiva e sem projeto estético.»¹⁶⁶

A ideia de arte pós-vanguardista confronta-se numa situação contemporânea com uma oposição estratégica entre: «a arte submersa no excesso de transparência e de discurso e a arte soterrada no excesso de opacidade onde o discurso não chega, num refúgio irreduzível e silencioso que é o lugar de abertura e possibilidade – como se a arte contemporânea se jogasse entre a logomania e a logofobia.»¹⁶⁷

Entre o excesso de discurso e a exiguidade do objeto: um «aborda o programa atual como vivendo excesso de discurso que descarta a presença do objeto; outro aborda a atualidade como privilegio da irreduzibilidade da obra de arte e a sua inacessibilidade pelo discurso.»¹⁶⁸

¹⁶³ Idem, pg. 67.

¹⁶⁴ Idem, pg. 69.

¹⁶⁵ Idem, pg. 69.

¹⁶⁶ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Ruptura à Ruptura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011 pg. 243.

¹⁶⁷ DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística : discurso e obra de arte, No poder do discurso, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Investigação em arte: Lisboa, 2010, 59-91, pg. 86.

¹⁶⁸ Idem, pg. 65.

Tal como observado no nosso apontamento artístico final, a comédia¹⁶⁹ estética em torno da banana de Cattelan: estão possibilidades de uma estética subversiva atual como resultado de um desencadeamento de fenómenos (artísticos e sociais) que se concretizaram através de uma grande complexidade de operações — e não propriamente pela produção de certa imagem ou obra em si. Qualquer que fosse a intenção do autor ao escolher uma banana, a sua chegada à parede ‘do museu’ não se tornaria possível sem que primeiro fosse aprovada pelo sistema de artes.

A provocação de Cattelan infiltrou-se nos grandes canais *mainstream* a partir de um registo fotográfico¹⁷⁰ que colocou o valor da vida lado a lado com o capitalismo: De um, a mulher anónima que fotografa a obra, e que sofre de uma doença mortal sem tratamento (por falta de pagamento do seguro de saúde); do outro, uma banana presa com fita adesiva a uma parede branca — que só é registada pelo motivo de ter sido ‘comprada’ por 120.000 €¹⁷¹.

Assim era publicada no *New York Times*, *The Washington Post* e, posteriormente, divulgada em sites internacionais: de Cuba ao Médio Oriente, passando pela Europa e a China¹⁷². Todos puderam assistir ao retrato paradoxal de uma sociedade ocidental em crise, desprovida de qualquer sentido existencial.

A presença de um ‘artista’ (como agente do sistema das artes, resultado da indústria da cultura, em concordância com as estruturas económicas e com capital, apoiado nessa extensa rede de transmissões globais) que se apropria de conceitos artísticos para converter uma ação patética num reflexo crítico da sociedade atual, para nos lembrar a sua necessidade diariamente, tal como sucedeu durante a exposição, cada vez que comemos uma banana.

¹⁶⁹ Maurizio Cattelan, *Comedian* (2019).

¹⁷⁰ ‘banana ao quadrado’, fotografia de Rhona Wise, Art Basel Miami 2019.

¹⁷¹ PEIRÓN, Francesc, *Debajo de la piel de plátano*, Retrato de la desigualdad social en una fotografía de la obra de Cattelan sobre una banana, in lavanguardia.com/cultura, Nova Iorque, 2019.

¹⁷² *Idem*.

Considerações finais

Consideramos que existem possibilidades para uma estética subversiva contemporânea, assim como a permanência de condições que exigem a presença de uma arte radical e política na atualidade. Compreendemos ao longo do texto como as condições socioculturais, trazidas pela pós-modernidade, se apresentaram como obstáculos à tradição revolucionária das vanguardas modernas: que levaram a que tivesse perdido a força heroica de outros tempos e a que tão pouco (ou quase nada) de novo tenha acontecido para a arte nas últimas quatro décadas.

Não obstante o reconhecimento das emergências de arte subversiva na atualidade, mais do que a avaliação de casos práticos recentes (de arte transgressiva e emancipatória), o que com esta dissertação se quis demonstrar, através de um encadeamento rítmico de reflexões às artes entre o século dezanove e os anos oitenta do século vinte, foi um diagnóstico de crise da cultura contemporânea — que compromete a arte crítica atual e as possibilidades para que uma estética subversiva possa existir.

Assinalámos como o papel da utopia social estava a determinar a pintura e a literatura, durante um primeiro período moderno, que considerámos revolucionário, na segunda metade do século dezanove, que se mobilizou através do radicalismo das vanguardas — concretizando as primeiras rupturas com uma longa tradição estética. Durante esse período épico, a invocação de uma suposta supremacia de novos conceitos estéticos levou a que sucessivos fenómenos transgressivos ocorressem nas artes, culminando, eventualmente, na segunda guerra mundial, com a ideia do «fim» da arte. No esgotamento do debate em torno das questões de representação da imagem terminava o período moderno onde ‘arte e revolução’ (ainda) podiam coincidir.

De igual modo observámos depois como a emergência de um novo paradigma político e social (de um novo estado avançado do capitalismo) se apresentou como uma crise para as narrativas revolucionárias e, conseqüentemente, para e para uma arte crítica. Colocámos o período de 1960-70 no centro do debate da dissertação pela relevância que considerámos ter — assumindo que era ali que estava a origem que formou a crise cultural da atualidade.

Neste contexto, distinguimos o último período crítico e profundamente subversivo das artes de vanguarda: o paroxismo de subversão artística era afirmado pela anti arte e pela crítica à sociedade do capitalismo avançado — embora esta última fosse também incorporada e manipulada na primeira, através de movimentos como a *Pop art*.

Os lugares conquistados pela dimensão subversiva da anti arte, depois da segunda-guerra mundial, fizeram com que as artes de vanguarda já não conhecessem quaisquer inibições à sua liberdade de expressão. Ainda que a estetização vanguardista dos anos 1960-70 prosseguisse certos fenómenos da tradição moderna, pela afirmação radical de processos disruptivos contra a história da arte, a condição ‘livre’ e descriteriosa que agora dispunha começava a reduzir os efeitos de suas ações a uma provocação momentânea.

Ao mesmo tempo que a vanguarda já não parecia indicar um novo caminho para as artes, revelando dificuldades à sua dimensão revolucionária, esse conceito estético, tornava-se popular nos discursos da cultura de massas, alinhado com os normativos do status quo que diluíam o seu potencial, no desgaste da sua estetização. Assim eram provocadas alterações ao potencial transgressivo da arte: de revolucionária, a arte tornava-se subversiva apenas.

Considerámos um momento de viragem a partir de 1980, com o surgimento de uma nova época artística e social — pós-utópica — cujas consequências iriam estabelecer limitações sem precedentes às possibilidades de concretizar uma eventual revolução social ou, simultaneamente, estética.

A situação que designámos por pós-socialismo, a sociedade dominada pelo capitalismo global, expunha o modo como essa sociedade, retida de um projeto civilizacional alternativo, parecia ficar impedida da revolução. Como se voasse veloz e sem direção, sem a presença da utopia, restava ao homem o capitalismo e seus mercados da indústria cultural. Apresentava-se uma crise do pensamento negativo: tanto o potencial criativo, inovador, de subversão, como a eficácia dos seus discursos estavam ameaçados.

Da falência da dimensão revolucionária e utópica da arte à dimensão existencial e linguística da filosofia, a crise existencial da arte pós-vanguardista confronta-se nas últimas décadas com o desgaste do potencial crítico da imagem (que parece ter sido cancelado, levando a que a arte tenha que depender do arcaboiço de um logos teórico para existir).

Ao mesmo tempo que a arte se tornou incapaz de se superar (através de uma ideia de arte emancipatória), ela é oprimida pelas promessas da cultura de massas e o seu discurso do ‘sempre novo’ — através de uma espécie de ‘sebastianismo do novo’ gerado em ciclos de obsolescência programada —, por uma cultura ao serviço das estruturas económicas e do capital, orientada exclusivamente para o rendimento.

Deste modo, apontámos um diagnóstico de crise da arte crítica atual em que se inscreve o lugar de resistência, como necessidade urgente de práticas artísticas radicais e políticas, na atualidade, que não facilita as possibilidades para uma estética subversiva.

Bibliografia

- I. ADORNO, Theodor, Teoria Estética, Edições 70, Lisboa 2018
- II. AUGÉ, Marc, Papyrus editora, 9a Edição, Dos lugares aos não-lugares
- III. BENJAMIN, Walter, A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica, Zouk, Porto Alegre 2012
- IV. BISHOP, Claire, Radical Museology, or What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art? Koenig Books, London, 2013)
- V. CALINESCU, Matei, As cinco Faces da Modernidade, Vega, Lisboa 1999
- VI. CIORAN, E. M., Historia y utopia, Tusquets editores, Barcelona, 2011
- VII. DANTO, Arthur C, After the end of Art, contemporary Art and the Pale of history, Princeton, New Jersey, 1995
- VIII. DEBORD, Guy, A Sociedade do Espetáculo, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006
- IX. DIAS, Fernando, Paulo Rosa, Vanguarda e Pós-Modernidade: do Tempo de Rutura à Rutura dos Tempos, in Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade, Ur, Lisboa 2011,
- X. DIAS, Fernando, Paulo Rosa, FBA-CIEBA, Lisboa 2010, in Investigação em Arte, Uma floresta muitos caminhos Predicações da arte - Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte
- XI. DIAS, Fernando, Paulo Rosa, As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945, Imagens para uma coleção, retirado de catálogo 'Arte Alemã do pós-guerra,

- Catálogo da Coleção do Kunstmuseum de Bona, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2000
- XII. ELKINS, James What happened to art criticism, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2011
- XIII. GROYS, Boris, In the Flow, Verso, Nova York 2016
- XIV. GROYS, Boris, On the New, Verso, Nova York 2014
- XV. MARCUSE, Herbert, A dimensão Estética, Edições 70, Lisboa 2020
- XVI. MARCUSE, Herbert, O Homem Unidimensional, Sobre a Ideologia da Sociedade Industrial Avançada, Letra Livre, Lisboa 2011
- XVII. PEIRÓN, Francesc, Debajo de la piel de plátano, Retrato de la desigualdad social en una fotografía de la obra de Cattelan sobre una banana, in lavanguardia.com/cultura, Nova Iorque, 2019
- XVIII. RICOEUR, Paul, A Crítica e a convicção, edições 70, Lisboa 2009
- XIX. VATTIMO, Gianni, A Sociedade Transparente, Relógio D'Água, Lisboa 1992
- XX. VENTURI, Lionello, História da Crítica de Arte, Edições 70, Lisboa 2016
- XXI. VIRILIO, Paul, Cibermundo: A Política do Pior, Teorema, Lisboa 2000