

# Sobre a possibilidade de esquecer a vanguarda

Maria Angélica Melendi  
UFMG/CBHA

## **Resumo**

A arte contemporânea não parece ter como objetivo a renovação formal, a continuidade de uma tradição ou de um gênero estético, a resolução de conflitos políticos, a crítica as instituições, nem sequer a abordagem privilegiada do presente. Ao partir da constatação de que carecemos de conceitos operativos para interpretar a arte de hoje, examinamos algumas propostas recentes feitas por Nicolas Bourriaud e Hal Foster e através delas analisamos algumas obras de artistas brasileiros.

## **Palavras-chave**

Neovanguardas, pós-modernismo, altermodernismo

## **Abstract**

Contemporary art don't seems has as objective a formal renovation, a continuity of tradition or esthetic gender, the resolution of politics issues, an institutional criticism, neither has a privileged purchase of the present. Knowing that we haven't operative concepts for reading the art of today, we shall examine recent theories elaborated by Nicolas Bourriaud and Hal Foster, and with them we analyze works of brazilian artists.

## **Keywords**

Neo-avant-gardes, post-modernism, altermodernism

*Es necesario no asustarse de partir e volver, camaradas.  
Estamos  
em uma encrucijada de caminos que parten e caminos  
que vuelven.*

*Raul González Tuñón*

**Rennó, Rosângela. *Experiência de cinema. 2004/2005***

Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente  
4 DVD-Rs com 31 fotos, cada

No interior de um espaço desolado — fábrica abandonada, igreja em ruínas —, observamos um estranho aparelho. Uma máquina indecifrável, dois canos articulados em T. Lentamente os objetos se animam e do cano horizontal começa a subir um vapor claro. De algum ponto invisível, uma imagem se projeta sobre a tela de fumaça. Lentamente imagem e tela se esvaem, e tudo começa outra vez.

Sobre a tela intermitente instalam-se e se superpõem várias temporalidades; nosso inelutável agora é atravessado pelos passados presentes das imagens que se sucedem assíncronas e dispersas — o século XIX na Europa oriental, os anos de 1930 nos Estados Unidos, a década de 1950 em Belo Horizonte, quando? no Oriente médio. Nosso inelutável agora é também estilhaçado pelo tempo que cada imagem impõe ao surgir e desaparecer sobre a incerta cortina de fumaça.

Como espectros, os seres – as imagens – do passado nos assombram alguns instantes, logo desaparecem. Outras vão aparecer para substituí-las, instáveis, fantasmáticas, em contínuo estado de rarefação e morte.

**Rennó, Rosângela, *Apagamentos***

São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2005.

No pequeno livro em forma de sanfona exibem-se quatro séries de fotos forenses. Separada das outras pelas moldura branca, cada foto exhibe o pormenor de um assassinato, uma peça do quebra-cabeças que a artista monta e que poderia ser montado para a investigação. De alguma maneira, a cuidadosa apresentação mitiga a violência. As imagens da prensa e da televisão nos ensinaram a ver essas fotos, esparsas sobre a mesa do investigador ou fincadas organizadamente sobre um quadro de cortiça. Na suprema desordem da morte, as fotografias forenses apenas encontrarão repouso nas pastas que arquivam as provas dos crimes resolvidos.

No livro *Apagamentos* (São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2005) a claridade do objeto impresso, a palidez fugidia das imagens não logra abafar o barulho ensurdecedor, o escândalo supremo do assassinato. E, mesmo se olhamos para essas fotos com a mirada inquisitiva do detetive, buscando pistas, procurando inconsistências, a silenciosa brutalidade dessas imagens nos aturde e nos dói.

**Dardot, Marilá & Morais, Fabio. *Correspondência-Mail***

Vídeo-instalação

Dois monitores, umas cadeiras. Em um dos monitores vem-se as mãos que escrevem numa velha Olivetti portátil. Escutamos o tique-taque dos tipos sobre o papel, enquanto os traços das letras vão aparecendo. Mas o texto que vai surgindo não segue o protocolo de escrita de uma carta, mas de um e-mail. Com todas suas seções: endereço, anexos, enviar... O texto, que começa com uma carta de Fábio, narra a história de um rompimento amoroso e o subsequente pedido de conselho. O monitor se apaga e um outro se acende. A resposta de Marilá segue o mesmo protocolo e assim sucessivamente... A correspondência trocada entre Marilá Dardot e Fábio Moraes se utiliza de um recurso anacrônico para desconstruir ironicamente um hábito contemporâneo: a troca de e-mail e o envio de imagens anexadas. O relato aborda crises pessoais, questões de gênero, desencanto com o sistema das artes, admiração por artistas da modernidade, viagens pelo Brasil. A narrativa se enriquece pela utilização de alguns recursos tecnológicos de última geração— filmadoras digitais, DVD, — em oposição à tecnologia obsoleta das máquinas de escrever, das fotos coladas com fita adesiva.

**Nazareth, Paulo**

*Água potável para homens laicos.* Índia, 2006

Pelas estreitas ruas de Khirkee, na Índia, um homem caminha. Pendurado sobre seu peito, carrega um filtro de cerâmica, dos que se utilizam para manter a água fresca. O homem é mulato claro e amarra o cabelo enrolado com um lenço colorido. Na mão segura vários copos de latão. À deriva pela cidade desconhecida, oferece água aos transeuntes. Como não sabe a língua do país e mal fala, leva um cartaz onde alguém escreveu em hindi “água grátis”. Percorrerá, com passo lento, as ruas ignoradas e oferecerá a água com um sorriso. Os habitantes também aceitarão a dádiva da água fresca que vem das mãos do estrangeiro. Quando a água do filtro se esgotar, o homem o deixará numa esquina, onde a população deixa água em

potes de barro para os passantes. A deriva é gravada em vídeo em tempo real.

Caminhante obsessivo, Paulo Nazareth coleta, ao longo dos caminhos, relíquias insignificantes, imagens extraviadas, com as que ressignifica tradições vernáculas e escreve as entradas precisas de uma enciclopédia para caminhantes em panfletos impressos em papel de jornal.

*Os Krenaks são obrigados a pagar passagem no trem que corta suas terras, então colocam troncos de madeira nos trilhos. Não param o trem, mas diminuem a velocidade.*<sup>1</sup>

#### I.

Realizadas nos primeiros anos do século XXI, essas produções não parecem ter como objetivo uma renovação formal, a continuidade de uma tradição ou de um gênero estético, a resolução de conflitos políticos, a crítica as instituições, nem sequer uma abordagem privilegiada do presente. Já faz um tempo que percebemos que estamos lendo a arte nova com conceitos desatualizados e que necessitamos acudir a conceitos de outras áreas para conseguir iluminações parciais sobre os trabalhos contemporâneos. Educados nas premissas fortes do modernismo vemos a impossibilidade de segui-las para interrogar as novas obras dos novos tempos e para criar construções teóricas. Como a produção sempre, ou quase, precede a teoria, instala-se um conflito teórico e lexicográfico, por vezes irresolúvel.

Em 1987, em pleno auge do debate sobre a pós-modernidade, o artista Peter Halley forjava a expressão “ação de retaguarda” (*rear-guard action*) através da qual propunha eventos culturais que tivessem o objetivo preciso de realimentar a cultura com seus próprios restos, com aquilo que havia sido descartado por carecer de valor cultural. Postulava, assim, ações artísticas que fossem executadas: “através de idéias subversivas que possam desaparecer sob a selva do pensamento e aparecer com outros disfarces; de idéias fantásticas, excêntricas, que pareçam inócuas e por isso sejam admitidas ou ignoradas pelos médio”.<sup>2</sup> Essas idéias fantásticas, aparentemente inócuas, duvidosas ou niilistas combateriam as idéias revolucionárias vanguardistas,

1 Nazareth, Paulo. *Uma história das Américas [Eu vou fazer de mim um artista pop] [Conceitual (contemporâneo)]* Panfleto – 2005

2 Halley Peter *Notes on Abstraction* In *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987. In <http://www.peterhalley.com/> 10/03/2009.

completamente assimiladas pelo sistema e as subverteriam. A vanguarda ao se transformar na cultura oficial do estado moderno, tinha deixado o modernismo à deriva, arrastado por sua própria, complicada sobrevivência; a aspiração utópica da modernidade demonstrava seu evidente fracasso.<sup>3</sup> O tempo histórico não fazia mais sentido e uma miríade de teorias exageradas — de pós-; para-; quase-; hiper— o havia substituído. A História, vencida pelos determinismos do mercado e dos números, entrou num processo de reificação e abstração.

Para Halley, era evidente que, no campo das artes visuais, os anos 1970, quando John Lennon cantava: “*Strawberry Fields, nothing is real, nothing to get hung up about*”, pareciam prometer um florescimento da cultura pós-capitalista; os objetos de arte seriam substituídos por *happenings*, ações ou trabalhos *site-specific*. Como sujeitos livres, os artistas desenhariam modelos que depois seriam emulados pela comunidade: agiriam e produziram em tempo real e sem deixar resto vendável ou exibível, seriam exemplos de trabalho não alienado. Essa profecia não se concretizou: a década de 1970 não presenciou o surgimento de uma nova consciência, foi apenas “a última expressão incandescente do velho idealismo da autonomia”.<sup>4</sup> Hoje, o mundo prometido por *Strawberry Fields forever* parece não ser uma utopia, mas um lugar de alienação e banalidade.

Halley lembra que a idéia de Simulação — desenvolvida amplamente por Baudrillard nos 80, não seria senão a síntese do espetáculo debordiano com as investigações semióticas de Roland Barthes. O conceito de simulação seria consequência das pesquisas dos anos 1960 e não uma descoberta original de Baudrillard, que, a pesar de tudo, aportou a detalhada descrição do funcionamento de um sistema semiótico sem referente.

## II.

Nos longínquos anos 80, a menção a Debord, surpreende, mas logo depois, no final do século XX e começos do XXI, as teorias e as práticas do Situacionismo são relidas e abordadas por diversos autores. Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Hal Foster, Giorgio Agambem, Mario Perniola, entre outros, encontram no pensamento de Debord uma ferramenta útil para abordar a arte contemporânea.

As conexões desse texto com as propostas de Debord se multiplicam e impregnam o discurso do crítico que afirma, porém, que a

3 Gablik, Suzi *The rechantment of art*. Londres: Thames and Hudson, 1992. p.18

4 Halley, 1987.

prática artística dos anos 90 tem início nela mesma, e não parte em absoluto da reinterpretação de qualquer movimento do passado, pelo contrário, “Nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística.”<sup>5</sup> Para Bourriaud, o situacionismo — ao lado de Dadá e do surrealismo —, seria uma das visões de mundo que propõe a liberação a través do irracional. Ao apostar na liberação total, — “Livres do peso de uma ideologia”<sup>6</sup> — esses movimentos encontraram dificuldades para legitimar suas experiências. O crítico decreta a morte dessa versão idealista e teleológica da modernidade: assim, a arte de hoje não se interessa em anunciar o mundo futuro, apenas pretende modelar, no presente, universos possíveis.<sup>7</sup>

Bourriaud diferencia a arte relacional do situacionismo, pois, como destaca, para Debord, o conceito de situação construída não implica necessariamente uma interação com os outros (seria possível criar uma situação a partir da exclusão dos outros). Porém, o espetáculo — uma relação social entre pessoas mediada por imagens — afeta, em primeiro lugar, as relações humanas. Por tanto, o espetáculo só poderá ser combatido mediante novos modos de relações interpessoais.<sup>8</sup> Ao usar o conceito marxista do “interstício social” — comunidades de intercambio que escapam a lógica do capitalismo: troca de mercadorias, vendas sem lucro — Bourriaud propõe “criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecer um intercambio humano diferente ao das zonas de comunicação impostas”<sup>9</sup>. A obra relacional, a pesar de ter alguns pontos de contato com a situação construída, modelaria esses interstícios sociais, atualizaria o situacionismo e o reconciliaria com o mundo.

Os artistas cujas obras são citadas por Bourriaud — Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Mauricio Cattelan, Vanessa Beecroft, Liam Gillick — são reconhecidos no sistema de arte europeu e suas obras se caracterizam pelo seu apelo visual discreto; basicamente instalações com fotografias, vídeos, registros de performances, textos em livros ou nas paredes, também utilizam obras de outros artistas, imagens ou produções culturais com as quais operam a técnica do sampler. O segundo livro de Bourriaud, *Pós-produção*<sup>10</sup>, nos apresen-

---

5 Bourriaud, 2006. p. 53

6 Bourriaud, 2006. p. 11.

7 Bourriaud, 2006. p.102.

8 Cf. Bourriaud, 2006. p. 106

9 Bourriaud, 2006. p. 16.

10 Bourriaud, Nicolas. *Post Producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

ta a personagem paradigmática do *DJ*. O artista como *DJ* se apropria de fragmentos de diversas produções culturais, os alterna, os mistura e os recombina para produzir sua obra.

A arte relacional estaria preocupada em criar “boas” relações, em rasurar os conflitos e suturar as diferenças sociais. Essa compreensão positiva das relações interpessoais, ignoraria que as condições de existência de uma democracia são os conflitos, as divisões, as diferenças, a instabilidade. De todos os modos haveria que se perguntar se toda obra de arte não seria relacional, já que independentemente de sua proposta de participação material o tátil, ela, como queria Duchamp, estaria incompleta sem a participação do público.

### III.

Desde os anos 1990, alguns artistas empenharam-se em recuperar os postulados inconclusos dos anos 60, para falar deles acudiu-se, uma vez mais, à sua inscrição na genealogia das vanguardas históricas, que sobrevivia, ainda, como tentativa de sustentar tradições tanto de ruptura como de continuidade. Porém, os neo-/pós-conceitualismos do final do século XX, não conseguiram se estabelecer como paradigmas artísticos ou críticos. Se, como pensa Hal Foster (1996), a vanguarda ‘não aproveitou sua oportunidade’ tentar analisar a produção contemporânea a partir dos sucessivos *revivals* das primeiras vanguardas: primeiro nos anos 1950 e 1960 e mais tarde nos anos 1970 e 1980, mostrou-se uma tarefa destinada ao fracasso.

A pesar das funestas previsões sobre sua morte iminente, a arte, hoje, no final da primeira década do século XXI, continua viva. De alguma maneira, ela foge das camisas de força das categorizações modernistas, “neos” e “pós”. Esgotados esses recursos artistas, críticos, historiadores e espectadores se perguntam como e com que protocolos é possível ler a insistente sobrevida da arte contemporânea. Em *Esse funeral é para o cadáver errado*, Hal Foster aponta para a obsolescência dos relatos com os que domesticamos as oscilações da arte e de sua história e propõe uma taxonomia tentativa das novas tendências que distinguem a produção atual.

Como podemos perceber nos trabalhos de que falamos, a arte continua viva, apenas não é possível encaixa-la nas catalogações modernistas, neo-modernistas ou pós-modernistas. Parece necessário abandonar, de uma vez por todas, as taxonomias encontram nas vanguardas do século XX seu lugar primordial e procurar um outro lugar para um novo começo. Nesse sentido, Foster propõe quatro categorias que denomina: espectral, traumático, não sincrônico

e incongruente. Essas categorias, que excluem qualquer recaída no formalismo, tendem a se sobrepor cancelando oposições, mas reconhecendo-as como produtivas.

Essas obras costumam — aponta Foster— tratar os gêneros tradicionais como coisa acabada, mas não fazem deles pastiche pós-moderno. Pelo contrário, os transforma de uma maneira reflexiva que busca expandir-se para preocupações coletivas: “um mundo cerrado aberto ao mundo”. Sobre tudo esse tipo de trabalho procura restabelecer uma dimensão mnemônica para a arte e, principalmente, resistir à onipresença do design na cultura contemporânea<sup>11</sup>.

Se para o historiador o trabalho de Rachel Whitehead, *House*, seria — entre outros— um exemplo da arte espectral, no Brasil poderíamos deslocar essa categoria para *Experiência de cinema*, o trabalho de Rennó. As imagens rarefeitas que aparecem e desaparecem com a cortina de fumaça tem a consistência de fantasmas, vivos ainda nos seus quartos familiares, unidos para sempre e para sempre capturados pelo aparelho técnico. Eles, sempre em duplas, evocam a insistência do esquecido para ser lembrado. Sem corpo, sem casa, apenas conseguem coagular-se, uma e outra vez, sobre sua breve nuvem de vapor de água.

A experiência traumática sofrida pela vanguarda e já anunciada em *O retorno do Real*, 1996, tem sua origem na repressão provocada na instauração dos regimes totalitários dos anos 30, mas os horrores da segunda guerra e da *Shoah* aprofundaram a ferida. A vanguarda foi abortada e recalcada, sobre tudo na Alemanha nazi e na Rússia stalinista. A incapacidade de admitir a perda, começa a assombrar a cultura dos anos 80 sob a forma de um imperativo urgente de criação de monumentos, memoriais, e museus. Evidentemente a “questão alemã” é o lugar por excelência da elaboração do trauma e poderíamos citar *October 18, 1977* de Gerhard Richter (1988) — um conjunto de pinturas sobre os suicídios na prisão do grupo terrorista Baader-Meinhof — ou a instalação *Germânia* de Hans Haacke (1993) na Bienal de Veneza.<sup>12</sup>

Na América Latina a aparição desta arte traumática se insinua também a partir da década de 80 quando vários países do continente voltam ao regime democrático. Trata-se de superar a repressão política das ditaduras, os atos de tortura, assassinato e morte; a censura instituída. O desejo de memória — uma memória estancada por

11 Cf. Foster, Hal. *This Funeral is for the Wrong Corpse*. In: *Design & Crime (and other diatribes)* London, Verso, 2002. p. 123-143.

12 Foster, 2002. p. 131



mais de 20 anos — invade a sociedade em ressonância com a memória do passado traumático da Europa, pois a *Shoah* instauro-se como o lugar por excelência do trauma ocidental.

Entre os vários trabalhos de Rosângela Rennó que abordam o trauma destacamos *Apagamentos*, 2004. As quatro cenas forenses podem ter acontecido em qualquer lugar (pertencem, na realidade, a um arquivo policial de Sidney, Austrália) O olho perscruta a “cena do crime”; recria continuidades, denuncia discrepâncias, vê (o pretende ver) o que os outros olhos humanos não conseguem mirar. Se alguma vez — *Cicatriz, Vulgo* — Rennó denunciava a fragilidade dos assassinos, aqui exhibe a banalidade da morte violenta que irrompe no cotidiano: surpreendidos nos seus quintais, nas suas casas, nas suas camas, esses seres recusam o esquecimento da caixa do arquivo que conserva as provas do crime.

Observamos a prática não sincrônica no trabalho *Correspondência – mail* de Marilá Dardot e Fábio Morais que une as máquinas de escrever da década de 1960 à prática contemporânea do e-mail. Sem dúvida, este trabalho está vinculado também ao desejo de memória que impregna nossa cultura, neste caso, porém não seria uma memória traumática, reprimida, mas a memória cotidiana que joga num vazio comum os objetos e as práticas sem função. O trabalho se impregna com a persistência de objetos “passados de moda” — a Olivetti, o Fusca — que se misturam com a evocação afetiva de artistas do passado mais ou menos recente — Duchamp, Flavio de Carvalho, Hélio Oiticica — que ainda vibram no presente.

As obras de Paulo Nazareth operam com a estratégia do incongruente, pois justapõem rastros de diferentes espaços. Impossível ignorar seu caráter performático, a junção de objetos de sítios diferentes, o deslocamento de costumes de países distantes e a constante deriva entre tradições e traduções pelas que o artista transita sem se importar com a exatidão nem com a perda.

#### IV.

Recentemente, Nicolás Bourriaud organizou a exposição *Altermodern*, a quarta Trienal da Tate Gallery em Londres. Em todos os jornais e revistas especializados foram publicadas as resenhas da exposição, junto com os debates sobre a nova categoria criada pelo crítico. Se no final dos anos noventa a arte era (ou devia ser) relacional agora, o manifesto *Altermodern*, que começa com a premissa, escrita em letras capitais, o pós-modernismo está morto, anuncia um novo modernismo cujo eixo e a alteridade.

Aqui e acolá escutam os ecos do manifesto futurista — “O aumento da comunicação, viagens e migrações estão afetando nossa forma de vida”; “Nossas vidas cotidianas consistem em jornadas através de um universo caótico e fervilhante.”<sup>13</sup> — onde os arruobos pela velocidade das máquinas, se transformam em deslumbramento pelas redes virtuais. “Multiculturalismo e identidade foram superados pela mestiçagem (*creolisation*): os artistas estão partindo de uma cultura em estado de globalização.” — Bourriaud anuncia que, completado o processo de globalização, é imperativo aceitar que vivemos numa cultura feita de traduções, dublagens e legendas: “Não há mais raízes que suportem as formas, nem bases culturais para servir de referência, nem centros, nem limites para a linguagem artística”<sup>14</sup>.

Se considerarmos esse o paradigma da cultura periférica e em especial da sul-americana: sempre em deslocamento, primeiro sobre o oceano — um trânsito sobre o plano móvel de água — depois sobre as estradas secundárias de uma paisagem sempre em mutação poderemos nos servir de processos de rasura através dos quais a especificidade de Europa possa ser extraviada. Nem Bourriaud, nem Foster subscrevem esse projeto, seu lugar de enunciação é o centro e não as periferias, que a duras penas conseguem enxergar, mas de alguma maneira ambos abrem espaço para categorizações mais largas para pensar a nômade e traumática produção contemporânea.

---

13 Bourriaud, Nicolas. *Altermodern Manifesto*. In: 06/04/2009  
<http://www.tate.org.uk>

14 Idem.