

Tese apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli.

(...) et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leur succès, une impulsion commune et une idée générale.

Olinde Rodrigues

O último refúgio do oprimido é a ironia, e nenhum tirano, por mais violento que seja, escapa a ela. O tirano pode evitar uma fotografia, não pode impedir uma caricatura. A mordação aumenta a mordacidade.

Millôr Fernandes

Não é a grande luta, braço a braço, / No chão da Pátria, à clara luz da História... / Nem o gládio de César, nem a glória... / É um misto de pavor e de cansaço!

Antero de Quental

Que, na verdade, a paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa Verde; nada menos que assombrosa.

Machado de Assis

À minha mãe e ao meu pai
ao meu irmão.

AGRADECIMENTOS

Expresso o meu profundo agradecimento à minha orientadora, professora Margarida Acciaiuoli, que sempre me desafiou e acreditou no meu jovem potencial. Cresci muito com ela e aprendi o que é realmente ser jovem, admirando a sua garra, honestidade e entrega.

Sem os meus pais esta etapa não seria possível cumprir. Na minha vida eles sempre me deram amor e apoio.

O meu irmão com o qual discuto os mais variados temas. Ele que está sempre presente e será para sempre meu.

Um abraço especial ao meu amigo Marco Mendes, que me auxiliou na revisão deste estudo. É um parceiro de vidas.

Um agradecimento a todos aqueles que pude contactar e conviver nestes últimos cinco anos e que estão presentes nesta investigação pelas mais variadas razões.

RESUMO

A presente tese de doutoramento visa analisar o conceito de vanguarda artística, bem como investigar se é possível existir uma vanguarda artística no século XXI. Apresentada ao longo da história segundo diferentes perspectivas, a génética vanguardista deve ser sempre reestudada e redesenhada definindo-se a sua ligação ao modernismo e ao cosmopolitismo, assim como identificando os seus objectivos e as suas dinâmicas geo-sociais.

Se no início do século XIX o saint-simoniano e matemático francês Olinde Rodrigues considerava urgente, mas também impossível, que uma vanguarda artística vingasse politicamente, então interessa saber o que mudou para que a frente artística possa avançar no campo da batalha. É essencialmente sobre a reinterpretação desse primeiro “manifesto” que esta investigação estabelece as suas fundações. É também de assinalar a utilidade que certos conceitos como a “cólera” e a “globalização” detêm, à qual os estudos do filósofo alemão Peter Sloterdijk servem como ponto de partida.

A terminologia militar da vanguarda também não pode ser ignorada. O exército artístico deve ter um treino específico para atacar com toda a sua força, bem como saber identificar os seus diferentes alvos ao longo da história. Sublinhe-se que o campo de investigação é o europeu. A vanguarda europeia tem um perfil singular que se liga tanto à memória, quanto ao sentido utópico de unidade e à singularidade da sua crítica.

A actualidade do conceito de vanguarda deve ser posta em causa no século XXI. Esta é uma Europa definida pela queda do muro de Berlim e amedrontada por ataques terroristas, definida pelo regresso de grupos extremistas no seio europeu e por uma Rússia que perde os seus pudores ofensivos. É um tempo em que as guerras se fazem com drones e a internet permite reorganizar o activismo, mas também vincar uma realidade de controlo. Neste panorama é difícil não ser cínico.

Palavras-chave: Vanguarda artística, Europa, Globalização, Cólera, Ironia

ABSTRACT

The present doctoral thesis aims to analyze the concept of artistic vanguard, as well as to investigate if the existence of an artistic vanguard is possible in the XXIst century. Presented throughout history in different perspectives, the avant-garde genetic should be restudied and redesigned defining its connection to modernism and cosmopolitanism, furthermore identifying its objectives and its geo-social dynamics.

If in the beginning of the XIXth century the French saint-simonian and mathematician Olinde Rodrigues considered urgent, but also impossible, that the artistic vanguard should prevail politically, it's, then, important to know what changed so that the artistic front can advance in the battlefield. It's essentially on the reinterpretation of this first "manifest" that this investigation establishes its foundations. It's also important to note the usefulness that certain concepts like "rage" and "globalization" possess, to which the studies of the German philosopher Peter Sloterdijk that serve as a starting point.

The vanguard military terminology shouldn't be ignored either. The artistic army should have a specific training to attack with all his strength, as to be able to identify its different targets throughout history. Take into consideration that Europe is the investigative field. European vanguard has a singular profile that connects not only to memory, but also to its utopian unity and to the singularity of its criticism.

The existing concept of vanguard should be questioned in the XXIst century. This is a Europe defined by the fall of the Berlin wall and fearful of terrorist attacks, defined by the reappearance of extremist groups in the European community and by a Russia that lost its offensive modesties. A time when wars are made with drones and when the internet allows a reorganization of activism, but is also a stand towards a controlled reality. In this outlook it's hard not to be cynical.

Keyword: Artistic vanguard, Europa, Globalization, Rage, Irony

ÍNDICE GERAL

Resumo	IX
Abstract	XI
Índice Geral	XIII
Introdução	001

I – PARTE

Capítulo 1 – O combate e as suas facções

1.1 – Um instinto colérico	013
1.2 – As vanguardas e os modernismos	025
1.3 – O perfil "retaguardista" da vanguarda	053
1.4 – Moralidade, desconforto e mutilação	069

Capítulo 2 – As formações militares

2.1 – As promessas dos abismos	081
2.2 – As “promessas do passado”	093
2.3 – As promessas da carne	107
2.4 – As promessas da frente artística	115

II – PARTE

Capítulo 1 – A dupla face dos conflitos

1.1 – Entre o sofrimento e o conforto	123
1.2 – Entre a alienação e a alegoria	147
1.3 – Entre o derrube do muro de Berlim e a construção da <i>Firewall</i>	159

Capítulo 2 – A sabotagem vanguardista

2.1 – A ofensiva irónica	175
2.2 – A “askêsis contemporânea” e a “unidade dionisiaca”	195

Capítulo 3 – <i>L'avangarde se rend pas</i>	
3.1 – Do tempo do seguro ao tempo da dívida	205
3.2 – Da “justiça para todos” à “unidade humana”	219
3.3 – Do canibalismo ao lobo com pele de rato	239
3.4 – Do cinismo à ironia	253
Considerações Finais	277
Índice Onomástico	287
Bibliografia	301
Anexos	311
Atelier populaire, poster, 1968	313
Otto Dix, <i>Salon II</i> , 1921	314
Grupo Rosario, <i>Tucumán Arde</i> , 1968	315
Max Beckmann, <i>Noite</i> , 1918-1919	316
Banksy, Simpsons episódio 3 temporada 22, 2010	317
E. Manet, <i>A execução do Imperador Maximiliano</i> , 1868-1869	318
F. Goya, <i>As Execuções de três de Maio de 1808</i> , 1814	319
E. Manet, <i>Rua Mosnier com bandeiras</i> , 1878	320
E. Manet, <i>Déjeuner sur l'herbe</i> , 1863	321
Diego Velásquez, <i>A Rendição de Breda</i> , 1634-1635	322
Jacques Louis-David, <i>O exército dos jarros</i> , 1793-1794	323
El Lissitzky, <i>Derrotar os Brancos com o Vértice Vermelho</i> , 1919	324
J. Louis-David, <i>Morte de Marat</i> , 1793	325
El Lissitzky, <i>obra sem título</i> , 1920-1921	326
Almada Negreiros, <i>Começar</i> , 1968-1969	327
Luis Buñuel, <i>Un chien andalou</i> , 1928	328
Jean Vigo, <i>Zéro de conduite</i> , 1933	329
Leni Riefenstahl, <i>Triumph des Willens</i> , 1934	330
S. Spielberg, <i>Schindler's List</i> , 1993	331
Richard Prince, <i>Pôr-do-sol</i> , 1981	332
Henri Fuseli, <i>O artista esmagado pela grandeza das ruínas antigas</i> , 1778-1779	333
<i>Destruição da coluna de Vendôme</i> , 1871	334

Otto Dix, <i>Transplante</i> , 1924	335
Pablo Picasso, <i>Demoiselles d'Avignon</i> , 1907	336
T.Shafrazi, <i>KILL LIES ALL</i> , 1974	337
João Vieira, <i>O espírito da letra</i> , 1970	338
Robert R., <i>Erased de Kooning</i> , 1953	339
Antoni Manfredi, <i>Art War</i> , 2012	340
Tibor Hajas, <i>Uma carta ao meu amigo de Paris</i> , 1975	341
Eduardo Arroyo, <i>Los cuatro dictadores</i> , 1963	342
Hans Haacke, <i>Visitors Profiles</i> , 1970	343
Jorge Vieira, <i>Monumento ao prisioneiro político</i> , 1952	344
Reg Butler, <i>Monumento ao prisioneiro político</i> , 1952	345
Man Ray, <i>Noire et Blanche</i> , 1926	346
Sanja Iveković, <i>Triangle</i> , 1979	347
Adrian Piper, <i>Self Portrait Exaggerating My Negroid Features</i> , 1981	348
Tim Burton, <i>Batman</i> , 1989	349
James Cameron, <i>The Terminator</i> , 1984	350
Arman, <i>In Limbo</i> , 1961	351
Mona Hatoum, <i>Pull</i> , 1995	352
Mamoru Oshii, <i>Ghost in the Shell</i> , 1995	353
S. Spielberg, <i>Inteligência Artificial</i> , 2001	354
Wim Delvoye, <i>Cloaca Original</i> , 2000	355
Franc Fernandez, <i>Beef Dress</i> , 2010	356
R.E.P, <i>We will R.E.P. you</i> , 2005	357
J. Allora e G. Calzadilla, <i>Lima</i> , 2002	358
Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen, <i>Coro de Queixas</i> , 2005, Tokyo 2009	359
Ai Weiwei, <i>Conto de Fada</i> , 2007	360
Alfredo Jaar, <i>Os olhos de Gutete Emerita</i> , 1996	361
Joe Sacco, <i>Palestine</i> , 2003	362
Man Ray, <i>Objecto para ser destruído</i> , 1923	363
Christoph Schlingensief, <i>Please Love Austria</i> , 2000	364
Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937	365
Jenny Saville, <i>Matrix</i> , 1999	366
Max Ernst, <i>Europa depois da chuva I</i> , 1933	367

Michelangelo Antonioni, <i>Blow up</i> , 1966	368
Janet Cardiff e George Bures Miller, <i>Bahnhof Walk Video</i> , 2012	369
S. Spielberg, <i>Relatório Minoritário</i> , 2002	370
Richard Prince, <i>Pôr-do-sol</i> , 1981	371
George Grosz, do portofólio <i>Gott mit uns</i> , 1919	372
George Grosz, <i>O culpado permanece desconhecido</i> , 1919	373
George Grosz, <i>Auto-retrato (para Charlie Chaplin)</i> , 1919	374
Oskar Kokoschka, <i>A noiva do vento</i> , 1914	375
Oskar Kokoschka, <i>Alice no País das Maravilhas</i> , 1942	376
Marcel Duchamp, <i>Fonte</i> , 1917	377
Gustave Courbet, <i>Estúdio do Pintor</i> , 1855	378
Ai Weiwei, <i>Conto de Fada</i> , 2007	379
Mario Sironi, <i>Cavalo Branco e as Docas</i> , 1920-1922	380
Georges Braque, <i>Clarinete e Garrafa de Rum</i> , 1911	381
Andy Warhol, <i>retrato de Mao Tse-Tung No 5</i> , 1972	382
Otto Dix, <i>O Retrato do Poeta Alfred Günther</i> , 1919	383
Otto Dix, <i>Trincheira de Combate</i> , 1929-1932	384
Yves Klein, <i>Antropometria</i> , 1960	385
Piero Manzoni, <i>Respiração do Artista</i> , 1960	386
Chris Burden, <i>Trans-fixed</i> , 1974	387
Vito Acconci, <i>Trademarks</i> , 1970	388
Marina Abramović, <i>Barroco Balcã</i> , 1997	389
Marina Abramović, <i>Estrela</i> , 1999	390
Joseph Beuys, <i>Eu gosto da América e a América gosta de mim</i> , 1974	391
Ewa Partum, <i>A Proibição interdita ou Autorização proibida</i> , 1971	392
Bálint Szombathy, <i>Lenine em Budapeste</i> , 1972	393
Ion Grigorescu, <i>Diálogo com Nicolae Ceaușescu</i> , 1978	394
Antonio Saura, <i>Grito</i> , 1959	395
Jorge Pinheiro, <i>Círculo de Giz</i> , 1965	396
Paula Rego, <i>Salazar a vomitar a pátria</i> , 1960	397
Joaquim Rodrigo, <i>S.M.</i> , 1961	398
Nikias Skapinakis, <i>Encontro de Natália Correia com Fernanda Botelho e Maria João Pires</i> , 1974	399
Endre Tót, da série <i>Fronteira Zero</i> , 1972-1993	400

Banksy, no Muro da Segregação, 2007	401
Jeremy Deller, <i>Battle of Orgreave</i> , 2001	402
Voina, <i>Dick capture by KGB</i> , 2010	403
Asger Jorn, <i>l'avangarde se rend pas</i> , 1962	404
Christian Boltanski, <i>Arquivos</i> , 1988	405
Roman Ondák, <i>SK Parking</i> , 2001	406

INTRODUÇÃO

*Quando passeio por Aigues-Mortes e vejo uma ruela que se chama rue de l'Amour-Aveugle [Rua do Amor Cego], sinto a necessidade de saber porquê... e acabo por descobrir que outrora havia ali um bordel onde trabalhavam raparigas cegas. Dediquei assim uma grande parte da minha vida a ir de procura em procura, de viagem em viagem e de livro em livro. Alguns passaram assim toda a vida, e eu compreendo-os. E depois um dia depara-se com uma falha, o documento foi, por exemplo, queimado na Idade Média, e é então que alguém como eu pode ocupar esse vazio criando uma História: a sós comigo mesmo, dou a minha interpretação, e graças à imaginação saio do círculo em que todos esses livros me tinham encerrado.*¹

Seguindo as palavras do autor e desenhista Hugo Pratt, encontrei o meu “documento queimado” no ensaio *L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue* (1825), que exige pela primeira vez uma vanguarda artística que possa transformar o mundo. As aspirações por uma frente que espalhasse mais rapidamente as novas ideias políticas eram, segundo esta perspectiva, travadas por duas razões que traduzi como “ideia global das Artes” e “intenção comum”. A interpretação destes dois pontos irá preencher o “vazio” que o entendimento da vanguarda artística por vezes incorre, permitindo-me assim sair “do círculo em que todos esses livros me tinham encerrado”.

É certo que a autoria e data deste ensaio, *L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue*, são disputadas entre Conde Saint-Simon e Olinde Rodrigues, mas não me permiti alongar neste ponto da investigação, entrando rapidamente em discussões que considere mais pertinentes. Optei por considerar Olinde Rodrigues como o autor, seguindo a perspectiva de Matei Calinescu, em *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987). Também não considere o documento de 1845, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, de Gabriel Laverdant, que exalta a vanguarda como reveladora das tendências sociais mais avançadas, o que implica um enfoque sobre a direcção do futuro humanidade. A ideia de vanguarda que defenderei é bem mais bélica e evasiva, atacando a contemporaneidade como se procurasse a revolução que indica a direcção mais humana.

A História de Arte é esquizofrénica, não pretendo resolver a sua realidade nem os seus fantasmas exasperados por um conjunto extenso de autores. É a mecânica da

¹ Pratt, Hugo *O Desejo de Ser Inútil – Recordações e Reflexões*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005, p. 288.

vanguarda que ocupa o centro desta pesquisa, mas tenho a consciência que este conceito depende do discurso em que está integrado e interliga-se com um conjunto de outros conceitos chave. Conceitos como Arte moderna, modernismo, vanguarda, pós-modernismo, globalização, universalidade, humanismo e contemporaneidade fazem parte de um grande puzzle que é preciso reconstruir para avaliar o valor cada peça. Consequentemente, uma peça de puzzle encaixa com quatro outras peças, mas na realidade liga-se a oito, e só faz sentido depois de todo o puzzle completo. Ora isto aumenta drasticamente as possibilidades de engano.

O primeiro grande investigador da vanguarda, Peter Bürger, defende que o esforço da vanguarda artística extingue-se com a 2ª Grande Guerra, anulando de vez a esperança na criação artística como motor da transformação do mundo. Não por acaso, o filme *Uma Mente Brilhante* (2001) de Ron Howard, que começa depois da 2ª Grande Guerra, inicia-se com um discurso que estabelece a matemática como a nova “vanguarda da democracia”, alegando mesmo que foi a matemática que venceu a guerra. É claro que este optimismo científico só podia explodir nos Estados Unidos da América. Afinal, de que vale uma “mente brilhante” depois da invenção da bomba atómica?

Se há uma lição que o século XX deu à Europa é a de que o homem instruído não é sinónimo de moralmente desenvolvido. Hoje, uma palavra como “democracia” suscita desconfiança, consequentemente, os grupos extremistas crescem no palco europeu e a utopia já não faz parte do léxico político. Existem divergências quanto ao sentido e objectivos das vanguardas artísticas. Cada perspectiva impõe uma data de nascimento, possivelmente uma data de morte, ou proclama mesmo a não existência da vanguarda.

Acima de tudo, é preciso levar em conta a terminologia militar que o conceito carrega. Se a vanguarda é uma linha da frente sacrificada para que o oficial na retaguarda possa rejubilar em segurança com a vitória, isso levanta ainda outras questões. Será a vanguarda artística uma forma de propaganda política ou um rato de laboratório que testa o novo armamento? Quem é esse oficial que se protege? Que batalha é essa que se trava?

Se a vanguarda é entendida como a linha da frente da criação artística, constitui o grupo que é sacrificado para fazer brilhar o oficial protegido, neste caso a “Arte oficial”. Eu não compactuo com esta perspectiva, defendo que cada vanguarda deve constituir-se como um grupo autónomo mas directamente ligado às particularidades do

seu próprio tempo, com uma forte consciência da História e da memória, impondo, mais do que tudo, a destruição da ordem e equilíbrio. Só assim se abre espaço para a verdadeira revolução, esse estádio elevado de uma cólera consciente. Neste sentido, a vanguarda deve eleger uma arma e um alvo, por outras palavras, deve eleger uma “linguagem contemporânea” e um inimigo comum.

Atente-se no seguinte caso: durante as revoltas estudantis de 1968 em Paris, quando o *atelier populaire* ocupou a Escola de Belas Artes para fazer *posters* que incentivavam greves e outras formas de activismo político, inaugurou-se toda uma singular linha de propaganda revolucionária. Ainda que se tenham até realizado cartazes em colaboração com trabalhadores, ou mesmo para apoiar acções de trabalhadores e criticar a censura, aquilo que se pretendeu foi glorificar e apelar para a revolução. “Transmutar” e “convencer” serão realmente as funções de uma vanguarda artística?

Efectivamente, os *posters* do *atelier populaire* são obras de um grande valor político. Porém, para se considerarem obras de vanguarda artística não basta cumprirem um exercício criativo e activista. Isto porque não basta levar a criação para a rua, injectá-la como uma cura na vida, ou como uma fuga alegre dos circuitos dos museus, dos mercados e das convencionalidades, ganhando assim o título de uma obra radical e vanguardista. Possivelmente, uma vanguarda artística significa mais do que uma obra rebelde que deseja derrubar a instituição artística, que uma obra que explora uma técnica nova e provocadora, que uma obra de contestação política.

Lembre-se ainda que as primeiras obras construtivistas tinham uma iconografia bem mais complexa que os pósteres do *atelier populaire*, pesquisavam uma linguagem própria que pretendia reformular a conceptualização do “fazer” e da Arte. Mas será o Construtivismo um projecto vanguardista?

O Futurismo, com a sua capacidade de repensar a máquina e o movimento, desejava aniquilar todas as heranças do velho mundo, fazendo também uma apologia cega da guerra. Mas será o Futurismo um projecto vanguardista?

De facto, qual será a diferença entre propaganda artística, “transgressão” artística e vanguarda artística? O que conduzirá a vanguarda, o mercado ou a utopia? O que distinguirá uma vanguarda de uma “pseudo-vanguarda”?

Lembro a campanha contra a “pseudo-vanguarda” dos meados dos anos 70, na Galeria Foksal em Varsóvia (Polónia), como exposta por Piotr Pitrowski². A campanha

² Ver Piotr Pitrowski, *Art and democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, pp. 89-90.

começou em 1975 com um artigo ainda hoje polémico escrito pelo director da galeria, Wiesław Borowski. Esta campanha combatia o oportunismo da “pseudo-vanguarda” de tendência populista que, gozando de uma liberdade criativa, caía facilmente em excessos carentes de qualidades artísticas ou pulsões políticas. Por muito importante que tenha sido este artigo, é preciso notar que também a galeria Foksal se manteve politicamente neutra, sempre gozando de uma pseudo-liberdade. Assim se conclui, que «os “oficiais em comando”, ou, para usar o meu termo, o “Aparato Ideológico Estatal”, estava interessado em manter, e não em restringir, a autonomia da Arte; desejavam fazê-lo para deslegitimar a crítica política, que era o legado da vanguarda»³.

Este é o real problema em que a liberdade artística incorre. Não basta ser radical. A vanguarda deve cumprir o seu propósito genético combativo, espalhando novas ideias políticas. Da mesma forma, é preciso separar o manifesto artístico da função que as obras desse projecto cumprem. Por outras palavras, uma vanguarda é composta por obras e não por intenções.

As características da “linguagem contemporânea” são de grande interesse para esta investigação, irei defender que ser contemporâneo não significa utilizar o último meio disponível, mas criar a partir de um panorama contemporâneo que implica uma forma de estar e pensar o mundo. Consequentemente, uma pintura pode ser cinematográfica, e uma escultura pode ser digital. É preciso saber os limites e vantagens da pesquisa da “linguagem contemporânea” para a vanguarda. A selecção do alvo também é um ponto fundamental.

É por isso que a exposição *Occupation des lieux* inaugurada em Dezembro de 1968, seguindo-se ao *atelier populaire*, incorre em contradições. Apesar de ambos serem projectos políticos, a vontade de eliminar a autoridade do “génio artístico” é apenas aparente. De facto, a *Occupation des lieux* cedeu a três condições dúbias e ingénuas⁴:

- a forte publicidade do evento através de um cartaz que não oculta o nome dos seus artistas;
- a importância dada a esse conjunto de artistas com a missão pretensiosa de salvar a humidade, ou seja, uma forma de “transmutação”;

³ Piotrowski, Piotr, *Art and democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 90 – *The ‘officials in charge’, or, to use my term, the Ideological State Apparatus, were interested in maintaining nor restricting, art’s autonomy; they wished to do so in order to delegitimize political critique, which was the legacy of the avant-garde.*

⁴ Ver Rebecca J. DeRoo, *The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 78.

- a “ocupação de um espaço” que tenciona dar ares de rebeldia, seguindo a linha da ocupação da Faculdade de Belas Artes. Porém, o espaço “ocupado” é na realidade cedido pelo Centro norte-americano para estudantes e artistas em Paris, bem como financiado por fundos da Embaixada norte-americana.

O facto de uma exposição encontrar uma alternativa ao circuito artístico estipulado e burguês não faz desta mesma uma vanguarda. Agressões dessas já tinham despontado com os primeiros impressionistas. Todo o criador deseja expor e espalhar a sua mensagem criativa, demonstrando o valor da sua individualidade em toda a sua essência. Ora o circuito artístico não é o inimigo a atingir por uma vanguarda, mas todos aqueles que estão nos bastidores do grande espectáculo do mundo.

A Europa desagrega-se com a 2ª Grande Guerra, separada por dois blocos políticos. Como Piotr Piotrowski explica, em *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2010), os condicionamentos soviéticos impostos no Bloco de Este não foram os mesmos nos diferentes países. A Jugoslávia gozou de uma liberalização cultural, assim como a Polónia, se se mantivesse afastada das temáticas políticas. Já a República Checa, por exemplo, sofreu um aperto cerrado depois da *Primavera de Praga*. Durante os anos 80 este panorama vai-se homogeneizar numa linha mais dura. Estes condicionalismos não podem ser ignorados por quem pretende definir a génese da vanguarda europeia. Por mais importante que seja estudar os casos de Bratislava, Budapeste, Bucareste, Praga, Varsóvia ou Vilnius, apenas algumas obras e artistas serão abordados ao longo da investigação. Ainda assim, não se pense que a Itália ou o Reino Unido serão privilegiados, muito pelo contrário. A selecção das obras e projectos artísticos será sempre limitada e serve para apoiar convenientemente um discurso, que tem como objectivo definir a mecânica vanguardista. Pelo mesmo motivo tende a não focar nos casos da vanguarda artística na literatura e no cinema. Esta investigação incorrerá, por isso, em simplificações que podem incomodar especialistas de uma ou outra área, mas que devem ser encaradas como casualidades da guerra.

Pretendo provar que a vanguarda não é um projecto de exaltação política, nem um campo de experimentalismo transgressivo. Há toda uma conjuntura de afirmações que se repetem com o intuito de simplificar o problema do entendimento da vanguarda artística. Para isso, excluo a palavra “ruptura”, que é um termo abrangente que não explica a quebra que deseja resumir. Um estudo sobre a vanguarda deve evitá-la. Porém, note-se que até criadores artísticos incorrem no facilitismo libertador de usar uma palavra como “ruptura”. Ora atente-se no 1º Encontro Nacional da Vanguarda Artística,

que teve lugar em Buenos Aires (Argentina) em 1968, reunindo artistas como Nicolás Rosa, que insistia que «a obra é experimental quando procede à ruptura do modelo cultural»⁵. Este importante encontro deu lugar ao movimento *Tucumán Arde*, que lutava contra a ditadura militar.

O entendimento de um projecto artístico não se pode limitar às palavras de um criador, ou a outros pormenores que desviem da compreensão das potencialidades ofensivas de uma obra. Lembre-se o caso de Otto Dix, quando foi pela segunda vez a tribunal para defender a sua obra *Salon II* (1921), cumprindo uma defesa brilhante que apostava no valor moral desta criação. Conta-se que anos mais tarde quando foi questionado sobre o seu argumento persuasivo explodiu a rir⁶.

Como Brian Holmes⁷ afirma, o grupo de vanguarda de Rosário quis denunciar um caso da Indústria de Açúcar na província de Tucumán, em que o desemprego era dominante e o problema da fome absurdo. Através deste alvo particular atacavam todo o programa da racionalização económica imposta pela burguesia que dominava o país durante a Ditadura, e que compactuava com interesses norte-americanos e europeus. A forma que encontraram para levar a cabo a sua operação foi usar o disfarce de um grupo investigativo que lhes permitiu entrevistar, filmar e fotografar os trabalhadores e suas famílias. Uma obra que culminou numa conferência de imprensa em que expuseram a realidade em toda a sua essência cruel. Esta conferência foi também acompanhada por um conjunto de intervenções exteriores como a afixação de *posters* e a execução de *graffitis*, bem como por duas exposições que deitavam por baixo os dados apresentados pelo Governo, durante as quais existiam também cortes de energia e era servido café amargo, numa alegoria ao estado de pobreza que na Argentina se vivia. Mas será *Tucumán Arde* (1968) uma obra política, uma obra provocadora, ou uma obra vanguardista? Quais as diferenças entre estas três tipologias?

Os casos exteriores à Europa não serão abordados. Defendo que a genética da vanguarda está directamente ligada ao destinos e às memórias de um continente, bem como ligada às suas conjecturas político-sociais, portanto, não respondo sobre o caso de *Tucumán Arde*, nem sobre outros tantos exemplos de uma História da vanguarda global.

⁵ Ver Brian Holmes, «Eventwork: The fourfold Matrix of Contemporary Social Movements», in Thompson, Nato (Ed.), *Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011*, Cambridge & New York, MIT Press & Creative Time Books, 2012, p. 76.

⁶ Ver Ilka Voermann, «The Artist as Witness: Otto Dix and Christian Schad», in Spanke, Daniel & Buttner, Nils (Eds.), *Otto Dix and the New Objectivity*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 42.

⁷ Ver Brian Holmes, «Eventwork: The fourfold Matrix of Contemporary Social Movements», in Thompson, Nato (Ed.), *Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011*, Cambridge & New York, MIT Press & Creative Time Books, 2012, pp. 75-79.

O meu objectivo é investigar as possibilidades da vanguarda artística europeia depois da queda do muro de Berlim.

Nesta investigação, serão recorrentes o uso da primeira pessoa do singular e verbos como “acreditar”, já que será uma viagem investigativa coordenada por uma certa dose de “fé”. Efectivamente, “acredito” numa nova fórmula vanguardista para a Europa do século XXI, que depende do entendimento de um tempo bastante complexo e ainda em combustão.

“Acredito” na “persistência da vanguarda”. Este ponto de vista é também partilhado, por exemplo, pelo criador e crítico norte-americano Richard Kostelanetz na abertura do *Dictionary of the Avant-Gardes* (2001), quando afirma que «aqueles que negam a persistência da vanguarda são comparáveis aos que negam a existência da pobreza».⁸ Mas será esta uma comparação legítima?

Desejo fazer uma emboscada ao conceito de vanguarda, encontrando a definição daquela que é a perigosa linha da frente, uma força de combate que nada tem a perder. Para compreender a sua essência ofensiva admito ter sido tendencioso, paradoxal, ou mesmo ceder a uma fé no seu potencial.

A vanguarda sabe que está destinada a morrer em combate, mas ao mesmo tempo acredita numa utopia prometida, uma vitória que não irá presenciar. Este pessimismo é também paradoxal. No fundo, trata-se de um “pessimismo criativo” ao serviço de uma mentira ofensiva, que permite odiar ao mesmo tempo que acredita num futuro melhor.

O pessimismo de uma linha da frente é natural. Não por acaso o Capitão da União, do filme *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) de Sergio Leone, explica que a frente que ganha a batalha é aquela que tem mais álcool. Contudo, para vencer talvez seja necessário fazer explodir a “ponte” pela qual os dois lados batalham, tal como no filme. Só depois há “espaço” para uma utopia. Possivelmente, a função da vanguarda artística é fazer explodir alegoricamente uma “ponte”, assumindo a verdade do “abismo” com um sentido crítico que não procura criar adeptos mas sim desperta consciências.

A investigação está dividida em duas partes:

⁸ Kostelanetz, Richard, *Dictionary of the Avant-Gardes*, New York, Routledge, 2001, p. XXII – *Those who deny the persistence of the avant-garde are comparable to those who deny the existence of poverty, (...)*.

- a primeira parte tem a preocupação de estabelecer a origem da vanguarda artística, estipulando a primeira “intenção comum” e a primeira “ideia global das Artes”, questionando simultaneamente a possibilidade de existir uma 2ª vanguarda. Dois conceitos são determinantes, cólera e globalização. O filósofo alemão Peter Sloterdijk é uma das figuras chave. Em síntese, são os séculos XIX e XX que estarão sobre fogo;

- a segunda parte desta investigação procura definir as vanguardas do século XX e início do século XXI, tornando-se decisivo compreender as dinâmicas da História. Dois conceitos são determinantes, cinismo e ironia.

É de notar que os textos originais são apresentados em nota de rodapé, sendo que a tradução é livre. Nos Anexos são apresentadas imagens de obras mencionadas. Por fim, faço a advertência que decidi apresentar a data de nascimento só de autores e criadores já falecidos, apenas na primeira vez que são citados.

Quanto ao título da tese, *A Vanguarda Europeia: Entre a “Globaliação” e a “Unidade Humana”*, não foi fácil elegê-lo. Note-se que o termo “globaliação” deve ser entendido como uma “globalização da alienação” ou ainda como uma “alienação global”. Já o termo “unidade humana” aproxima-se do princípio da “unidade do género humano”, que advém do século XVIII e que implica a adesão dos povos do mundo ao estilo de vida ocidental. Um “afilhado” do colonialismo que foi ganhando um sentido paternalista e que defende uma educação global padronizada. A busca antropológica pela parcela humana nos diferentes comportamentos sociais não é do interesse desta investigação, nem as ideias da unidade da espécie como foi apresentada pelos antigos gregos (*oikouménê*) e pelos antigos chineses (*t’ien-hsia*)⁹. A “unidade humana” deve ser entendida como a utopia impossível de atingir, mas que ainda assim merece que se lute por ela. Neste sentido, tomo a expressão “unidade humana” como oposto ao princípio castrador da padronização civilizacional.

É um discurso do criador português Almada Negreiros que me chama a atenção para a expressão “unidade humana”, e que mais adiante será trabalhado.

É possível ainda hoje pensar em utopias? Num momento em que se recorda os 100 anos do início da 1ª Grande Guerra, é preciso repensar os diferentes momentos que escreveram a História do século XX, e olhar para o século XXI sem grandes ilusões.

⁹ Ver Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2008, p. 156.

Este é um mundo cada vez mais sincrónico e individualista, a máquina actual da globalização não promove a igualdade, e os grupos extremistas crescem. Tenta-se formatar o habitat, o habitante e o hábito, encaixotando grupos pela etiqueta da humilhação, dívida e desejo. É certo que a internet desenvolveu-se como espaço de encontro, comunicação e união, em que é possível encontrar a ilusão de uma “unidade”, até pelos casos recentes em que esta plataforma virtual serviu para impulsionar importantes manifestações, desde a *Primavera Árabe* ao *Outono Europeu*. Contudo, o fabuloso oceano da internet não instaurou uma nova casa ou linguagem que possa resolver o problema da “unidade humana”. Desenhou, somente, mais uma casa e uma linguagem que sofrem também os delírios do absolutismo e da manipulação da informação.

De facto, é o desejo de uma “casa para todos os homens” que alimenta a utopia. Mas esse desejo é hoje uma casa assombrada que ninguém deseja bater à porta. O filósofo alemão Peter Sloterdijk expõe esta perspectiva cínica sobre a casa da humanidade que, na linha de outro filósofo alemão, Martin Heidegger, defende que o mundo “nunca pode ser para os humanos uma casa propiciadora de segurança”:

Não é em vão que Heidegger é contemporâneo da Bauhaus, da Nova Habitação, do início do urbanismo, da habitação social, da teoria das cidades e das primeiras comunas rurais. O seu discurso filosófico participa codificadamente na problemática moderna dos sentimentos de habitação, do mito da casa, do mito da cidade. Quando se fala do inabitado (“Unbehausheit”) do ser humano não o faz apenas alimentado pelo terror sentido pelo provinciano incorrigível ante as formas de vida das grandes cidades modernas. Isso é também claramente uma recusa da utopia da nossa civilização que constrói casas e cidades. Efectivamente, na medida em que tem de dizer sim à indústria, o socialismo é um prolongamento do «espírito de utopia» citadino; promete conduzir-nos para fora da «inospitalidade das cidades», mas com os meios da cidade, e visa a cidade planetária do ser humano e sua pátria definitiva. (...)

*Foi precisamente nos anos da modernização mais selvagem – os chamados anos dourados da década de 20 – que a cidade, outrora lugar de utopia, começou a perder o seu charme, e foi sobretudo Berlim, capital do início do século XX, que contribuiu para mergulhar a euforia da metrópole numa luz mais fria.*¹⁰

¹⁰ Sloterdijk, Peter, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2011, pp. 268-270.

A vanguarda combate pela utopia. Mas pretendo provar que actua mais por uma linha destrutiva, refreando a “euforia numa luz mais fria”.

O Poder cumpre-se no domínio sobre as casas da civilização. Definir uma casa é definir uma forma de pensar e estar no mundo. Defenderei que é a casa da espécie humana que a vanguarda ataca e não a “casa da Arte” (a instituição artística). A vanguarda não acredita na casa que habita, possivelmente representada pela primeira vez na *Noite* (1918-1919) de Max Beckmann. Ao mesmo tempo que destrói a “casa”, a vanguarda artística deseja entregar os planos de reconstrução aos que cumprirão a revolução.

I - PARTE

1 – O combate e suas facções

1.1 – Um instinto colérico

(...) eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c'ó imbróglio, co'as cólicas, co'as contorções terríveis duma virulenta congestão, co'as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregam, e elas eram ótimas carregadeiras as filhas-da-puta, isso elas eram excelentes, e as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! E alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa), (...) ¹¹

A cólera respira pela lâmina losangular da guilhotina, alastrando o medo às coroas europeias vizinhas. Os acontecimentos que rompem a Revolução Francesa (1789) constituem os grandes ataques à ordem ocidental do mundo, escrevendo com sangue a História do progresso.

Efectivamente, o filósofo alemão, Peter Sloterdijk, apresenta o impulso colérico como «o *momentum* de um movimento para um futuro, que podemos pura e simplesmente conceber como um material do dinamismo da História»¹². A urgência colérica pela igualdade de direitos e a defesa dos cidadãos como definidores do futuro do seu país são as bases do pensamento político. Já o sistema económico passa a ser gerido pelo assustador monstro industrial, assim como a maior segurança e velocidade das viagens. Estas transformações na genética civilizacional abrem espaço para outras formas de cólera, despoletando o desejo pela utopia e consequentes distopias.

No século XIX propaga-se e teoriza-se a defesa do cidadão como o gestor da dinâmica histórica, através da maturação do pensamento socialista. Aliado a esta necessidade, alastra-se um desamparo provocado pelo desfalecimento da presença do divino e por uma crescente escravização imposta pelo trabalho e produto industriais. Como consequência, cresce a nostalgia pelo mundo do Artesão, bem como um fascínio pelo misticismo, pela natureza e ruína, em resumo, pelo que já não pertence à actualidade ocidental. É esta ambiência radical romântica que veste o início do século.

¹¹ Nassar, Raduan *Um copo de cólera*, São Paulo, Companhia Das Letras, 2009, p. 43.

¹² Sloterdijk, Peter *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p.76.

É na consciência de que a Arte faz parte da solução e não do problema que se promovem grandes alterações no campo artístico. É por esta razão que, no início do século XIX, o saint-simoniano, matemático e banqueiro francês Olinde Rodrigues (1795-1851) é responsável pelo primeiro uso da palavra “vanguarda” no campo artístico, alegando que uma verdadeira transformação social teria de ser encabeçada pelos artistas. Professou em 1825:

*Somos nós, os artistas, que iremos servir como a vossa vanguarda; o poder das Artes é realmente mais imediato e rápido. Temos armas de todos os tipos: quando queremos espalhar novas ideias pelas pessoas, podemos esculpi-las em mármore ou pintá-las na tela; popularizamo-las na poesia e música; por turnos, recorremos à lira ou à flauta, à ode ou à canção, à História ou ao romance; o palco do teatro está aberto para nós, e é principalmente aqui que queremos a nossa influência, exercida electricamente e vitoriosamente. Dirigimo-nos à imaginação e aos sentimentos das pessoas: somos por isso incumbidos de conquistar a mais viva e decisiva forma de acção; e se hoje parece que não tomamos nenhum papel ou na melhor das hipóteses apenas um papel secundário, deve-se à falta de uma intenção comum e de uma ideia global nas Artes, que são essenciais para a sua energia e sucesso.*¹³

A família Rodrigues tem as suas raízes na península Ibérica. Já Olinde nasceu em Marselha mas mudou-se para Paris, provando-se um extraordinário matemático, apesar de algumas das suas descobertas só terem sido valorizadas no final do século XIX. Ainda assim, o distinto matemático opta pela carreira de banqueiro e não de investigação, demonstrando sempre fortes preocupações sociais. Esta propensão é exponenciada quando presta auxílio ao debilitado pensador socialista Saint-Simon, tornando-se ele mesmo um dos principais difusores dos ideais saint-simonianos. Assim, Olinde Rodrigues torna-se um lutador fervoroso pelo fim da escravatura, pela igualdade de géneros, pelo papel do banco, tal como demonstra uma certa influência na vida

¹³ Olinde Rodrigues, «L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue» (1825), citado in Calinescu, Matei *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 2006, p.103 – *It is we, artists, that will serve as your avant-garde; the power of the arts is indeed the most immediate and the fastest. We have weapons of all sorts: when we want to spread new ideas among people, we carve them in marble or paint them on canvas; we popularize them by means of poetry and music; by turns, we resort to the lyre or the flute, the ode or the song, history or the novel; the theatre stage is open to us, and it is mostly from there that our influence exerts itself electrically, victoriously. We address ourselves to the imagination and feelings of people: we are therefore supposed to achieve the most vivid and decisive kind of action, and if today we seem to play no role or at best a very secondary one, that has been the result of the arts' lacking a common drive and a general idea, which are essential to their energy and success.*

cultural através do interesse pela música e da publicação de poemas sociais escritos por trabalhadores no seu jornal (fundado em 1840 e intitulado *O Patriota*).

Em síntese, O. Rodrigues expressa o novo papel social da criação, antevendo a importância da performance (“o palco do teatro está aberto para nós, e é principalmente aqui que queremos a nossa influência”¹⁴). Bem como faz a apologia da diversidade dos meios de criação, na potenciação da experiência que deve ser “imediate”, antevendo-se o fascínio pela velocidade que os novos transportes prometiam (a primeira linha férrea data de 1825). Também o uso da palavra “electricamente” sugere-nos a importância que a tecnologia pode cumprir nas Artes (a primeira fotografia data de 1826, sendo que a imagem e o seu movimento na grande tela permite cortes dinâmicos e uma nova linguagem criativa no início do século XX).

Ainda assim, a vanguarda não deve ser lida apenas como um meio veloz de transmissão de novas ideias. É uma acção directa na “imaginação e nos sentimentos”, ou seja, tem o intuito de transformar a criatividade e o entendimento do mundo. No entanto, como Olinde esclarece, é ainda impossível o despertar de uma vanguarda artística e aponta duas lacunas, “uma intenção comum” e “uma ideia global nas Artes”. Mas o que significam estas lacunas? Será a “intenção comum” uma transformação moral ou política unitária? E quanto a uma “ideia global nas Artes”, referir-se-á a uma era global da cultura artística, a uma ideia que agregue todas as vias artísticas?

No século XIX, a consciência da debilidade da ideia de deus abate-se sobre o actual “dinamismo histórico”, aprofundando um desabrigo vingativo que torna imperativa uma resposta colérica motivada por um novo sonho civilizacional. O “terramoto social” de 1789 não tinha sido suficiente, consequentemente o socialismo espregueita e cresce.

O já citado Peter Sloterdijk lembra que três anos antes da publicação do Manifesto do Partido Comunista (1848) rebenta um grande fascínio pelo romance do francês Alexandre Dumas (1802-1870), intitulado *Conde Monte-Cristo*:

O título e o desenrolar da acção do romance não deixavam dúvidas de que Dumas queria contar a História de um messias regressado para se vingar. (...) A partir desta perspectiva, Edmond Dantès encarna a alma do mundo da época burguesa. Com evidência clara e simples, é-lhe dado o que os

¹⁴ Ver citação anterior.

*transformadores políticos do mundo ainda tinham que procurar
nessa época.*¹⁵

Como o filósofo alemão depois esclarece, quando o Edmond Dantès encontra o tesouro que lhe permite financiar a vingança tem o dever imediato localizar os malfeitores, conceber o seu projecto e agir. É precisamente na ausência de um tesouro que financie a vingança, que Olinde Rodrigues pede que os artistas tomem as rédeas da acção, aproveitando as potências da criação. Porém, como já referi, Olinde assumia a sua falsa partida.

Projectar o mesmo problema nos dias de hoje também não é simples. Quem é o inimigo e como atacá-lo no início deste século XXI? Atente-se no exemplo do famoso artista britânico de rua, um criador anónimo que dá pelo nome de Banksy, que ficou conhecido por um humor particular, um traço simples de cartoonista que usa nos seus *stencils* e uma crítica irónica do monstro capitalista. Ora, o artista foi convidado para fazer o genérico da famosa série norte-americano de desenhos animados *Simpsons*, o episódio 3 da temporada 22 (2010). Obviamente que o artista aproveitou a oportunidade para criticar a empresa *Fox* (produtora da série), por esta subcontratar trabalho na Coreia do Sul. Porém, o resultado foi comentado pelo cronista português do *Diário de Notícias* Ferreira Fernandes do seguinte modo:

*O que os telespectadores viram foi violento: os desenhos dos Simpsons feitos por crianças asiáticas, em ambiente sujo e soturno, os bonecos de “merchandising” enchidos com ratos triturados e até o buraco central do CD feito por um triste e explorado unicórnio. (...) Então, e a Fox permitiu o desaforo de Banksy? Ontem, numa tribuna de opinião no «El País», uma professora de Literatura lamentou-se: os artistas estariam a ser desapossados da sua arma crítica, os capitalistas não lhes ligavam e, supremo desprezo, não os censuravam. Ora, no fundo, a Fox segue aquele artista (Berlioz), que dizia: com as pedras que me atiram faço o meu pedestal. A Fox faz o seu pé-de-meia, os Simpsons nunca foram tão comentados (o que terá efeitos nas vendas). Berlioz não gostaria da pedra que partisse o piano, impedindo a sua Sinfonia Fantástica; já com as outras pedras... A Fox não gostaria de uma crítica certa, já com o exagero de Banksy ela pode bem: não trabalham nem crianças nem unicórnios na tal empresa sul-coreana. A questão é: quem deita a pedra deve saber fazê-lo.*¹⁶

¹⁵ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 208.

¹⁶ Fernandes, Ferreira, *Críticas falsas são refresco*, *Diário de Notícias*, 18 Outubro de 2010. Site: http://www.dn.pt/inicio/opiniaio/interior.aspx?content_id=1688847&seccao=Ferreira (Acedido a 18 de Outubro de 2010).

Saber como atacar é o principal problema da vanguarda, canalizando a cólera de modo a que a explosão seja mais que fogo-de-artifício. Para ser eficaz, a crítica deve ser inteligente e menos espantosa, não deve atingir a “empresa” mas acima de tudo o espectador com uma “pedra” que o incentive à revolução. Deve atacar quando o espectador está desprotegido, quer seja fisicamente, intelectualmente, emocionalmente, ou moralmente. No caso de Banksy, o exagero é contraproducente. É o exagero que caracteriza a dinâmica modernista da transgressão que, como demonstrarei, no mesmo momento em que agride regressa para a anterior zona de conforto. Banksy realiza uma provocação do tipo que o mundo capitalista aprendeu a lidar, ou mesmo a beneficiar. Interessa-lhe, muitas vezes, a “má publicidade”.

A impossibilidade de concretizar uma revolta caracteriza a desolação de muitos, que pode ser definida como uma condição pós-política, explicada pelo pensador alemão Peter Sloterdijk:

*Vive “após política” quem não pode já acreditar que o que ainda falta realizar promove a “revolução”. Assim entra em colapso o adventismo presentista que imprimira a sua forma às existências pré-revolucionárias e revolucionárias. Se os activistas se encontravam imbuídos da certeza de que o presente estava repleto de vestígios do que estava por vir, os desencantados de hoje vivem da convicção de que o futuro já passou por aqui – e ninguém quer ouvir falar de uma segunda visita.*¹⁷

Provavelmente, há semelhanças entre o início do século XIX e o início do século XXI, já que Olinde Rodrigues constata a existência de um atavismo político que impede a vanguarda vingar. O que mudou ao longo do século XIX que possibilitou o aparecimento das vanguardas? Olinde ensaia uma resposta, sem a aprofundar. Repense-se a problemática da ofensiva. No romance *Conde de Monte Cristo*, Edmond Dantès só conseguiu atacar porque fugiu da prisão e o acaso deu-lhe um tesouro que financiou a sua vingança. Será o tesouro a premissa da revolução ou existem outras? Não será a descoberta de um tesouro semelhante à descoberta de uma linguagem que permite uma ofensiva? E será a batalha motivada pela vingança?

Mesmo que ninguém tenha a culpa, “alguém tem de pagar”, como indica o excerto que abre este subcapítulo, nem que seja para “alívio da culpa”. A vanguarda almeja a utopia.

¹⁷ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 216.

A qualificação ofensiva e singular da vanguarda artística é um dos grandes objectivos desta investigação. Este percurso obriga-me a definir a origem da vanguarda, bem como a procurar uma distinção ou ligação ao projecto modernista. Posto isto, estabeleço como primeira pergunta: será a vanguarda um projecto de vingança?

Quando o Príncipe dinamarquês Hamlet, na peça homónima (1599-1601) de William Shakespeare (1564-1616), sabe que o seu pai foi assassinado pelo seu tio, decide vingar-se. Há uma crescente perturbação que domina Hamlet, logo no início da História, afectado pelo desfalecimento moral do reino em que sol é «beijador de carnes podres»¹⁸. Assim desabafa:

*Afinal nada é de admirar! Pois se até meu tio é Rei da Dinamarca e os que lhe torciam o nariz quando o meu pai vivia dão agora vinte, trinta ou cem ducados por um retrato seu em miniatura! Raios! Que há aqui qualquer coisa de sobrenatural! Pudessem filosofia explicá-lo!*¹⁹

Friso a impotência da filosofia em explicar a realidade, poderá a Arte cumprir esse papel? Uma realidade de tal forma atingida pela falta de moralidade é uma condição que a filosofia não explica, sendo que a culpa do sobrenatural aponta para uma ambiência romântica. Hamlet é o único a ter consciência do cruel tempo em que vive, e essa faculdade isola-o e fá-lo ceder aos tremores da loucura pois culpabiliza-se. É então que o pai se ergue dos mortos para lhe apontar a verdade sobre a sua morte, foi assassinado pelo seu tio. Hamlet ganha vitalidade ao elaborar um projecto de vingança que tem como primeiro passo a representação na corte de uma peça de teatro escrita por si, relativa a eventos passados num reino muito semelhante ao seu. Portanto, é uma criação artística que define a primeira parte do seu projecto de vingança. E quando o seu tio pergunta a Hamlet se a peça é ofensiva, este responde:

*Nada, nada. Só brincadeira; veneno a brincar, tudo fingido... Nada que ofenda ninguém cá deste mundo.*²⁰

É a cólera que coordena os actos de Hamlet e que descobre a criação artística como o primeiro passo de um contra-ataque. Note-se que a vanguarda artística, segundo Olinde Rodrigues, também dá primazia ao teatro.

¹⁸ Shakespeare, William, *Hamlet*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

É o projecto da sua vingança que impede Hamlet de matar a mãe, para que ela possa viver na desgraça consciente dos seus actos. E também o impede de matar o tio quando este está a rezar, para que o arrependimento não o livre da condenação. Até ao momento do ataque, o vingador congemina, apura as suas armas, desenvolve os métodos mais adequados. No entanto, o caminho que Hamlet exerce não o livra da culpa que o atormenta, nem tão pouco da perdição, da loucura, ou da morte. Como vanguardista que é, Hamlet teria de morrer em combate, e não se interprete isto no sentido romântico mas antes como uma fidelidade ao objectivo da guerra.

A morte é a obrigação do combatente, essa consciência obriga a uma profissionalização e seriedade militar. A força de embate tem de estar consciente do objectivo da guerra, assim deve ser a vanguarda artística. O sucesso da missão não está em usufruir da conquista, mas em abrir o caminho para os outros. Deste modo, o escritor francês Boris Vian (1920-1959) conclui:

Mas o que se pode esperar! (...) em cada guerra acontece sempre o mesmo fenómeno irritante: recrutam-se em massa, amadores. No entanto, a guerra não é uma coisa sem importância; faz-se para matar as pessoas e isso é algo que se aprende. Mas o que é que se passa? De todas as vezes, em ambos os campos, em vez de se confiar nas mãos dos profissionais a imensidade de tarefas delicadas que concorrem para o sucesso das boas campanhas, planeiam-se milhares de tarefas não especializadas e encomenda-se a sua execução a guerreiros profissionais idosos ou de patente inferior, e que portanto falharam uma guerra anterior. Como se pode querer que o espírito dos recrutas – e alguns deles não anseiam por outra coisa senão a dedicação à causa da guerra – adquira as qualidades necessárias para a realização perfeita de uma guerra ideal?(...)
*(...) Mas imaginemos, Magnificência, imaginemos esse combate do qual nem sequer um combatente escaparia! Eis uma coisa que resolveria de vez o conflito.*²¹

À luz destas considerações irónicas, também o artista vanguardista se deveria esgotar no seu combate. O sobrevivente de guerra é um desadequado, um erro. A fim de cumprir o seu objectivo, a vanguarda necessita de uma cuidada preparação, para que nada resista ao combate entre a Arte e o poder, entre os contemporâneos e as “podridões da carne”, senão arrisca-se a falhar como no caso de Banksy.

²¹ Vian, Boris, *Cantilenas em geleia*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2004, pp. 208-209.

A exigência de uma acção radical e castigadora capaz de mudar as sociedades impõe transformação do mundo num imenso purgatório, que deve excluir os condenados e elevar os eleitos eliminando no presente a raiz do mal. Mas quem decide o novo certo do novo errado? Não poderá este ataque ser interpretado como um crime?

Na série de *anime* japonesa *Death Note* que segue a respectiva banda desenhada (2003-2006), um rapaz do século XXI de nome Yagami Light encontra um livro de capa preta que pertence a uma divindade que tem poder sobre a morte, qualquer nome escrito nas suas folhas resulta no falecimento dessa pessoa, caso se possa visualizar mentalmente o rosto do implicado. Note-se que Conde Monte Cristo também precisou de identificar o seu inimigo. Meio e alvo são fundamentais em qualquer ofensiva.

Yagami Light é um aluno estupendo, dotado de uma inteligência fora do normal, mas começa a ganhar novas perspectivas quando descobre o livro e os seus poderes. Encontra ali uma ferramenta fantástica para criar um mundo mais justo e digno. Logo se apressa a escrever uma imensidão de nomes de criminosos que palpitam no noticiário. É certo que Yagami é um indivíduo com uma grande capacidade de planeamento, mas não deixa de ser um espectador manipulado pelas notícias, acreditando que o mundo se separa em duas facções, e que a raça humana pode ser corrigida se se eliminar a má semente. Rapidamente a sociedade percebe que as mortes súbitas dos criminosos não são fruto do acaso, instala-se o medo mas também a idolatria, como ninguém tem coragem de apoiar abertamente o assassino é na internet que chovem forças de apoio. A internet é nova máscara, um terreno fértil para hipérboles imagéticas. Mas o que é importante focar neste exemplo é que o poder corrompe, o poder incita os maiores demónios do espírito humano a virem ao de cima. O século XX demonstraria essa lição da pior forma possível, tentando corrigir a espécie humana.

É a defesa de um mundo ideal, justo e ordenado que origina o fascínio pela utopia, favorecendo a incrementação de meios que justificam os fins. «Segundo Lenine, o primeiro dever de um revolucionário era sujar as mãos. Adivinhando bem a situação nova que se desenhava, os bolcheviques tinham anunciado o programa no seu porta-voz, o diário Pravda, a 31 de Agosto de 1918: “O hino da classe operária passa a ser o canto do ódio e da vingança!” (...) Com a coerência do convertido fervoroso, Georg Lukács, por volta de 1920, iria ao ponto de pensar em novas regras de homicídio cometido com boas intenções, sob o nome de uma “segunda ética”²²»²³. Já o regime

²² Bolz, Nobert, *Auszug au der entzauberten Welt*, Munique, Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen, 1989, pp. 13-20.

Nazi irá procurar o apuramento da raça através da eliminação daqueles que fogem ao eleito padrão, uma limpeza étnica. Viciados pelas suas ambições, os governos fascistas desenvolveram a propaganda e os mecanismos de censura, aproveitando as potências da montagem, para uma maior manipulação da opinião pública.

Depois da queda do Império Nazi é o capitalismo norte-americano irá opor-se ao regime soviético na disputa do domínio da moralidade. Inicia-se a Guerra Fria e a cólera é também submetida à aspereza do medo. A cólera debilita-se, a consciência da “culpa” nos horrores da História do século XX limita as acções europeias na dinâmica histórica, seria preciso uma nova geração para romper raivosamente nos anos 60. E o que atingiram as revoluções dos anos 60? A resposta será apresentada na segunda parte desta investigação.

“Alguém sempre tem de pagar queira ou não” é um dos lemas que ganha novas incidências depois da 2ª Guerra Mundial, iniciando uma vertente culpabilizante e uma “caça” ao colaboracionista. Como disse, o domínio da “moral” é disputado pelos EUA e URSS, sendo que, a Oriente, o “gigante adormecido” deseja também entrar nas decisões do mundo. São muitos os intelectuais seduzidos pelas novas possibilidades do sonho civilizacional do Oriente, em que a realidade se refez com a prática do genocídio durante a Revolução Cultural Chinesa, fortificada por mecanismos de censura e homogeneização cultural. A “culpa” na morte de Jesus Cristo metamorfoseia-se na culpa dos horrores praticados no século XX, que tenta ser superada através da mitificação do herói libertador, seja norte-americano, soviético ou outra frente de resistência. Na libertação da Europa do jugo nazi, a destruição material atingiu proporções de grande dimensão e o avanço do exército soviético foi acompanhado de violações e roubos. Esta humilhação, conjugada com o colaboracionismo e o fantasma de novos fascismos, definem os primeiros adversários da reconstrução europeia²⁴.

Com o enfraquecimento da ameaça soviética, os Estados Unidos da América passam a representar o papel de “polícias do mundo”, gestores de conflitos globais. A paz injecta-se através da vitória do sistema económico norte-americano e seus valores “hollywoodescos” – uma “terceira ética” que aposta na livre iniciativa, no *self made man* e no herói punidor ao estilo de *Dirty Harry* (1971), representado por Clint Eastwood.

²³ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 173.

²⁴ Ver Tony Judt, *Pós-Guerra: História da Europa desde 1945*, Lisboa, Edições 70, 2006.

Cada país tem a sua cultura e forma de lidar com a História do século XX. Uns mais optimistas, outros assumindo o peso da culpa. A vanguarda tem uma identidade própria que não se pode separar da História do século XX. Acredito que a vanguarda tem uma identidade continental, e é a vanguarda europeia que me interessa delinear. Mas porque é que Olinde Rodrigues considera a vanguarda impossível no início do século XIX? Existe algum momento na História determinante para o aparecimento de uma força especial de combate artística? Qual a ligação da vanguarda às Guerras Mundiais e à Guerra Fria? Terá a queda do muro de Berlim (1989) levado consigo o estigma da “culpa” e “humilhação” do pós-guerra? Com a actual crise da União Europeia, como interpretar as tendências extremistas que despertam e o próprio valor da União? É possível voltar a falar sobre utopias no século XXI? Como subsistirá a vanguarda num mundo sem credíveis alternativas oposições políticas? O que pensar do papel dos bancos nos dias de hoje? Será possível a acção de uma vanguarda artística no século XXI? Afinal de contas, o que é uma vanguarda artística?

No debate sobre vanguarda, o grande impulso na sua teorização é dado pela famosa obra do crítico alemão Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (1974), que começa por isolar a vanguarda no século XX, já que no século anterior a criação ter-se-ia ludibriado pelo mero prazer formal, quando era necessário um avivar da praxis social. Ou seja, no final do século XIX a Arte consolidaria a sua autonomia deixando de ser socialmente útil. A perda do conteúdo político (*Gehalt*) traduz-se num redireccionamento criativo, em que a Arte se torna o conteúdo da Arte. Neste sentido, esta autonomia da Arte passa a ser barreira a perfurar pela vanguarda, que é afinal uma tentativa de organizar uma nova praxis da vida a partir da Arte. Este seria, segundo o autor, um heroísmo vetado ao insucesso, considerando ainda as neo-vanguardas como um contra-senso pois são consideradas práticas artísticas que não combatem a instituição artística.

Em suma, segundo Peter Bürger, a vanguarda não «pretende uma quebra com o sistema representacional, antes uma total abolição da instituição que é a Arte»²⁵. Leia-se a “instituição artística” como «o aparato distributivo e produtivo, bem como as ideias sobre Arte que prevalecem num dado momento e determinam a recepção das obras»²⁶,

²⁵ Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 63 - (...) intend a break with traditional representational system but the total abolition of the institution that is art.

²⁶ Ibid., p. 22 - Refers to the productive and distributive apparatus and also to the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works.

ou seja, daquilo que pode ser chamado “*habitus* artístico”. *Habitus* é um conceito formulado por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron em *Reprodução* (1977), apontando para o que «reproduz não só a cultura, mas também as condições da cultura arbitrária dominante (...) através do trabalho de inculcação»²⁷. No entanto, será a instituição artística realmente o inimigo da vanguarda?

As premissas de P. Bürger são fundamentais no reacender da problemática que concerne o “carimbo” vanguardista. Porém, são diversas as críticas à sua obra, muitas das quais estou de acordo. Tome-se como exemplo *The Return of the Real* (1996), em que o crítico e historiador norte-americano Hal Foster esclarece que a perspectiva de Bürger carece de uma dimensão mimética, ou seja, a vanguarda também espelha o mundo da modernidade capitalista não para o abraçar mas o ridicularizar, como é o caso do Dadaísmo de Colónia. Bem como despreza a dimensão utópica, não como a representação do que poderia ser mas como um idealismo resultante de um ataque, como se verifica no caso do movimento holandês De Stijl²⁸. Sem esquecer a sua crítica mais importante à desconsideração que Bürger faz da neo-vanguarda.

Sublinhe-se, desde já, que não defino a vanguarda como um ataque à linguagem da estética burguesa, consolidada a partir do autonomismo da Arte moderna. Também não defendo o termo “neo-vanguarda”, mas isso não implica a inexistência de uma vanguarda artística depois da 2ª Grande Guerra. Pretendo investigar a essência da vanguarda desde a sua origem, de modo a traçar uma única linha de acção que percorre a História e verificar se esta se estende até ao século XXI.

Não me sirvo da perspectiva de Hal Foster, que faz a apologia da 2ª Grande Guerra como reveladora do trauma e indefinição da realidade, base que a neo-vanguarda irá utilizar para a crítica ao sujeito. Embora seja inevitável invocar a ideia de trauma quando se deseja compreender a segunda metade do século XX. O meu ponto de partida não é uma teoria já construída sobre a vanguarda, pretendo ir às bases da sua teorização e construir a partir daí uma mecânica ofensiva adaptável e sujeita a diferentes interpretações. Por outras palavras, pretendo elaborar uma equação que define a vanguarda artística, sendo que as parcelas se alteram consoante os dinamismos da História.

²⁷ Stephen Stoer, «A genética cultural da “Reprodução”» (1978), in Revista *Educação, Sociedade & Culturas* Nº 26, Universidade do Porto, Centro de Investigação e Intervenção Educativas, 2008, p. 88.

²⁸ Ver Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT press, 1996, p. 16.

Peter Bürger e outros teorizadores da vanguarda artística defendem a importância da vanguarda atacar o vocabulário do poder como forma de desferir um golpe nas suas estruturas e equilíbrio. Ora, eu defendo que a vanguarda deve ser estudada não só segundo as “lentes” da globalização, mas principalmente da cólera e da contemporaneidade. A vanguarda será uma força de ataque que se impõe contra um inimigo que, primeiro, necessita de ser localizado temporalmente. A obra vanguardista deve protestar contra a sua ideologia e acções, através de fórmulas capazes de agirem também no seu próprio tempo. Em suma, a vanguarda existe com o seu tempo e contra um inimigo localizado que influencia determinantemente o dinamismo da História, um inimigo que se esconde cada vez mais nos bastidores.

O que se entende como existir “com o tempo”? A resposta está na definição de contemporaneidade, atente-se na explicação do filósofo italiano Giorgio Agamben:

Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo, é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que os outros. (...) contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a sua contemporaneidade, tempos obscuros (...) como o escuro do céu é esta luz que viaja velocíssima direita a nós e todavia não pode alcançar-nos, porque as galáxias de onde provém se afastam a uma velocidade superior à da luz.²⁹

Então, a vanguarda deseja encontrar-se com a “luz” mas esse é um «encontro que só pode falhar»³⁰, o seu heroísmo reside no sacrifício que realiza no “escuro”. A vanguarda existe na obscuridade, por captar melhor o seu tempo. E, nesse “quase encontro”, sonha de forma ofensiva.

Como conclusão, assumo que pretendo provar que o alvo da vanguarda é o *habitus* moral ou político, e não o *habitus* artístico professado por P. Bürger. Acredito que o problema que assombra a definição de vanguarda está também na correlação que mantém com o modernismo, movimento que defenderei no próximo subcapítulo como agressor do *habitus* cultural. É esta ligação entre a vanguarda e o modernismo que investigarei de seguida.

²⁹ Agamben, Giorgio, *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 20, 23 e 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

1.2 – As vanguardas e os modernismos

Nós éramos todos “da direita”. Torcíamos pela vitória do fascismo e líamos Nietzsche como quem vai morrer. “Escreve com o teu sangue, e verás que teu sangue é espírito!” Ah, como amávamos essa palavra ‘sangue’... Ah, que conteúdos tinha para nós essa palavra espírito...

Depois cresci e vi que não era nada disso. Vi que nem eu era génio, nem queria destruir coisa alguma. Queria era namorar, conversar com os amigos, tomar sol na praia, empilhar fichas de chope e escrever palavras simples.

*E fui-me afastando...*³¹

Alguns discursos histórico-artísticos têm sido sujeitos a uma diluição simplista entre os conceitos de modernismo e de vanguarda. Defendo a necessidade de diferenciá-los um do outro, já que juntar os dois conceitos num só despreza a complexidade e as potências artísticas da época contemporânea.

Então, quais as diferenças entre o modernismo e a vanguarda? Em “*What’s the Difference*”: *Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-garde*³² (2009), o professor islandês Astradur Eysteinnsson, não encontra uma forte diferença entre os dois conceitos, ou melhor, acredita que a diferença reside principalmente numa reciprocidade ou diálogo, em lugar de uma oposição e contraste. Seguindo a linha do seu pensamento, uma obra pode ser tanto modernista como vanguardista, mas os elementos modernistas podem variar na sua declaração. Por outras palavras, sintetiza as características de uma “vanguarda modernista” e as características de um “modernismo clássico”.

Neste sentido, circunscreve a “vanguarda modernista” às seguintes características:

- choque do novo;
- experiências ou trabalhos inacabados;
- manifesto como forma de expressão;
- antiestética, anti-Arte, revolta contra as instituições;
- performance, jogo, desordem;
- ataques políticos.

Enquanto, o “modernismo clássico” define-se por:

- novo através de uma renegociação da tradição;

³¹ Vinícius de Moraes, «Schmidt» (1965), in Moraes, Vinícius de, *Para uma menina com uma flor*, São Paulo, Companhia Das Letras, 1999, p. 128.

³² Astradur Eysteinnsson, «“What’s the Difference”: Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde», in Bru, Sascha, et al. (Eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the fate of a continent*, Berlin, De Gruyter, 2009.

- forma moderna muitas das vezes fragmentária;
- subversão da representação e ordem simbólica histórica e social;
- crise temática;
- pesquisa interna e do subconsciente;
- paisagens urbanas;
- anti-racionalismo e obscuridades.

Eysteinnsson termina o seu ensaio sublinhando que não há uma linha bem definida que divida os dois conceitos, há antes o tal “diálogo” que recorre a toda a dimensão da linguagem moderna. Afirma também que está errada a tendência de retirar o carimbo vanguardista a uma obra que é institucionalmente canonizada. E acrescenta que a vanguarda não é tão adversa à tradição como se advoga, apontando exemplos como *L.H.O.O.Q.* (1919) do incontornável Marcel Duchamp (1882-1968), uma obra que toma por base a *Mona Lisa* (1503-1506) de Leonardo da Vinci. Contudo, Eysteinnsson não esclarece a origem da vanguarda e esquiva-se à diferenciação entre a vanguarda e o modernismo, defendendo que não são duas forças opostas mas energias que podem coexistir numa obra, o que suscita confusões na distinção entre os dois termos.

Já a obra *The Challenge of the Avant-Garde* (1999), editada por Paul Wood, é mais objectiva. Situa a origem da vanguarda no século XIX, defendendo também que a vanguarda não se apresenta tão oposta à academia e aos salões como se pensa. O Impressionismo é eleito como a grande pulsão vanguardista da década de 70, sendo que, na década seguinte, emerge o conceito de “Arte pura” que promove uma vanguarda diferente, assente num “virar costas” para a sociedade em vez de intervir na mesma. Apesar de uma crítica ao “gosto” e às tendências académicas, a exposição continua a ser uma ambição pessoal, pois a obra existe como um exigente exercício de comunicação em que espectador e criador se valorizam. Os salões continuam a ser os grandes espaços desses encontros transformadores. É também sublinhado que a vanguarda tem diferentes significados ao longo da sua História, assinalando uma importante fronteira da 2ª Grande Guerra, quando a vanguarda deixa o berço europeu para progredir nos EUA.

Como esta obra explica, no século XIX o termo “vanguarda” era recorrente em diferentes circuitos, por vezes opostos, tornando-se por fim desapropriado para uma corrente artística vingar no mercado. Segundo esta linha de pensamento, a direcção mercantilista afastou de vez a formulação política do cerne vanguardista, aproximando-

-o de uma luta contra um monopólio institucional centrado em tradições ou modas, definindo a vanguarda como a negação do actual *habitus* artístico.

Historiadores demonstraram que não só os Anarquistas, mas também a ala católica de direita restauracionista e grupos anti-semíticos tinham a tendência de dar títulos aos seus artigos como «A Vanguarda»³³.

Na Arte, contudo, aqueles que pensamos hoje como vanguardistas eram nos anos 70 e 80 do século XIX chamados de formas diversas: “Intransigentes”, “Impressionistas” e “Independentes”, termos que são em si mesmo reveladores. “Intransigente” era um epíteto com inclinação política direccionado contra artistas inovadores do início dos anos 70, num tempo em que as memórias da Comuna ainda assombravam a imaginação burguesa. O simples facto da designação sarcástica “Impressionistas” ter acabado por ser eleita e aceite como nome, diz-nos algo sobre a aversão às conexões entre arte e política, tanto para os artistas como o público de classe média. A noção de “independência” também carrega, obviamente, uma conotação política, mas será uma política com “p” pequeno, subentenda-se. O campo contra o qual os artistas radicais queriam expressar a sua independência, como quando decidiram criar o novo “Salão dos Independentes”, era a Academia e a sua penetrante influência no domínio da cultura burguesa.³⁴

É certo que Impressionismo é um termo agregador e por isso simplista, mas é preciso deslindar a sua mecânica e alvos, questionando se é, de facto, uma vanguarda. Este movimento floresce após o ano de 1871, ou seja, após o primeiro governo operário da História fundado em Paris, aproveitando o descontentamento proporcionado pela guerra franco-prussiana. Um estudo atento revela que o Impressionismo não insiste sobre este importante momento político, direccionando grande parte das suas forças contra a Academia. Apesar do “gosto” e regras estéticas dizerem muito sobre o modelo

³³ Nicos Hadjinicolaou, «On the ideology of avant-gardism», in University of California, Los Angeles, Praxis Study Group in Art and Society, vol. 6, 1982, pp. 38-70.

³⁴ Wood, Paul (Ed.), *The Challenge of the Avant-garde*, London, The Open University, 1999, p. 114 - *Historians have shown that not only Anarchists but right-wing catholic restorationist and anti-semitic groups had a propensity to give their papers titles like «L’ Avant-garde».*

In art, however, those we now think of as avant-gardists were in the 1870s and 1880s variously called “Intransigents”, “Impressionists” and “Independents”, terms that are in themselves revealing. ‘Intransigent’ was a politically slanted epithet directed against innovative artists in the early 1870s, at a time when memories of the Commune still haunted the bourgeois imagination. The mere fact that the competing jibe of “Impressionists” won out to become their accepted designation tells us something about the undesirability of connections between politics and art to artists and middleclass public alike. The notion of “independence” also carries a political connotation, of course, but it is, so to speak, of “politics” with a small “p”. That which the radical artists of the 1880s were stressing their independence from, as when they set up a new “Salon des Indépendants”, was the Academy and its pervasive influence on the climate of bourgeois culture.

de uma sociedade, parece-me exagerado identificá-los como o alvo da linha da frente artística. É preciso definir o que se entende realmente por vanguarda, defendendo que o caminho não é apoiar uma fórmula bipolar que pode tanto significar a “transformação da sociedade” como um “virar costas” à mesma.

Geralmente, existem duas vias associadas à vanguarda:

- Arte de técnica radical com efeitos artísticos independentes;
- Arte dedicada à crítica de desigualdades sociais existentes, assim como a modelos de progresso social.

Em *The Challenge of the Avant-Garde*, é defendido que estas duas fórmulas associadas à vanguarda deixam de ser compatíveis depois do Cubismo. Ou seja, assinala que, depois do Impressionismo, insiste-se num Arte de técnica radical e que esta deixa de estar obrigatoriamente ligada à crítica social depois do Cubismo. No entanto, o potencial crítico é pouco desenvolvido, isto porque as obras impressionistas transparecem uma ambiguidade pessimista ao ignorarem uma real mudança entre o 2º Império e a 3ª República franceses, dando exemplos de telas do pintor francês Pierre Auguste Renoir (1841-1919). Todavia, será este pessimismo suficiente para se considerar um verdadeiro ataque político?

A exploração deste desgosto é mais clara noutro pintor francês determinante para a História de Arte ocidental. Refiro-me a Édouard Manet (1832-1883), um republicano convicto e contrário às posições de Napoleão III, imperador que registara outro fracasso no apoio ao novo Império Mexicano (1864-67). Manet retrata em 1868-1869 a execução do jovem imperador que proclama o seu amor pelo México. Note-se a existência de duas versões desta obra: uma primeira em que o pelotão veste o uniforme mexicano e uma outra em que veste o uniforme do exército francês. O enquadramento tem semelhanças com *As Execuções de três de Maio de 1808* (1814) do pintor da corte espanhol Francisco Goya (1746-1828), que Manet repete numa posterior litografia em que retrata os executores de Versalhes de 1871. Esta genealogia cria um elo de ligação entre diferentes momentos da História da desumanidade.

No entanto, é preciso levar em consideração que nas celebrações do 14 de Julho (1878), Manet é também ambíguo como se pode verificar na *Rua Mosnier com bandeiras* (1878). «Acima de tudo, o que conseguimos ver é um veterano incapacitado na blusa azul, típica dos trabalhadores, de costas para o espectador – implicitamente

burguês – caminhando com o apoio das suas muletas para o vazio da ensolarada rua»³⁵. É um ataque indirecto, desiludido, que sublinha uma profunda moderação.

Ver uma revolução a ser sufocada abala os mais corajosos. Será que se pode afirmar que nestes anos 70 habita um pessimismo semelhante àquele que viria a manchar o espírito intelectual e criativo nos anos 70 do século XX?

Lembre-se também que o Impressionismo será fortemente desacreditado por grande parte da crítica que seria obrigada a retractar-se anos mais tarde, uma das fortes machadadas na instituição artística, abalando a sua autonomia. Não há nada pior para um crítico do que assistir à desgraça das suas próprias considerações. É cair em descrédito intelectual. Para contrariar esta tendência, o crítico torna-se “mais vanguardista que a vanguarda”, convencendo o público que a nova Arte não é assim tão “à frente” mas actual. Cria-se um pacto de mútua defesa, pois o artista também precisa do crítico, da sala de exposições e do reconhecimento.

À luz destas considerações, entende-se que Jonathan Jones, cronista inglês do *The Guardian*, exija que hoje se recupere a crítica acérrima do século XIX:

O ‘Hatchet Job of the Year prize’ congratula as mais brutais críticas literárias. (...)

Esta inovação no criticismo literário é impressionante – e devia ser imitada pelo mundo artístico. Alguém deveria oferecer um prémio anual pela crítica mais letal feita a uma exposição, porque as críticas estão demasiado simpáticas. (...)

*Mas a verdadeira razão da timidez crítica é porque todos terem medo dos jovens, a Arte aliou-se à juventude. Quem quer ser visto como um velhinho que não percebe os entusiasmos dos miúdos?*³⁶

A opção da obra *The Challenge of the Avant-Garde* de eleger o Impressionismo como a primeira vanguarda artística deve-se ao facto de ter desregulado o poder institucional. No entanto, lembre-se que este movimento usa armas de crítica demasiado

³⁵ Wood, Paul (Ed.), *The Challenge of the Avant-garde*, London, The Open University, 1999, p. 128 - *Most of all we can see the crippled veteran in the blue blouse, typically worn by the workers, his back to the viewer – the implicitly bourgeois viewer of paintings – heading on his crutches into the void of the sunlit street.*

³⁶ Jones, Jonathan, *Art criticism has become too fawning time for a best hatchet job award?*, The Guardian, 9 de Janeiro de 2013. Site: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jan/09/art-criticism-fawning-hatchet-job-award> (Acedido a 9 de Janeiro de 2013) - *The Hatchet Job of the Year prize rewards brutal book reviews. (...)*

This innovation in literary criticism is impressive – and should be imitated by the art world. Someone out there should offer an annual prize for the most lethal review of an art exhibition, because art reviews are getting way too polite. (...)

But the real reason for critical timidity is that everyone is scared of the young, and art has allied itself with youth. Who wants to be seen as an oldie who just doesn't get what the kids are down with?

subtis, o que me leva a questionar a verdadeira essência ofensiva da vanguarda e perguntando-me até que ponto o Impressionismo não é, pelo contrário, uma das grandes vitórias da Arte moderna. Isto se se deseja separar os conceitos de Arte moderna e vanguarda, como me propus.

No final do século XIX, o artista começa a abandonar a identidade de *flâneur*. Paul Cézanne (1839-1906), grande pintor francês pós-*flâneur* que abre o século XX, fragmenta o espaço visual em gordas pinceladas e em séries sobre o mesmo motivo. Conquanto, a heroicização de Cézanne não significa que ele tivesse empreendido uma definitiva mudança no entendimento da vanguarda, ao invés disso, deve assegurar a importância da técnica, na leitura contemporânea de uma época. A transformação da forma de ver o mundo e o modo de captar essa visão devem ser importantes para qualquer via que pretenda atacar a organização do mundo e suas figuras de poder. O que se está aqui a defender é, portanto, a linguagem indicada para atacar. O Impressionismo pode ser considerado como uma pré-vanguarda, por lançar as bases do combate que serão desenvolvidas e apuradas no século XX.

Paul Cézanne abre espaço para um vocabulário que é exasperadamente explorado pelo Cubismo. No ateliê, congemma um projecto de ataque ao anterior paradigma artístico. A revolução da técnica é, portanto, um “ataque passivo” à ordem do mundo, já que lhe importa mais a linguagem do que as dinâmicas. Existe, de facto, um paradoxo num ataque que se expressa pela passividade, é uma resistência que explora de forma particular o campo da agressão. Lembre-se o comportamento humano agressivo-passivo que, muitas das vezes através da vitimização, procura manipular ou magoar o “outro”. No caso que defendo para a vanguarda, interessa-me mais um “ataque passivo” que se aproxima do termo hindi *Satyagraha*, que explora a resistência como uma fórmula de não-violência, ao mesmo tempo procura a verdade.

Porém, o ataque à convencionalidade estética não questiona todas as dimensões do problema, nem corresponde à imagem de um grupo militar que avança primeiro na batalha. A “vanguarda passiva”, apesar de transparecer uma forma de resistência serena, é a procura pela arma certa para desferir o golpe, tal qual o tesouro de Edmond Dantès ou a congemmação do plano de Hamlet.

A “vanguarda activa” só pode ser um ataque directo ao poder, sendo que activo deve ser lido não só como o oposto de “passivo”, mas também pela proximidade com o termo “activista”.

Mas será que a “vanguarda activa” pode ser lida como a “vanguarda” da “vanguarda passiva”? Não, porque são dois fenómenos interdependentes.

A simples radicalização da técnica é insuficiente. Ou se considera a vanguarda como um sonho falhado de um banqueiro francês que rapidamente certificou a impossibilidade de uma revolução social liderada pela Arte, ou tem de se investigar as hipóteses para uma acção artística que não despreza essa genética política. É preciso ir além do enfoque na técnica como ataque à conquista da autonomia artística, bem como a fusão entre a Arte e a vida que P. Bürger advoga.

Considere-se a criação de técnica radical como uma “vanguarda passiva” ou “investimento vanguardista”. A palavra “investimento” deve ser lida segundo a terminologia económica, como um investimento colérico. A vanguarda passiva não ataca directamente a sociedade mas o dogma artístico e os limites criativos, como consequência da procura por uma linguagem contemporânea. Por outras palavras, é o gasto necessário para formar um exército.

Quanto à criação dedicada à crítica das desigualdades sociais e humanas proponho o termo “vanguarda activa” ou “investida vanguardista”. A palavra “investida” é empregue segundo a terminologia militar, vincado o ataque vanguardista. Em síntese, a vanguarda activa deve seguir a linguagem desbravada pela vanguarda passiva, se não seria apenas uma Arte socialmente engajada.

Estas duas vertentes da vanguarda descrevem as duas vias já indicadas, que são geralmente associadas à vanguarda, a criação artística de técnica radical e a criação artística dedicada à crítica de desigualdades sociais. Mas o problema não é assim tão simples. É preciso compreender o que se entende por “radical” e investigar como se processa essa “crítica”.

Atente-se na *Guernica* (1937), do criador espanhol Pablo Picasso (1881-1973), que traduz a brutalidade humana, conjugando uma perspectiva contemporânea e um forte ataque ao fascismo, através de uma linguagem feita de fragmentos que espelham o horror da acção humana nos tons escuros da putrefacção ou luta que conseguem transportar o espectador para o momento da destruição. É uma alegoria sobre o horror da nova guerra e o fascínio perverso do homem pela destruição, imortalizando a memória de um dos principais momentos que dão início à 2ª Grande Guerra.

Sobre esta tipologia de “artista activo”, P. Picasso explica-se do seguinte modo:

*O que pensas que um artista é? Um imbecil que se for um pintor só tem olhos, se for um músico apenas ouvidos, se for um poeta apenas uma lira em cada compartimento do seu coração, ou até se for um boxeur apenas músculos? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um indivíduo político, constantemente alertado para desoladores, buliçosos ou agradáveis acontecimentos do mundo, trazendo a sua própria complexidade para eles. Como seria possível dissociar-te dos outros indivíduos; em virtude de que indolência de marfim te distanciarias da vida que eles tão abundantemente te oferecem? Não, pintar não serve para decorar apartamentos. É um instrumento de uma guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo.*³⁷

O problema centra-se na fórmula que conduz a criatividade, e a vanguarda coloca a criatividade ao serviço do combate.

Sublinhe-se que a obra vanguardista não é apenas uma obra política, é uma criação que usa uma linguagem contemporânea para atacar as forças de poder que definem o mundo. A vanguarda descansa na defesa e centra-se no ataque, não se preocupando se é considerada “Arte” no entendimento actual do conceito. É, no limite, uma metalinguagem que se desgasta no embate contra a dinâmica actual da História, sendo depois capturada, torturada, estudada e usada como linguagem do inimigo.

Efectivamente, o modernismo pode aprofundar as vias da vanguarda passiva, suavizando-as para o grande público. É neste prisma que me interessa o diálogo que A. Eysteinnsson professa entre o modernismo e a vanguarda. O modernismo funciona como um intermediário, nunca descurando na provocação, pois é parte integrante do seu valor comercial e artístico.

Esta crescente vertente comercial não passa despercebida aos criadores da época, sendo desde logo criticada pelo artista construtivista russo El Lissitzky (1890-1941), pseudónimo de Lazar Markovich Lissitzky, um dos principais teorizadores do movimento e figura de proa do design gráfico. Lissitzky partiu para Berlim em 1921, com o intuito de desenvolver o Construtivismo no panorama internacional. A Alemanha é o primeiro país a terminar o boicote internacional à Rússia, em vigor desde a

³⁷ Pablo Picasso, «Les Lettres Françaises», V, no. 48, Paris, 24 March 1945, citado in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds.), *Art in Theory 1900-2000*, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2009, p. 649 - *What do you think an artist is? An imbecile who, if he is a painter, has only eyes, if he's a musician has only ears, if he's a poet has a lyre in each chamber of his heart, or even, if he's a boxer, just muscles? On the contrary, he is at the same time a political being, constantly alert to the heart-reading, stirring or pleasant events of the world, taking his own complexion from them. How would it be possible to dissociate yourself from other men; by virtue of what ivory nonchalance should you distance yourself from the life which they so abundantly bring before you? No, painting is not made to decorate apartments. It is an instrument for offensive and defensive war against the enemy.*

revolução bolchevique. Em Berlim é apresentada uma importante exposição construtivista, em 1922, já exibida em Moscovo no ano anterior. Lissitzky deu palestras e fez publicações, tendo participado em Maio de 1922 no Congresso Internacional de Artistas Progressistas em Düsseldorf, «aquele que se torna o mais esquerdista, mais vanguardista, reunindo uma série de figuras distintas como Hans Richter, El Lissitzky, e Theo van Doesburg – um dadaísta alemão, um artista russo com conexões tanto no Suprematismo como no Construtivismo, e um holandês na frente do De Stijl. Eles protestam que os outros no congresso não têm uma definição do que a arte nova e progressista é: “Tudo o que vocês querem fazer”, diziam eles, “é federar os vossos movimentos para erguer um mercado que vos dê proveito”»³⁸.

Na exposição de 1922, a crítica construtivista lança-se contra os dadaístas e outros movimentos, como aponta o *Jornal Internacional de Arte Moderna*, publicado em Berlim por dois membros da nova vertente artística russa, El Lissitzky e o escritor Ilya Ehrenburg (1891-1967):

*Consideramos as tácticas negativas dos “Dadaístas”, que são tão semelhantes aos futuristas anteriores à Primeira Guerra como duas ervilhas entre si, anacrónicas. Chegou o tempo de criar em terreno aberto. Tudo o que está exausto irá morrer mesmo sem a nossa ajuda; o terreno baldio não precisa de um programa ou de uma escola de pensamento, mas de trabalho. Nesta época é tão cómico quanto ingénuo ainda “querer atirar Pushkin borda fora”. No fluir das formas há leis unitárias, e o que os mestres dos tempos modernos têm medo, não é do modo como vão dar vida a formas entorpecidas, mas como se vão conformar com as leis eternas da economia baseada na clareza e da legalidade. O “objecto” não rejeita o passado no presente. Logo, os restos imediatos do ontem transitivo são os nossos inimigos. Ou seja, o Simbolismo, o Impressionismo, entre outros.*³⁹

³⁸ Yve-Alain Bois, «Roundtable: Art at mid-century», in Foster, Hal et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 325 - *The one that ends up as the most Leftist, most avant-gardist, is made up of such different figures as Hans Richter, El Lissitzky, and Theo van Doesburg – a German Dadaist, a Russian artist connected to both Suprematism and Constructivism, and the Dutch head of De Stijl. They protest that the others in the Congress don't have a definition of what a new and progressive art is: “All you want to do”, they say, “is to federate your movements so as to build up an art market.*

³⁹ El Lissitzky & Ilya Ehrenburg, «The blockade of Russia moves towards its end», Berlin, Veshch, n. 1-2, 1922, citado in Altshuler, Bruce (Ed.), *Salon Biennial – Exhibitions That Made Art History –1863-1959*, London, Phaidon Press Limited, 2008, p. 212 - *We consider the negative tactics of the “Dadaists”, who are as similar to the early futurists of the pre-war era as one pea is to another, to be anachronistic. The time has come to build on open ground. Whatever is exhausted will die anyway, without assistance from us; for land that is lying fallow needs not a programme or a school of thought, but simply work. In this day and age it is just as laughable as it is naïve to still “want to throw Pushkin overboard”. In the flow of forms there are binding laws, and what the masters of modern time are afraid of is not how they are ever going to revive benumbed forms, but how to conform to the eternal laws of clarity economy, and*

Considerar as táticas do Dadaísmo e do Futurismo como “anacrônicas” é a maior desconsideração que se pode fazer a uma vanguarda. É negar a sua parcela de vanguarda passiva, ou seja, o domínio da “linguagem contemporânea”.

A singularidade do Construtivismo deve-se à anulação da ideia de “destruição”, que segundo E. Lissitzky e I. Ehrenburg caracteriza as anteriores formas artísticas. Ao afirmar-se deste modo, o Construtivismo aposta no erguer de um novo mundo idealizado, em que o trabalhador é o homem novo de um “renascimento industrializado”. Contudo, se o Construtivismo é claro nas suas intenções não o é nas suas manifestações. O “objecto” quer anular o estilo, apesar de ter sido acusado de ceder ao subjectivismo, e aposta numa nova forma poética e representação geométrica.

De facto, não há uma destruição no Construtivismo porque a Revolução de 1917 já tinha destruído tudo o que havia para destruir. É a estética de uma nova civilização centrada no “fazer”. Consequentemente, o Construtivismo não constitui uma crítica directa à sociedade. Se esta existe, remete-se meramente à crítica da criação artística de perfil mercantilista, logo propõe um ataque ao *habitus* artístico. Concluindo, o Construtivismo não configura o perfil de uma “vanguarda activa”, pois não participa num ataque social, ou seja, não ataca o “*habitus* político-moral”, antes compactua com a linha do Estado.

Além de se interessar pelo “novo anti-semitismo”, o autor e advogado britânico Anthony Julius explora as possibilidades da Arte moderna em *Transgressions: The Offences of Art* (2002). Julius tem uma posição vincada quanto à questão política, negando a possibilidade de existência de vanguardas artísticas. Assim, considera que só existe apenas espaço para a “transgressão” artística. Para explicar este ponto, o autor segue uma linha de pensamento de Georges Bataille⁴⁰ (1897-1962), esclarecendo que o trabalho define o ser humano mas também o limita, só através do campo artístico é permitida uma fuga. Segundo o próprio Bataille, a criação apenas redesenha a fronteira que viola. Os tabus, principalmente a morte e a sexo, são campos proibitivos que devem ser tão violados quanto preservados. É precisamente o perfil transgressor da criação que permite um “pseudo-regresso” ao estado humano primário.

legality. “Object” does not reject the past in the present. Therefore the immediate remains of yesterday’s transition period are our enemies. I mean symbolism, impressionism, and so on.

⁴⁰ Ver George Bataille, *Eroticism*, London, 1993. Ver também George Bataille, *The Accursed Share*, New York, vol. 1-3, 1993.

Nesta perspectiva, a criação artística na época contemporânea é uma forma de acalmar a cólera, através de um fogo-de-artifício espectacular, mas que nada queima ou transforma.

Para A. Julius, a vanguarda morre em 1848 em pleno surto de revoluções europeias, que marcam também o início da 2ª República Francesa. Julius consolida a sua visão numa linha de pensamento que pede emprestada ao historiador de Arte e professor britânico Timothy Clark:

*(...) a 'ilusão lírica de 1848'. Terminou assim que começou, e foi imortalizada no preciso momento da sua experiência. Daí adiante, e na emergência da vanguarda artística, desponta um vínculo um tanto singular entre a Arte, a moral, o pensamento social e a política. Ao invés dos quatro marcharem lado a lado, separaram-se. Novas possibilidades emergiram nos meses e anos que se seguiram, embora apenas através da oposição – uma pintura que ia contra a corrente. Saída apenas deste leque de possibilidades emergiu a Arte transgressiva.*⁴¹

Eis um ponto de vista importante que desconsidera a Arte como grande transformadora da sociedade. A arte transgressiva mantém mantendo os binómios modernistas de cópia e destruição, tradição e interrupção, gosto e agressão. Este tipo de ataques não altera o *status quo*, apenas o agita, tal como moléculas aquecidas que não chegam a alterar o estado físico do corpo. De facto, é este o real significado da nomenclatura “movimento artístico”.

O historiador de arte e político italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), em *Arte e Crítica de Arte* (1988), contradiz a visão da “agitação artística”, defendendo veementemente a função social da Arte, «que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante»⁴². Segundo o autor, o modernismo «visa reflectir e exaltar a nova concepção do trabalho e do progresso»⁴³, marcando o panorama europeu até aos inícios do século XX, quando se afirmam os movimentos de vanguarda. Estes «querem fazer da Arte um incentivo à transformação

⁴¹ Julius, Anthony, *Transgressions: The Offences of Art*, London, Thames & Hudson, 2002, pp. 24-25: *(...) the 'lyric illusion of 1848'. It was over almost as soon as it began, and memorialized in the very moment of its experience. Thereafter, and in the emergence of the artistic avant-garde, a rather different nexus between art, moral, social thought and politics came to prevail. Instead of the four marching side by side, they separated. New possibilities emerged in the months and years that followed, but only through opposition – painting that went against the grain of its time. Out of just this set of possibilities transgressive art emerged.*

⁴² Argan, Giulio, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 28

da cultura e do costume social»⁴⁴, ao adequarem «a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético e criativo da dita “civilização das máquinas”»⁴⁵.

Em síntese, G. Argan reduz a vanguarda a dois caminhos: um que se opõe e outro que se alia à produção industrial. Na via que se agrega à produção industrial, exalta o Cubismo, o desenho industrial, o movimento De Stijl. Na via que despreza a produção industrial, promovendo a criação como uma oposição à cultura de massas e pela negação da Arte, G. Argan exalta o Dadaísmo e o Surrealismo.

No entanto, é preciso notar que a oposição à civilização industrial já tinha sido impulsionada muitos anos antes pela Irmandade pré-Rafaelita, à qual o conceituado pensador britânico e crítico da era Vitoriana John Ruskin (1819-1900) teve de se render. Note-se, também, que o Dadaísmo não é um movimento linear, possui diferentes influências e “momentos geográficos”, além de que é fulgurante a influência da máquina na sua fundamentação e prática. Tome-se como exemplo:

- as colagens abstractas de Hans Arp (1886-1966), que possuem uma forte influência cubista;
- as fotografias abstractas de Christian Schad (1894-1982), em que a máquina é parte integrante do processo criativo;
- as composições com objectos (*Merzbild*) de Kurt Schwitters (1887-1948), em que existe uma composição construtiva, objectual, que procura um novo equilíbrio;
- os *ready-mades* que, resumidamente, consistem na exposição e apropriação de objectos funcionais produzidos pela indústria.

Por outro lado, na revista De Stijl professa-se uma grande admiração pelo Dadaísmo tendo, por exemplo, sido publicados em 1921 os dois manifestos dadaístas de Raoul Hausmann (1886-1971). A bem dizer, e apesar das rivalidades, as revistas eram o grande meio de comunicação entre os diferentes grupos artísticos. Existindo uma forte cooperação e admiração intelectual, notavam-se semelhanças formais que renegavam a adversidade das teorias. Atente-se na forte influência formal dos anarquistas dadaístas e dos futuristas de ala direita nas publicações de esquerda da Europa de Este, como a húngara Krisztina Passuth explica⁴⁶.

⁴⁴ Ibid., p. 28

⁴⁵ Ibid., p. 29

⁴⁶ Ver Krisztina Passuth, «De stijl and the East-West Avant-garde: Magazines & the Formation of International Networks», in Fabre, Gladys & Hötte, Doris Wintgens (Eds.), *Van Doesburg and the International Avant-Garde – Constructing a new world*, London, Tate, 2009, pp. 20-27.

O caso do Surrealismo é mais complexo. Pode dizer-se que esta linha explora o crime do homem pós-industrializado, apenas possível nos seus sonhos transgressivos. No fundo, o fascínio pelo inconsciente é um elogio à preguiça, à impotência, ao turismo e à exploração de um folclore fálico que relata as perversões de um Ocidente castrado. Pelas palavras de Zaratustra, figura poética criada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), o sonho é a porta do conforto face à desistência:

*Olhai este homem a morrer de sede. Falta-lhe apenas um passo para chegar ao fim, mas deitou-se desesperado na poeira, este valente! (...) Mais vale ainda deixá-lo onde se deitou, e que o sonho venha reconfortá-lo, com um rumor de chuva refrescante.*⁴⁷

O Surrealismo desiste de agir dentro da realidade para agir sobre ela, assim age a “transgressão”, como apresentada por Anthony Julius. A arte transgressiva disfarça a realidade sem ter intenções de modificá-la.

Então, o que se entende por vanguarda? A resposta talvez esteja entre o que defende G. Argan e o que sustenta A. Julius. Conceptualize-se uma vanguarda que é tão adolescente quanto consciente dos perigos, tão transgressiva quanto socialmente engajada, directamente ligada às dinâmicas da História. A sua faceta industrial não deve ser interpretada como G. Argan coloca, mas mais como um entendimento singular da «obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica»⁴⁸, principalmente pela via da fotografia e do cinema.

Acredito que a resposta à definição da vanguarda reside na distinção entre o modernismo e a vanguarda. Comece-se pelo esclarecimento do conceito de modernidade. Em *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), o crítico e professor romeno Matei Calinescu (1934-2009) distingue o uso do conceito de modernidade em quatro momentos da História:

- uso medieval da palavra, *modernus* (homem novo ou do tempo actual) opõe-se a *antigus* (homem de nome com passado venerável, na linha de tradições não perturbadas pela chegada de Jesus Cristo);

- uso renascentista, com a separação gradual do Cristianismo e uma aproximação ao iluminismo. Os modernos proclamam-se finalmente superiores aos antigos sábios da Grécia e Roma, embora a religião cristã esteja ainda protegida de grandes ataques;

⁴⁷ Nietzsche, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, pp. 233-234.

⁴⁸ Referência ao título da obra de Walter Benjamin (1936).

- uso romântico, com o princípio da morte do deus cristão. O artista fascina-se pela Idade Média, o exótico e a natureza, numa reacção contra o seco pensamento iluminista;

- nova fase, em que se reafirma a morte de deus, fortificada através da obra de Friedrich Nietzsche. Conquanto, esta fronteira permite uma abertura a um novo tipo de espiritualidade.

Posto isto, M. Calinescu alicerça-se na teorização desenvolvida pelo mexicano Octavio Paz (1914-1998), concluindo que «a modernidade é um “conceito exclusivamente ocidental” e não pode ser dissociado do Cristianismo porque “só pode surgir dentro da concepção do tempo irreversível; surgindo somente como uma crítica à eternidade cristã”»⁴⁹. Será que, por oposição, a vanguarda propõe uma nova ideia de eternidade terrena, criticando o progressismo alucinado dos modernos?

O século XIX abre-se com uma ambiência artística paradoxal, permite tanto uma vida centrada em torno da compra e do objecto industrial como um conjunto de preocupações individuais que promovem percursos estéticos subjectivistas. Segundo M. Calinescu, estas são as duas faces da mesma moeda, uma burguesa e outra anti-burguesa. A primeira estabelece a modernidade como um tempo de comodidades fortemente carecido de uma componente moral ou metafísica, canalizando as energias criativas na promoção do progresso científico, tecnológico e capitalista. A segunda inaugura a exploração do campo subjectivo, estabelecido pela expansão do tempo privado através do cruzamento entre o “eu” e o “outro”, tendo como consequência o relativismo.

Como Matei Calinescu adianta, “modernismo” é um termo pejorativo para denominar os modernos no final do século XVII durante a *Querelle des anciens et des modernes*. No final do século XIX o termo é reabilitado, ainda que condenado como uma heresia pela igreja em 1907, só é plenamente aceite depois de 1920. Calinescu conclui que é no momento em que se tem plena consciência da importância do modernismo que o moderno e o contemporâneo deixam de ser sinónimos – esta só pode ser uma fronteira de grande importância para a vanguarda.

⁴⁹ Octavio Paz, «Children of the Mire» Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 23, in Calinescu, Matei, *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 61 - *One of the essay's basic ideas is that modernity is an “exclusively Western concept” and that it cannot be dissociated from Christianity because “it could appear only within this conception of irreversible time; and it could appear only as a criticism of Christian eternity.”*

Resumindo, a ideia de “moderno” aponta para o progresso. Uma escada que se sobe a cada evolução tecnológica, e no ponto mais alto está o cidadão exemplar, global, culto. Já a ideia de “contemporâneo” aponta para a impossibilidade de pertencer ao próprio tempo, reconhecendo o seu tempo como “obscuro” e potencialmente perigoso. A vanguarda estuda justamente a linguagem contemporânea, livre do impulso artístico modernista que se perfila pela provocadora linha formalista e progressista.

Se se entender a vanguarda como a acção que se liberta do paradoxo que rege a modernidade, então, assume um perfil anti-capitalista e anti-relativista. A moral é aplicada na crítica social e o anti-relativismo no combate à moda ou à provocação simples. Entenda-se que a anulação da certeza na eternidade cristã através de uma debilitação da fé obriga a uma acção contra os males actuais. Uma ofensiva explode mais facilmente contra os seus inimigos quando tem a necessidade de penalizá-los em vida, é esta cólera que motiva a vanguarda.

Qual é, afinal, a ligação entre vanguarda e o modernismo? Para responder sirvo-me de uma alegoria exposta num conto da brasileira Clarice Lispector (1920-1970):

Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo acesse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. – O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. – Ovo por enquanto será sempre revolucionário. (...)

Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adoptado, usa-lhe o sobrenome. – Deve-se dizer “o ovo da galinha”. Se se disser apenas “o ovo”, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu. (...) A veracidade do ovo não é verosímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar rectangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria rectangular. (...) Mas quem lutasse por torná-lo rectangular estaria perdendo a própria vida. O ovo nos põe, portanto, em perigo. Nossa vantagem é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo. (...)

*(...) Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? O ovo ainda é o mesmo que se originou na Macedónia. A galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par. E continua sendo redesenhada. Ainda não se achou forma mais adequada para uma galinha. Enquanto meu vizinho atende ao telefone ele redesenha com lápis distraído a galinha. Mas para a galinha não há jeito: está na sua condição não servir a si própria. Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, e sendo o seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa.*⁵⁰

⁵⁰ Clarice Lispector, «O ovo e a galinha» (1964), in Lispector, Clarice, *Contos de Clarice Lispector*, Lisboa, Relógio D'Água, 2006, pp. 47-49.

Da mesma forma que a galinha é o disfarce do ovo, o modernismo é o disfarce da vanguarda. Dizer “ovo de galinha” é como preferir o termo “vanguarda modernista” e é necessário separar os dois conceitos se queremos entendê-los, questionando os seus limites conceptuais.

O modernismo é a “galinha”, “a tragédia mais moderna”, “sempre inutilmente a par” e “continua sendo redesenhada”. Já a vanguarda é o “ovo” é a vanguarda, “foragido por estar sempre adiantado demais para a época”, “revolucionário” e misturando-se com a “invisível” contemporaneidade. O facto de o modernismo constituir a camuflagem da vanguarda contribui para a confusão entre os dois conceitos. Mas poderá a vanguarda existir sem um “disfarce” modernista?

O modernismo é a via artística que permite o aparecimento da vanguarda, é um resultado da conquista de uma “ideia global nas Artes”, condição necessária que Olinde Rodrigues professava para o aparecimento da vanguarda. O modernismo está umbilicalmente ligado à história da globalização, é a via transgressiva que agarra o espectador no mundo do espectáculo e da agitação.

Qualquer movimento artístico de tendência modernista serve de disfarce para uma obra vanguardista. A diferença entre o formalismo e a linguagem contemporânea reside exactamente na consciência de que o “ovo” já tem uma forma. A forma da vanguarda serve o perfil de uma ofensiva que pretende transformar a dinâmica histórica, enquanto o modernismo concentra-se no redesenhar da forma e expande-se a partir de um perene estado de insatisfação. É este “disfarce modernista” que será analisado.

A conceituada de Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (1863), é posta no grande pedestal da História de Arte. Em *Modernist Painting* (1961), o crítico norte-americano Clement Greenberg (1909-1994) elege *Déjeuner* para o início da pintura moderna, o primeiro grande ataque ao pólo Renascentista do ilusionismo perspectico. Greenberg compõe a famosa tríade modernista ‘Manet-Picasso-Pollock’, num claro elogio à cultura norte-americana.

Apesar destas considerações, não defino a Arte moderna como a ofensiva sobre a perspectiva clássica, distingo-a por usar uma linguagem artística que se deseja global, fascinada pelas singularidades culturais do mundo. Neste sentido, é o Romantismo que inaugura a linha modernista, possivelmente com o exotismo das desproporcionadas odaliscas de Dominique Ingres (1780-1867), com o traço pungente das memórias do norte de África de Eugène Delacroix (1798-1863), ou com a violência “impressionista” da natureza de William Turner (1775-1851). Apesar do forte sentido nacionalista, o

Romantismo aposta em vias que não dependem da ordem que até aí governava a Arte. O subjectivismo, a violência e o exótico são fortes opositores do clássico e do domínio iluminista da razão.

Conquanto, entenda-se que a liberdade e subjectivismo do Romantismo não estão desligados da História da mercantilização artística. Estas ideias desenvolveram novos gostos e mercados. É possível fazer uma analogia com as revoltas vizinhas de 1968, que insistem na defesa da liberdade e poder de escolha. Segundo o sociólogo Luc Boltanski e o professor Ève Chiapello, em *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), as pulsões revolucionárias foram aproveitadas pelo capitalismo nos anos 70, favorecendo a defesa da iniciativa privada e desejo pela inovação. De certa forma, o subjectivismo do Romantismo acabou por modelar lentamente um mercado mais livre, fascinado pelo “outro”.

A História do modernismo não se pode desligar da História do sistema capitalista, uma alimenta a outra, em identidade, desejo e forma.

Penso que é também necessário distinguir o conceito de Arte moderna e de modernismo. Atendendo às considerações de M. Calinescu, o modernismo iniciaria-se nos anos 20 do século XX, enquanto a Arte moderna povoaria o século XIX. Ora, tome-se em análise Timothy Clark, em *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism* (1999), que olha o modernismo por um outro prisma, caracterizando-o pela impossibilidade de transcendência política, condição criativa que tinha marcado o espectro artístico ocidental durante séculos. Nas suas palavras:

(...) a Arte, nos seus momentos mais elevados do século XIX e XX, tomou a política como o seu motivo e não a transmutou. Estou a pensar na «Jangada de Medusa» de Géricault, e na «Liberdade guiando o povo» de Delacroix, em Courbet de 1850 e em Manet de 1867, em Morris, Ensor, e Menzel, em «Pressa» e «Guernica», na «Marselhesa» de Rude e no «Memorial de Shaw» por Saint-Gauden, (...). Ninguém, excepto um tolo, pode negar que a política possibilitou uma ocasião para a Arte actuar em alguns ou todos estes casos. O desacordo surge com as palavras “ocasião” e “motivo”, especialmente, na afirmação de que em certo sentido a Arte moderna não é somente obrigada a trabalhar sobre a política, mas também a deixar o acaso e a tendenciosidade da política na obra – noutras palavras, representa sem a transmutar. (Caso contrário a asserção é inofensiva. Todos sabemos que Rubens e Velázquez operavam com motivos onde a política tinha uma presença forte. «A Rendição de Breda», «Triunfos» da Marie de Medici. Os pintores forneciam serviços políticos. Mas de um tipo divididamente atribuído, especial – eis a

diferença ao modernismo. O serviço que colocavam à disposição era o de transmutação da política, limpavam-na da contingência, elevando-a ao patamar de alegoria, ou – de uma forma mais subtil para os mais sofisticados – davam ao aspecto comum uma expressão silenciosamente miraculosa. A «Rendição de Breda» como a «Chegada a Jerusalém».)⁵¹

Se a Arte do século XIX não consegue cumprir a transmutação de um Diego Velázquez, essa consciência impõe mudanças na identidade artística moderna. Acredito, pois, que o artista do século XIX transita do campo político para o campo cultural, ou seja, a “transmutação política” transforma-se numa “transmutação cultural”, que é intensamente influenciada pelo fenómeno de globalização. A Arte moderna fascina-se pela Arte do Oriente, pelo primitivismo e pelos antepassados culturais. Porém, a linguagem moderna não é global, é de um encantamento cultural ainda marcado por uma superioridade ocidental, motivada por uma alteração da temática e da técnica que rompe com os cânones da Arte europeia, promovendo transfusões entre a tradição e o novo.

Para Clark, o modernismo vem antes da modernidade. Defende que a modernidade que o modernismo professou instalou-se tão profundamente que as suas formas de representação são hoje ilegíveis, ou então são legíveis no sentido em que foram padronizadas pelo “purismo”, “formalismo” e outros “ismos”⁵². A teorização de T. J. Clark persiste no desamparo humanista que caracteriza a segunda metade do século XX, uma modernidade professada pelo modernismo mas caracterizada por um pós-modernismo.

⁵¹ Clark, Timothy, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, pp. 21-22 - (...) art, at many of its highest moments in the nineteenth and twentieth centuries, took the stuff of politics as its material and did not transmute it. I think of Géricault's «Raft of Medusa» and Delacroix's «Liberty Guiding the People», of Courbet in 1850 and Manet in 1867, of Morris, Ensor, and Menzel, of «Pressa» and «Guernica», of Rude's «Marseillaise» and Saint-Gauden's «Shaw Memorial», (...). No one but a fool, of course, would deny that politics provided the occasion for art in some or all of these cases. The disagreement turns on the words “occasion” and “material,” and especially in the claim that in some strong sense modernist art not only is obliged to make form out of politics, but also to leave the accident and tendentiousness of politics in the form it makes – not to transmute it, in other words. (Otherwise the claim is harmless. For we know full well that Rubens and Velázquez operated as a matter of course with materials that had politics grossly inscribed in them. «The Surrender at Breda», the «Triumphs» of Marie de Medici. Painters were providers of political services. But of a special, duly allotted kind – there is the difference from modernism. The service they performed was to transmute the political, to clean it of the dross of contingency, to raise it up to the realm of allegory, or – subtler performance for deeper sophisticates – to make its very everydayness quietly miraculous. «Surrender at Breda» equals «Entry into Jerusalem».)

⁵² Ver Timothy Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 2.

Se o modernismo é a linguagem da globalização, então o pós-modernismo brotaria do falecimento do encantamento pelo hibridismo cultural modernista no início da era global ou pós-histórica. Este desencantamento só pode ser justificado pela constatação da impossibilidade de unificar o mundo através da cultura. A economia torna-se cada vez mais a única linguagem possível, corrompendo os habitats culturais.

Como afinal deve ser entendido o conceito de hibridação? A investigadora portuguesa Margarida Carvalho elucida:

*Relembremos, em primeiro lugar, que a palavra “híbrido” provém da palavra grega “hubris”, que designa um excesso, um atravessar dos limites impulsionado por uma violência irreparável, capaz de estilhaçar tudo o que é estável. Deste modo, enquanto sintoma da “hubris”, a hibridação pode ser vista como um desfazer, mas, igualmente, como um fazer de novo o mundo. Esta dimensão transgressiva da hibridação está presente, aliás, quanto tema privilegiado da Arte grega, na qual as criaturas híbridas dão corpo à periferia bárbara que cerca o mundo civilizado.*⁵³

A hibridação é, então, a representação de uma “periferia bárbara que cerca o mundo civilizado” sempre presente e em mutação, ou seja, é o fascínio pelo tormento externo, do desconhecido, da animalidade, do moderno, que se torna alvo da mitologia ou de um exorcismo cultural. O insucesso deste exorcismo contribui para uma “globalienação”.

A história de “globalieanação” não termina com o pós-modernismo. Abre-se um interesse artístico por outras periferias “bárbaras”, como é o problema do racismo, luta pela igualdade de géneros e pelos direitos dos homossexuais, bem como um interesse pelas minorias aliado à eliminação de um perfil paternalista no contacto com as ex-colónias.

Quando começa ou acaba realmente o modernismo? O modernismo pode ser entendido como a resposta criativa ao pessimismo iniciado pelo Romantismo. Friedrich Nietzsche, na sua obra *Gaia Ciência* (1882), mais concretamente no aforismo 370, faz uma análise do Romantismo ao elevar o “Pessimismo Romântico” a um estatuto da mais alta concepção artística da Arte moderna.

⁵³ Margarida Carvalho, «Hibridação», in Cruz, Maria & Pinto, José (Eds.), *As Artes tecnológicas e a rede Internet em Portugal*, Lisboa, Nova Vega, 2009, p. 23.

*Toda a Arte, toda a filosofia podem ser vistas como remédio e ajuda ao serviço da vida que cresce e luta: pressupõem sempre sofrimentos e sofredores. Mas há duas espécies de sofredores; por um lado, aqueles que sofrem da superabundância da vida, (...) e depois aqueles que sofrem de um empobrecimento da vida, (...). À necessidade dupla corresponde todo o romantismo das diversas formas de Arte e de conhecimento, (...).*⁵⁴

Este segundo sofrimento define o Romantismo, a sua verdadeira energia e, portanto, a energia da Arte moderna. Já a vanguarda pode ser a resposta criativa de um outro pessimismo. Nietzsche aponta para um pós-pessimismo romântico, que denomina de «pessimismo dionisíaco»⁵⁵. E não será a vanguarda fruto de uma aspiração dionisíaca?

Nietzsche distingue o dionisíaco e o apolíneo em *Nascimento da Tragédia Ou o Mundo Grego e Pessimismo* (1872), o primeiro conceito define o caótico, aproximando-se da música, o segundo estabelece a ordem e aproxima-se da epopeia. A fusão dos dois encontra-se no teatro, na essência da tragédia grega. São as forças dionisíacas que captam a atenção do espírito vanguardista na luta contra o convencional apolíneo. Na sua busca, o artista vanguardista aproxima-se vertiginosamente da morte, fomenta o caos, mesmo que o seu intuito seja a defesa da vida, porque uma nova forma de vida implica a morte do paradigma anterior. Este sofrimento é o resultado de um empobrecimento moral, é este que impulsiona a criatividade no combate por uma realidade melhor. Retornarei a estas considerações na segunda parte desta investigação.

Neste sentido, defendo a Arte moderna como uma resposta à crise de “transmutação política”, que T. Clark revela, e não como um desamparo consequente. Isto porque o desamparo é plenamente romântico, logo criativo. Por outro lado, a criação passa a apostar numa “transmutação cultural” que também peca pelo seu desejo de elevação. Este caminho será contraposto pela “vanguarda dionisíaca” que coloca a utopia como a meta a alcançar, depois do ataque às diversas formas de poder. A sua essência caótica é um meio para chegar a um fim, possivelmente inalcançável.

Não obstante, desengane-se quem pensa que o problema da “transmutação política” desaparece da produção artística. É o Construtivismo que se propõe a resolvê-lo, opondo-se à resposta moderna. Para elucidar este ponto, recordo duas obras do interventivo El Lissitzky: *obra sem título* (1920-1921), que homenageia Rosa

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich, *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998, Aforismo 370, p. 301.

⁵⁵ Ibid., Aforismo 370, p. 304 - *Que possa haver ainda um outro pessimismo totalmente diferente (...). Eu chamo àquele pessimismo do futuro – pois ele chegará! Eu vejo-o chegar! – o pessimismo dionisíaco.*

Luxemburgo, e *Derrotar os Brancos com o Vértice Vermelho* (1919). Clark⁵⁶ compara estas obras a duas do pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), a primeira à *Morte de Marat* (1793) e a segunda à obra caricatural *O exército dos jarros* (1793-1794). Eu discordo destas comparações, pois acredito que as obras evidenciam outras características.

Em *Derrotar os Brancos com o Vértice Vermelho* (1919), que comemora a revolução de 1905 (prenúncio da revolução 1917 e ano do Domingo Sangrento), não há um culto de um herói mas antes um elevar da vitória de uma nova nação. A obra está mais próxima da *Rendição de Breda* (1634) do pintor da corte espanhola Diego Velázquez (1599-1660), do que a *Jangada de Medusa* (1818-1819) do pintor francês romântico Théodore Géricault (1791-1824). É uma obra unificante e não de conflito que serve como cartaz. O tipo de linguagem que o artista usa é geométrica, que apela para a exactidão industrial. Este estilo não torna a leitura da obra fácil, ainda que seja muita das vezes sustentada por frases no fundo. De facto, esta ambiguidade pode jogar em defesa do jovem artista durante o período mais tumultuoso do novo regime. As súbitas mudanças de regime prejudicam os artistas afiliados, como é exemplo o próprio exílio de Jacques-Louis David.

Acredito que o sucesso da “transmutação política” seja mesmo maior na obra de 1920-1921, pois persiste na mesma gramática geométrica e no nome “Rosa Luxemburgo”. O nome da mártir desvanece-se entre o negro mortificado e o vermelho de simbologia política. Neste caso, o vermelho não assume a forma do triângulo energético, mas de círculo passivo, espiritual, divino ou global. Será que a obra expressa a mesma santificação representada em *Marat* (1793), o político assassinado tombado sobre a banheira de corpo lívido, a quem nem mesmo a morte arranca a pena e o papel das ilustres mãos?

Ao contrário de *Marat*, a composição não propõe uma ambiência cénica, é uma construção poética ou simbólica em que a harmonia esbarra na força do nome da mártir que, ainda assim, ameaça desvanecer ou emergir. O nome plana na tela como um fantasma ou de alguém que se afoga, uma presença diáfana, trata-se de uma crucificação de Cristo sem a imagem de sofrimento. A obra é um dedo apontado à injustiça, à causa, uma homenagem aos que morrem por um bem maior. É de notar que El Lissitzky

⁵⁶ Ver Timothy Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, pp. 225-298.

realizou-a antes de partir para Alemanha, país onde a política, judia e filósofa fora perseguida.

Será que esta obra pertence à “vanguarda activa”? Não, trata-se de uma mitificação de uma figura política. É um nome que se transforma em símbolo ou em manifesto. É uma construção de uma simbologia para uma nova heroína e nova santa.

À luz destas considerações, posso afirmar que o Construtivismo não ignora o problema de “transmutação política”. Exalta o poder do proletariado, gerindo-se por uma estética geométrica que invoca um novo sagrado. É neste sentido que o mentor de El Lissitzky, o pintor russo Kazimir Malevich (1878-1935) nascido nas proximidades de Kiev, professava em 1920 no Almanaque da UNOVIS:

*Assim como os fanáticos religiosos se alienam em face do divino, também o santo moderno tem que se alienar na face do “colectivo”, na face da “imagem” que se aperfeiçoa em nome da unidade, em nome do encontro.*⁵⁷

Efectivamente, em 1917 a Arte está sob grande pressão, notando-se uma rejeição crescente da burguesa expressão artística do “eu” subjectivo. Desta Revolução nasce o “santo moderno russo”, que não hesita em favorecer uma “transmutação política” que consegue cumprir o seu propósito pois ancora-se numa linguagem própria e na destruição que impôs uma nova verdade civilizacional e, consequentemente, uma nova forma de fazer História.

Realmente, entre 1918 e 1921 (período da Guerra Civil que culminaria na vitória Bolchevique), há uma condução dos esforços artísticos no sentido de justificar o papel da Arte na nova sociedade. O momento do regresso dos artistas à Rússia depois da 1ª Grande Guerra, aliado ao despoletar de uma nova geração efusiva e criativa, contribuíram para a forte aceleração dos motores criativos que influenciaram toda uma jovem linha de propaganda.

Nestes anos iniciais, o problema reside na fortificação da conquista política que tende a favorecer uma criação artística neutral. Um “elo” unitário depois de imposto pela força é absoluto. Logo, se o “objecto” construtivista é um assumir da chegada da nova sociedade soviética global não é “linguagem transformadora” mas antes uma

⁵⁷ Kazimir Malevich, «Concerning the “ego” and the collective», Vitebsk, UNOVIS Almanac I, 1920, citado in Clark, Timothy, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 226 - (...) *just as religious fanatics annihilate themselves in the face of the divine, so the modern saint must annihilate himself in the face of the “collective”, in the face of that “image” which perfects itself in the name of unity, in the name of coming-together.*

“linguagem da transformação”. Uma utopia encerra sempre uma ideia de globalidade, pois trata-se de um sistema ideal.

Resumindo, o Construtivismo passa a ser uma roupagem do sistema político e não uma arma de combate. Compactuando com este ponto de vista, críticos da época acusam o Construtivismo de ceder ao formalismo, atente-se nas palavras do crítico de Arte húngaro Ernő Kállai (1890-1954):

*A mais séria de todas as falhas da exposição russa em Berlim, foi o facto de se recusar tomar uma posição, preferindo um caminho neutro que apresentava a maior diversidade de objectos visuais, comprazendo democratas burgueses e estetas. Não dava nenhuma indicação que tinha sido originada num país que sofrera uma violenta luta pela conquista do Comunismo (...). É verdade que o catálogo continha ensaios introdutórios com referências à natureza revolucionária dos novos movimentos e ao facto da Arte ter sido levada às ruas, mas mesmo isso soou mais a desculpas do que a corajosas reivindicações. Não havia nada nestes escritos que fornecesse a raiz ética e global à exposição. (...) Da mesma forma considero incompreensível como esta exposição russa desprezou o problema da Arte do proletariado. (...) Até o conceito de uma ainda não existente Arte proletária, como uma indefinida quantidade x, poderia ser um importante factor nesta exposição, se os textos introdutórios do catálogo tomassem atenção às exigências, expectativas e obstruções associados a este conceito. O comissariado cultural russo terá, decerto, uma vasta experiência neste campo. E esta era uma oportunidade de apresentar resultados num fórum público aberto a toda a Europa. É um grande pesar esta oportunidade não ter sido aproveitada.*⁵⁸

Realmente, a exposição de 1922 em Berlim pretendia expor à Europa o sonho russo de unidade social, mas nega o recente passado bem como as valências de uma

⁵⁸ Ernő Kállai, «The Russian Exhibition in Berlin», Vienna, Akaztott Ember, 1923, citado in Altshuler, Bruce (Ed.), *Salon Biennial – Exhibitions That Made Art History – 1863-1959*, London, Phaidon Press Limited, 2008, pp. 215-216 - *The most serious thing among the several shortcomings of the Russian exhibition in Berlin was the fact that it refused to take any stand whatsoever, and settled for providing a neutral survey of the most diverse visual objects, much to the delight of bourgeois democrats and aesthetes. It gave no indication that it had originated in a country going through the most painful struggle of attaining Communism (...). True, the introductory essays to the catalogue made a few passing references to the revolutionary nature of the new movements and the fact of art having taken to the streets, but it all sounded like apologies and excuses rather than a courageously voiced demand. There was nothing in these writings to provide the exhibition with a backbone of worldview and ethics. (...) But I still find it incomprehensible that this Russian exhibition has overlooked the problem of proletarian art. (...) Even the concept of an as yet nonexistent proletarian art, as the unknown quantity x, would have been an important factor in this exhibition, if the introductory texts in the catalogue had paid some attention to the demands, prospects, and obstructions presented by this concept. The Russian cultural commissariat in all probability has plenty of experience in this respect. Here was the opportunity to give an account of the results at a public forum available to all of Europe. It is greatly to be regretted that this opportunity has not been seized.*

“Arte do proletariado”. Por conseguinte, a posição por parte dos teorizadores e artistas construtivistas mais aparenta ser uma forma de superiorização intelectual que cria um distanciamento próprio de uma “transmutação política”, do que um contágio revolucionário capaz de apontar o dedo e coleccionar apoios para uma guerra política à escala global.

Coincidência ou não, nesse ano de 1922 em que a nova Rússia dissemina a sua força artística externamente, a situação é outra no campo interno, sucedendo-se uma viragem na direcção política que afectaria a Arte. O filão criativo construtivista é afastado da política cultural, abrindo-se mais espaço para o florescimento do cinema e, mais tarde, do Realismo soviético. Algo análogo já tinha sucedido aquando a digressão dos *Ballets Russes* pela Europa, que coincide com a deposição do Czar Nicolau II, e uma consequente mudança nas preferências artísticas.

A política revolucionária apresenta-se nestes dois momentos de transição como estando à frente da liderança artística. Tanto os *Ballets* como o Construtivismo exportam-se nestes dois momentos como exercícios estéticos surreais, máscaras sobre a realidade em transformação. É a arte vanguardista, segundo a definição de Olinde Rodrigues, que deve liderar a mudança.

O sonho dos construtivistas é curto, uma apologia da fusão entre o objecto e o novo ser que inspira novos contornos míticos. Ainda assim, a genética criativa deste movimento continuará a viver, ganhando diferentes propensões através do design.

Lembre-se que vanguarda não é composta por movimentos artísticos mas por obras, não fosse a própria palavra “movimento” definidora do espírito moderno. Logo não é impossível encontrar obras construtivistas que mereçam destaque na História da vanguarda. Para um discurso sobre a vanguarda prefira-se a palavra “projecto”, mais associada à ideia de vingança.

O Construtivismo constitui, portanto, um caso particular porque actualiza a faculdade artística de “transmutação política” mas anseia actuar como uma “vanguarda activa”. Não o consegue. Peter Sloterdijk chama a atenção para este ponto, concluindo que «quem pensa demasiado cedo na construção torna-se um traidor à causa sagrada da destruição, porque não pode continuar a dedicar-se totalmente a ela.»⁵⁹ O Construtivismo não consegue fugir à essência de uma transmutação, e transmutação é propaganda.

⁵⁹ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 147.

A vanguarda como uma força de embate precisa de destruição, como precisa de saber indicar os inimigos. Ao longo do século XIX, o símbolo da destruição deixa de ser a tomada da bastilha para ser a dinamite e depois a metralhadora. No século XX é o tanque, o avião, a câmara de gás, a bomba atômica e o míssil. Já o século XXI inicia-se com o ataque às torres gémeas e o perigo dos drones. A vanguarda tem que ter a consciência da transformação dos símbolos de destruição, atacando sem piedade. O Construtivismo, como via artística, tentou negar esta importância da destruição, talvez porque também não era conveniente para o novo programa político. A Rússia tinha um grande historial que desejava apagar, de grupos de criminosos e terroristas que vieram a inspirar o anarquismo. O Estado Soviético iria, porém, demonstrar o verdadeiro sentido da palavra destruição, neste panorama, o Construtivismo só poderia falhar.

Em suma, o Construtivismo é a criação depois da religião, depois da destruição, depois do cinema. É a anulação do “pessimismo dionisíaco” e a vitória do pólo apolíneo, uma hibridação entre o novo homem e as máquinas que tem a forma do proletariado. Não existe nada antes de 1917, é o “fazer” que define o ser.

O Construtivismo, como uma metafísica geométrica que santifica o operário e almeja uma unidade que lhe dá força, revela uma tendência artística muito particular no âmbito da Arte moderna. Da mesma forma, sem se perfilar com um ideal político mas aliando-se a uma instituição cultural, Almada Negreiros (1893-1970) – criador que abre o século XX artístico português – grava na parede da Fundação Gulbenkian o seu *Começar* (1968-1969), um “poema” geométrico que estabelece outra unidade, a portuguesa, a “herdeira da Antiga Grécia”, que o crítico português José-Augusto França descreve do seguinte modo:

Finalmente sem texto, «sem texto, sem enigma, sem cálculo, sem opinião», será a composição «Começar», em 1968-1969, onde se verifica (se «faz verdade») a sua criação – quer dizer, a sua teoria, ou seja, a sua «consideração» do mundo. Onde Portugal necessariamente entra – herdeiro da Grécia, «em casa e no mundo» (1950). (...)

*“Começar” é tanto um poema como a “Ode Marítima” e a sua incansável busca das linhas sábias da geometria do político das Janelas Verdes é outro poema como “Os Lusíadas” são – e levaram mesmo, os de Almada, muito mais tempo a escrever...”*⁶⁰

⁶⁰ França, José-Augusto, *(In)definições de Cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 233.

Como já notei, a exposição construtivista de 1922 carencia de um texto explicativo sobre o poder ofensivo do objecto construtivista, assim também o mural de Almada Negreiros recusou qualquer explanação mais prática. Os dois projectos professam um “começar”, são transmutações de um novo heroísmo. Enquanto Almada Negreiros pesquisa o passado místico para formular uma nova imagem da pátria, o Construtivismo mistifica o trabalhador e a força da máquina.

Não é possível explicar o milagre operado pelo santo moderno senão por uma nova fé, a fé na utopia. A obra “faz verdade” do ideal que apresenta (e não representa), portanto, não há um ataque aberto, há uma idealização e esta não suporta a contestação.

Levando em conta as linhas exploradas, distingo a modernidade como a época em que floresce a defesa do progresso, ordem e cientificidade. A religião perde preponderância no palco político e abre-se espaço para uma maturação dos ideais socialistas, assim como para um desenvolvimento dos mercados e indústria que constituem os novos símbolos do poder ao serviço do imperialismo.

Neste sentido, concluo que a Arte moderna tem duas faces:

- a primeira caracteriza-se por uma “transmutação produtora” que engloba o Realismo e o Construtivismo, em que o “outro” é o trabalhador, incitado à acção com a promessa de uma utopia pelo lema do manifesto comunista, “trabalhadores do mundo, uni-vos”;

- a segunda vertente distingue-se por uma “transmutação cultural” que assenta numa hibridação de linguagens estéticas, que desabrocha a partir do Romantismo. Esta tendência abre novas portas criativas e conduz uma imersão no exótico, no sedutor, na melancolia e na violência. Logo, o “outro” é cultural e é incitado à acção por aquele que pode ser o lema da globalização, “culturas do mundo, uni-vos”.

Em resumo, há uma alteração do alvo da transmutação que caracteriza a criação artística do século XIX, deixa de ser o monarca ou a religião para ser o “mundo unido pela cultura” ou a “sociedade centrada na capacidade de produzir”. Estas duas transmutações dependem de uma forte transgressão civilizacional, que renega os anteriores temas da Arte. Concluindo, o objectivo da Arte moderna é accionar a autoridade desse novo alvo místico.

É certo que o criador moderno deseja ser um actor social ou um novo profeta, a sua obra quer tomar a forma do início, do verbo, da vanguarda, mas não o consegue. Olinde Rodrigues é sagaz em revelar muito cedo esta consciência.

A modernidade não é um conceito compacto, por isso estimula o florescimento de duas vias artísticas, a “Arte moderna social” e a “Arte moderna global”. Estas vias fundem-se e ganham o título “maneirista” de modernismo no início do século XX, que ao ter consciência da força da linha contemporânea está atento aos projectos vanguardistas. O momento preciso dessa transformação será indicado na segunda parte desta investigação.

No próximo subcapítulo, abordarei com mais profundidade o modernismo, assim como continuarei a lapidar o conceito de vanguarda artística.

1.3 – O perfil “retaguardista” da vanguarda

Quando tinha quatro ou cinco anos e, sem ser ainda eu próprio, começava a sentir formar-se a minha personalidade, pareceu-me que milhares de seres lutavam em mim, que todas essas vidas anteriores tentavam incorporar-se na existência presente, para cuja formação concorriam em sentidos diversos. E o resultado era uma confusão indefinível na minha alma juvenil.

(...)

Esse passado é que me originava as cóleras de crianças, as minhas afeições e alegrias, que fazia rir ou gritar. Era de natureza irascível e nervosa, e na minha voz falavam mil hereditariedades desaparecidas, que já não passavam de sombras. Nessas cóleras pueris troavam mil vozes ancestrais, contemporâneas de Eva e Adão, mil grunhidos selváticos de animais pré-históricos, mais antigos ainda. E quando eu já via vermelho, era o sangue que subia em mim, de proveniências remotas.

*Eis o magno segredo descoberto. A cólera sanguínea. Foi ela que me perdeu, nesta vida actual que é a minha.*⁶¹

O impulso vanguardista caracteriza-se por um perfil sacrificial, é a cobaia de medicamentos potencialmente perigosos e é a cólera de outras vidas injustiçadas que comanda a sua acção. Já o modernismo é a corrente artística da globalização que não consegue anular a sua filiação ao sistema capitalista, permite-o ao mesmo tempo que o transgride. Desta forma, o modernismo entra em crise quando a mecânica do capitalismo cede.

O modernismo apoia-se em transgressões culturais caracterizadas por hibridismos e ofensivas “espectaculares”. Possui um caminho que atravessa toda a época contemporânea, sendo afectado pelas transformações da política e gosto, bem como influenciado pelas tendências culturais mais excitantes a nível global. Esta inclinação está patente desde a sua origem no Romantismo.

Respeitando a perspectiva apresentada no capítulo anterior, o século XIX pertence à Arte moderna, ora seduzida pelo que lhe é exterior, selvático, errático, natural, que questiona o modo de estar do mundo, ora seduzida pela bestialidade da máquina industrial.

O artista francês Paul Gauguin (1848-1903) é um dos expoentes do primeiro caminho, a sua pesquisa obrigou-o a abandonar o palco europeu para desenraizar-se do olhar ocidental. Já El Lissitzky é uyma das principais figuras da segunda via.

⁶¹ London, Jack, *Vagabundo das estrelas*, Lisboa, Inquérito Juvenil, 1983, pp. 8-9.

Se o século XIX pertence à Arte moderna, pertence o século XX às vanguardas? De forma inesperada, o professor francês William Marx considera que o século XX pertence às retaguardas. Defende dois géneros de retaguarda:

- Uma qualificada retaguarda ou uma pós-retaguarda, ou seja, um grupo que se descobre – sem ter conceptualizado explicitamente o seu atraso – preso a um datado movimento estético, atrás do momento vanguardista. Cada geração é seguida pela sua retaguarda, que luta contra a vanguarda da próxima geração. De facto, cada vanguarda descobre-se inevitavelmente identificada com uma retaguarda que lhe pertence: assim, durante os anos 20 do século XX, os últimos parnasianos e os últimos simbolistas, representantes de um movimento que estava na linha da frente ou na vanguarda no final do século XIX, podem ser considerados a retaguarda para o surrealismo, ou uma pós-retaguarda. É por isto que Anatole France era o alvo principal dos surrealistas.

- Uma retaguarda absoluta ou uma neo-retaguarda, por outras palavras, aqueles que optaram deliberadamente por olhar para trás, para o passado da História da literatura e da Arte: entre eles estariam todos os “neos” que assim se definiam (por exemplos, os neoclassicistas entre 1907 e 1914). De um ponto de vista sociológico, a neo-retaguarda é muito similar a uma vanguarda. Nada mais se assemelha a um grupo de jovens que se proclama em oposição às realidades do presente, do que outro grupo de jovens que se vangloria de uma reivindicação análoga, mesmo se o primeiro grupo olha para a frente e o segundo para trás. Afinal de contas, um protesto é definido mais pelo facto da oposição a algo do que pela sua verdadeira direcção.⁶²

Em síntese, William Marx propõe o conceito de pós-retaguarda como a continuidade de uma vanguarda já desactualizada, enquanto o conceito de neo-

⁶² William Marx, «The 20th Century: Century of the Arrière-Gardes?», in Bru, Sascha, et al. (Eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the fate of a continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 64-65 - a qualified arrière-garde or a “post” arrière-garde, that is to say, a group who finds itself ‘de facto’ – and without having explicitly conceptualized its tardiness – entrenched in a dated aesthetic movement, behind the avant-garde of the moment. Each generation is followed by its rearguard, who is fighting the avant-garde of the next generation. And in fact, each avant-garde inevitably finds itself identified with an arrière-garde of its own: thus, during the 1920s the last Parnassians and the last symbolists, representatives of a movement that was at the forefront or the avant-garde at the end of the 19th century, can be considered the arrière-garde to surrealism, a “post” arrière-garde. This is why Anatole France was a prime target for surrealists.

- an absolute arrière or “neo” arrière-garde, in other words, those having made the deliberate choice to look back to literary and art history’s past among them would be all the “neos” who claim to be such (for instances, the neoclassicists in the years between 1907 and 1914). From a sociological point of view, a “neo” arrière-garde is very similar to an avant-garde. Nothing resembles a group of youths who proclaim themselves to be in opposition to present realities more than another group of youths who boast an analogous claim, even if the first group is looking forward and the second is looking backwards. After all, a protest is defined more by the fact that it opposes something than by its actual direction.

retaguarda é descrito como a reactualização de uma corrente artística que impõe um forte sentido de oposição ao seu tempo.

No exército, a retaguarda e a vanguarda cumprem objectivos diferentes mas pertencem à mesma facção. Enquanto a vanguarda investe primeiro contra os inimigos, podendo ser completamente aniquilada, a retaguarda está mais afastada do perigo e portanto mais apta para sobreviver ao embate. Nesta perspectiva, diferente da de W. Marx, a retaguarda pode ser interpretada como o modernismo protegendo as “costas” da linha militar avançada.

É claro que retaguarda pode significar também uma “atenção ao passado” se, por oposição, a vanguarda significar uma “atenção ao futuro”. De facto, é esse o sentido que W. Marx elege. Nesta linha de pensamento, a grande questão de perfil retaguardista que abre o século XX é a disputa pelo herdeiro do pintor francês Paul Cézanne, mas também o herdeiro de Edouard Manet, que exerceu uma desconstrução da perspectiva e a reformulação do erotismo, logo, da genética ocidental.

Primeiro Gauguin revisitou Manet, recria a sua cena da prostitua parisiense [Olympia (1863)] numa imaginária visão imaginária de um “espírito dos mortos” taitiano [O espírito dos mortos vigia (Manao Tupapau) (1892)]. Invertendo as figuras, substitui a empregada negra de Olympia por um espírito negro, e troca o corpo branco da prostituta pelo corpo preto da rapariga primitiva. Gauguin também enfoca o seu olhar (o que é crucial em Olympia, olhando directamente o observador como se fosse um cliente), e roda o seu corpo para expor as suas nádegas (isto também é crucial, é uma pose sexual que Teha’amana, ao contrário de Olympia, não controla – mas o observador implícito sim). É com estes dois precedentes da “Olympia” e do “Espírito” que, depois de uma exposição retrospectiva sobre Gauguin, Matisse Picasso e Kirchner aceitam o mesmo desafio. (...) em Les Demoiselles d’Avignon, [Picasso] insere o corpo primitivo num bordel, e “resolve” a prostituta e o primitivo numa figura. Efectivamente, Picasso multiplica a figura por cinco – três trabalhadas de uma forma ibérica, e duas trabalhadas de forma africana – coloca-as verticalmente no plano frontal da tela, onde olham o observador como uma ameaça sexual que excede não só Gauguin, como Matisse e Manet.⁶³

⁶³ Foster, Hal et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 69 - First Gauguin revises Manet, reworks his blunt scene of a Paris prostitute into an imaginary vision of a Tahitian “spirit of the dead”. He inverts the figures, substitutes a black spirit for the black maid in “Olympia”, and replaces the white body of the prostitute with the black body of the primitive girl. Gauguin also advertises her gaze (this is crucial: Olympia returns our gaze, stares the male viewer down as if he were a customer), and rotates her body so as to expose her buttocks (this, too, is crucial: it is a sexual pose that Teha’amana, unlike Olympia, does not control – the implied male viewer does). It is with this double precedent of “Olympia” and “Spirit” that, in quick succession after the

A continuidade na exploração do nu é acompanhada pelo esquartejamento cubista, pelo Expressionismo alemão que a retrata nos meandros da prostituição e da loucura urbana, e pela fotografia que nega a idealização. O nu do século XX colapsa de vez o modelo clássico e abre-se lugar para a carne, imperfeita e em potência, que será aproveitada pela força vanguardista.

O fascínio por perguntas e respostas artísticas do passado não implica um atraso, apenas que o problema ainda não se fechou. Apesar de poderem existir problemas mais modernos e outros mais vanguardistas, a criação artística preocupa-se realmente com questões humanas intemporais que são actualizadas, assim como são actualizadas a interpretação das respostas já dadas. Logo, impor ao modernismo uma tendência retaguardista é um erro, esta tendência marca qualquer fome criativa e filosófica.

William Marx defende que é a insistência na mecânica progressista na Arte, que facilita o elogio de uma retaguarda madura, que se propaga paralelamente a uma vanguarda incoerente e experimental. No entanto, eu defendo que é precisamente esta insistência no modelo progressista que anula qualquer possibilidade de conquista de uma unidade, já que a ideia de progresso proclama a cultura europeia como a mais avançada do mundo, mesmo quando cede à hibridação. O discurso progressista é sempre injusto porque qualifica hierarquicamente, é uma perspectiva que favorece os países com mais poder tecnológico e económico.

Um projecto artístico pode conter dentro de si uma potência retaguardista e uma potência vanguardista, atente-se no caso do Futurismo. O Futurismo é central para o desenvolvimento da performance e do choque como arma artística, mas a sua pintura não compactua desse perfil contemporâneo. Em 1911, o pintor futurista italiano e crítico de Arte Gino Severini (1883-1966) defende que os seus colegas italianos não estão prontos para exhibir na prestigiante Galeria de Paris Bernheim-Jeune, pois tem consciência que o nível das obras é fraco, segundo os padrões franceses. A exposição é cancelada e o fundador do movimento futurista, poeta e jornalista italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) organiza uma viagem a Paris com os pintores italianos Luigi Russolo, Carlo Carrà e Umberto Boccioni para observarem as dinâmicas do Cubismo no Salão de Outono, e contactarem com G. Apollinaire, P. Picasso e G.

Gauguin retrospective, Matisse, Picasso, and Kirchner all wrestle. (...) with "Les Demoiselles d'Avignon", which returns the primitive body to a brothel, and so "resolves" prostitute and primitive in one figure. Moreover, Picasso Multiplies this figure by five – three visage in his Iberian manner, two in his African – and pushes them vertically to the frontal plane of the canvas where they gaze at the viewer with a sexual threat that exceeds not only the Gauguin and the Matisse but also the Manet.

Braque. A exposição é adiada para Fevereiro de 1912, tendo grande procura. Ainda assim, sublinhe-se a viva reprovação do influente crítico francês Louis Vauxcelles⁶⁴ (1870-1943) que lembra que já C. Monet e W. Turner tinham experimentado a velocidade que os futuristas tanto idolatram, acusando ainda os artistas de serem excessivos e pretensiosos, bem como aponta para o perigo do plágio numa obra de U. Boccioni.

De facto, podemos notar num projecto como o Futurismo, que é considerado por alguns autores como a primeira vanguarda artística, forças de retaguarda e de vanguarda. Ou por outras palavras, uma vertente mais modernista e uma maturação singular da cólera.

Se a cólera advém da soma das vidas passadas, é natural uma tendência retaguardista em qualquer força que deseje estar na linha da frente. É também por isso que o modernismo é o disfarce da vanguarda.

Olinde Rodrigues esclarece que os artistas não tomam nenhum papel principal na sociedade devido “à carência de uma intenção comum e uma ideia global nas Artes, que são essenciais para a energia e sucesso”. Mas quando é que essa carência é extinta? Para responder a esta questão, analise-se primeiro as considerações do poeta português, ensaísta e performer, Alberto Pimenta:

(...) Sabemos que no século XVIII se iniciou um processo de libertação da ordem exterior dos géneros artísticos. A poesia libertou-se da rigidez normativa de metros e géneros, a pintura começou a alargar e a desagregar o espaço. Porém ambas continuam presas: a poesia à palavra, a pintura ao traço e à superfície.

Finalmente, o cubismo introduziu deliberadamente o tempo no espaço próprio da pintura, ao introduzir o movimento dos corpos, isto é, a acção. (...) Houve um alargamento, talvez se possa dizer que cada um dos “media” intuitivamente fugiu de si mesmo, mas correu a refugiar-se dentro do outro. Assim, os dois “media” por vezes se trocaram e por vezes quase se fundiram, mas continuaram a promover a sua própria delimitação, se não agora apenas no espaço ou no tempo, então num novo espaço-tempo ou tempo-espaço.

Porque afinal ambas, poesia e pintura, continuam a conceber e constituir sobretudo como ‘memória’. (...)

Constituindo-se como memória, não se constituem como “agora”. Constituindo-se como sinais, não se constituem como vivências. Poesia e pintura, mesmo depois de terem

⁶⁴ Ver Louis Vauxcelles, «Les Futuristes», Paris, Gil Blas, 1912, citado in Altshuler. Bruce (Ed.), *Salon Biennial – Exhibitions That Made Art History –1863-1959*, London, Phaidon Press Limited, 2008, pp. 121-122.

*mutuamente invadido os respectivos “media” originários, continuam a perpetuar um ciclo de criação, destruição e recriação de modelos de vida, quando a única saída neste caso (e suponho que noutros) seria o abandono do próprio conceito de modelo ou de ordem exterior, para se chegar à ordem interior da própria vida. Quer dizer: cada quadro que já foi feito e cada poema que já foi escrito têm que se considerar como folhas em branco. Tudo quanto o homem fez até agora em matéria de Arte (e não só) não passa realmente de pré-História, dum esboço, dum ensaio, duma proposta, que nunca foram penetrados, mas apenas decifrados, isto é, arrumados segundo critérios da sua ordem exterior.*⁶⁵

Alberto Pimenta descreve o ciclo da transformação técnica que alimentou a Arte moderna. As obras estão à espera de serem integradas na vida, de serem “penetradas” pelo seu próprio tempo. A “intenção comum”, referenciada por O. Rodrigues, poderá ser a vontade da Arte agir de dentro para fora, no sentido em que uma obra penetra a sociedade de modo a modificá-la.

Para atacar é preciso primeiro, como já evidenciei, identificar o inimigo que não é a burguesia mas o poder que manipula o mundo a seu favor. A vanguarda avança primeiro e ataca os grandes manipuladores⁶⁶ que habitam os bastidores, ao modernismo cabe agitar os burgueses e a convencionalidade.

O modernismo aposta na hibridação e na força dessa unidade débil, são exercícios estéticos de pretensa propensão globalizante pois confundem três conceitos semelhantes: universalismo, imperialismo e colonialismo. O modernismo quer ser universal interessando-se pelas linguagens primitivas e que enxerta na linguagem ocidental. Contudo, o artista moderno cede sempre a um imperialismo cultural, na medida em que inconscientemente favorece as suas raízes e cede aos mercados. É uma via transgressiva que nada altera, apenas provoca o *status quo*.

Recordando, Olinde Rodrigues indica que a vanguarda só pode ter sucesso depois da conquista de uma “ideia global nas Artes”. Recorro novamente a Alberto Pimenta para solucionar este problema.

Lessing, num ensaio com mais de 200 anos, concluiu que o medium (ou ordem exterior) da pintura é o espaço, e os seus espaços, e os seus objectos corpos, ou figuras; e que o ‘medium’ (ou ordem exterior) da poesia é o tempo, e os seus

⁶⁵ Alberto Pimenta, «Acerca da Poética ainda Possível», in Aguiar, Fernando & Pestana, Silvestre (Eds.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 33.

⁶⁶ Alberto Pimenta prefere chamá-los “os grandes filhos da puta”. Ver *Discurso sobre o filho-da-puta* (1977).

*objectos acções, ou movimento. O filósofo Kierkegaard, cerca dum século depois, chegou a conclusões muito semelhantes. Na sua opinião, certos movimentos da vida interior jamais podem ser representados na pintura. “Seria necessário”, diz ele, “contemplar uma sucessão de quadros como se contempla o ponteiro dos segundos dum relógio: não se vê a engrenagem, mas o movimento interior denuncia-se na constante alteração exterior». Na verdade, o que sucede é que o movimento interior jamais pode ser representado por qualquer espécie de ordem exterior limitada por um “médium” que é tempo ou espaço ou qualquer combinação dos dois. É o que sucede com o cinema, que dir-se-ia estar a ser antevisto ou proposto por Kierkegaard no passo atrás citado (...).*⁶⁷

É o cinema que rompe primeiro com o paradigma artístico proporcionando “uma ideia global nas Artes”, misturando “tempo” e “espaço”. É importante sublinhar esta conquista do cinema, principalmente através do cinema mudo. Os cortes de montagem marcam a génese da “vanguarda passiva”, que deve fundir o “espaço” ao “tempo”, exploração que o Cubismo liderou. Devo, então, admitir que o Cubismo inicia a “vanguarda passiva”?

O irlandês Mark Cousins, em *Biografia do filme* (2011), aborda um ponto determinante para a “vanguarda passiva”, o corte:

*O primeiro grande plano que não mostra personagens a olhar através de qualquer coisa, mas tem por função mostrar ao público um elemento da História em pormenor, foi de novo obra de Mr. Smith. Em 1901 realizou «The Little Doctor» (Reino Unido) que se perdeu mas que foi refeito dois anos mais tarde com o título «The sick Kitten/ O Gatinho Doente» (Reino Unido, 1903). Nesse filme começamos por ver um quarto, duas crianças e um gato em plano geral. Smith corta para um grande plano do gatinho a quem está a ser dada uma colherada de remédio. Ninguém está a olhar por um telescópio, mas Smith decidiu que assim o filme seria mais claro e agradaria mais ao público ver a acção com mais detalhe. Os cineastas da época receavam que um corte súbito para um pormenor pudesse desagradar a um público habituado a ver teatro e estar assim, sempre à mesma distância da acção. Smith mostrou que não era esse o caso. O cinema não é teatro, a semelhança entre os dois foi destruída e o ênfase e o intimismo do cinema tinham nascido.*⁶⁸

⁶⁷ Alberto Pimenta, «Acerca da Poética ainda Possível», in Aguiar, Fernando & Pestana, Silvestre (Eds.), *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 32.

⁶⁸ Cousins, Mark, *Biografia do Filme*, Lisboa, Plátano Editora, 2005, pp. 30-31.

De facto, a ditadura do teatro será transformada pelas possibilidades do filme e da performance, que definem a linguagem contemporânea do início do século XX.

O cinema desenvolve-se como a atracção das classes mais baixas, experimental e desligado da indústria. Depois abre-se espaço para as estrelas, e para uma sistematização da montagem, grandes planos e movimentos de câmara. Os filmes tornam-se mais longos e podem explorar uma dimensão mais intelectual. Por sua vez, exigem-se salas de projecção que sobrevalorizem essa contemplação.

Os movimentos artísticos também teriam a sua palavra no cinema. Com o Surrealismo, o caso mais exemplar é *Un Chien Andalou* (1928) do notável realizador espanhol Luís Buñuel (1900-1983), que conta com a colaboração do famoso extravagante pintor espanhol Salvador Dalí (1904-1989). Também o Expressionismo alemão terá uma marca profunda no cinema, como mais adiante será apresentado.

Para destacar filmes que possam ter importância da vanguarda passiva sustenho-me em Mark Cousins, destacando:

- *Zéro de Conduite* (1933), do francês Jean Vigo (1905-1934), sobre a revolta dos alunos num colégio interno que começa com uma discussão de berlindes, é uma alegoria de um ataque político e foi censurado até meados dos anos 40;

- *Limite* (1930), do brasileiro Mário Peixoto (1908-1992), quando tinha apenas 19 anos, influenciado pela linha de Sergei Eisenstein e por Abel Gance;

- por fim, *Triumph des Willens* (1934) da cineasta berlinense Leni Riefenstahl (1902-2003), que enaltece a figura de Hitler como pai da nova Alemanha com imagens rítmicas, hipnotizantes e uma narrativa alegórica.

Não faço tensões de explorar o cinema, nem a literatura, procuro antes explorar os resultados conceptuais que influenciaram a criação daí adiante e abriram espaço para a maturação e acção da vanguarda. Ainda assim, interessa-me abordar a obra *Triumph des Willens*.

É impossível negar que este filme é uma construção estética que legitima uma “utopia”. Enquanto a via construtivista optou por uma linguagem ambígua que propaga a imagem do líder, antes mitifica o trabalho e o operariado, *Triumph des Willens* opta uma estética encantatória, nova, inegável nos seus propósitos e narrativa, em que o ditador Adolf Hitler é apresentado como uma figura messiânica. A beleza do filme de Leni Riefenstahl possui, portanto, um estatuto incómodo devido à óbvia génese Nazi. Esta obra nunca poderia ser inserida na tipologia de uma vanguarda activa, nem

possivelmente na vanguarda passiva, devido a cumprir uma transmutação que, como já esclareci, implica uma propensão propagandística.

Usar uma linguagem contemporânea ao serviço da transmutação, deforma a vertente ofensiva característica de uma vanguarda. Será possível destacar uma obra por estudar a fundo as potências desta linguagem, ainda que servindo o inimigo da humanidade? Será a “vanguarda passiva” um laboratório inocente? Leni Riefenstahl diz ignorar muito do que estaria em causa com a fortificação do partido Nazi.

É curioso notar que nos anos 30, aquando o desenvolvimento do cinema sonoro, disseminam-se e fortificam-se os governos fascistas, desenvolvendo fortemente a propaganda. Certamente uma coincidência, mas a morte do cinema mudo talvez implique a morte da única linguagem global, íntima e humana. Assim, o cinema teve de se transformar, e recuar artisticamente para poder integrar-se das possibilidades do som.

A força do cinema não passaria despercebida ao fascismo. E porque, como lembra Alberto Pimenta, o cinema funde o tempo ao espaço, quem governa a dimensão espaço-temporal governa o mundo.

Note-se ainda que o Construtivismo russo é afectado pela sobrevalorização do cinema feita por Lenine que, num discurso em 1922, torna o cinema a grande Arte do estado. Entenda-se, porém, que associar o cinema ao poder é como dar ao cinema mudo uma voz, no sentido em que o som é uma forma de coordenação da imagem e, por sua vez, do pensamento do espectador.

Em síntese, no início do século XX, o confiante modernismo desejava impor-se como a linguagem da era global, ou universal, mas o cinema veio disputar esse lugar. A vanguarda surge nesse preciso momento de explosão criativa, questionando o ser humano, o mundo e a sociedade. A criação artística encontra-se finalmente preparada para a acção vanguardista, explorando essa dimensão espaço-temporal que coloca ao serviço da guerra contra o poder.

Há, efectivamente, momentos no século XIX que sugerem origens para a vanguarda artística, mas defendo que a vanguarda só ganha força no início do século XX, com o desenvolvimento do cinema e o amadurecimento da Arte moderna. A insistência moderna na forma e transgressão permite o álibi perfeito para a vanguarda cumprir os seus crimes, já que o seu valor não reside no instrumento mas na sua mensagem, que ofende a ideia de humanidade conquistada pelo progresso moderno. Se o cinema permite o aparecimento da “vanguarda passiva”, qual é o momento que permite o aparecimento da “vanguarda activa”?

Lembre-se que T. Clark propõe *Marat* (1793), de Jacques-Louis David, como origem da linha modernista no final do século XVIII. Isto porque a partir deste momento o artista passa a realizar um esforço inútil na “transmutação política”. Esta impotência da sublevação favorece o Realismo, contrapeso da alegoria. Acompanhando os realistas, cresce uma crítica social feroz contra a situação histórica conquistada pela Revolução Francesa e contra as injustiças praticadas ao operariado. Mas o retrato realista do sofrimento do trabalhador não detém suficiente capacidade colérica, promove antes um “voyeurismo” piedoso de uma realidade. O mundo é mais do que chega ao olho, precisa de afectar os sentidos, a imaginação, o estar e a acção.

A vanguarda tem de se apresentar destrutiva, mais consciente que a provocação do modernismo à “realidade convencional” e, por sua vez, ao orgulho europeu. Se o modernismo pensa ter conquistado a linguagem global, a vanguarda pretende contrariá-la, propondo novas premissas criativas e ofensivas. Neste sentido, a vanguarda não se define pela hibridação como o modernismo, ou seja, não cruza espécies para um resultado que enaltece principalmente a superioridade ocidental. A vanguarda ataca abrindo as feridas do mundo e mostra o seu interior poluído, que deve ser apropriado pelo espectador e, por sua vez, sentir culpa face às injustiças, o que activa a cólera.

À luz destas considerações, acredito que o Expressionismo alemão é um candidato forte para o momento da “vanguarda activa” tendo, também, uma forte presença no cinema, bem como em muitas outras áreas. Em *Avant-Garde du XX^e siècle: Arts & Littérature* (2010), o autor francês professor de Literatura e antigo curador do Centre Pompidou Serge Fauchereau defende esta perspectiva. Segundo este autor, a vanguarda tem necessariamente de afectar diferentes domínios artísticos, logo, o Fauvismo não poderia ser categorizado como vanguarda, apesar de ter influenciado o Expressionismo. Conquanto, defendo que não se deve considerar todo um projecto artístico como vanguardista, mas analisar cada obra em particular.

Também Richard Murphy em *Theorizing the Avant-Garde* (1999) faz do Expressionismo o pilar da sua teorização vanguardista. Explica este projecto como um ataque à “normalidade” burguesa, suprimindo as convenções das narrativas realistas e as premissas epistemológicas das perspectivas burguesas. Na literatura expressionista, por exemplo, é criada uma desorientação que não é apenas sentida pelo protagonista, mas também pelo espectador. Logo, a ofensiva expressionista tem como alvos os códigos e interpretações da realidade. Richard Murphy suplanta este ponto dando o exemplo de autores como Franz Kafka, Gottfried Benn e Alfred Döblin. Deste modo, o

Expressionismo não se proclama directamente contra a destruição do clássico ou faz a apologia da máquina e do poder, como no Futurismo.

Richard Murphy enfrenta ainda uma questão central, esclarecendo a diferença entre o modernismo e a vanguarda:

O modernismo assume que a sua autonomia estética garante-lhe uma posição livre dos constrangimentos históricos e institucionais, consequentemente torna-se vulnerável à falácia que a transformação social chega apenas a partir de inovações formais e poéticas revolucionárias. É por esta razão que o modernismo mantém-se muitas vezes dissimuladamente tradicional com a sua rebelião imersa na segurança da cultura afirmativa e o seu potencial crítico já desarmado como uma compensação estética.

Já a vanguarda, por contraste, (...) não assume que pode trazer uma mudança social através de transformações formais e linguísticas. É céptica quanto às pretensões do Realismo, com o seu firme e autónomo ponto de vista epistemológico, os contradiscursos da vanguarda são correspondentemente gerados para minar esse falso objectivismo.

*A vanguarda (...) na tentativa de desconstruir os dominantes discursos sociais (epistemologia implícita, os postulados da realidade e o sistema de valores sociais) mediatizados pelas instituições, desmonta essas convenções representacionais e sociais significativas pelas quais a experiência social está organizada dando outro significado à “construída” imagem discursiva do mundo.*⁶⁹

Richard Murphy confere ao modernismo um perfil transgressivo e ingénuo, um tanto elitista, que brinca às guerras sem se ferir. Já a vanguarda opta por desmontar uma realidade segura, viciada em rotinas e gostos que definem a experiência social. Contudo, defendendo que o ataque à linguagem não é suficiente para definir a ofensiva vanguardista.

⁶⁹ Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 47-48 - *Modernism assumes that its aesthetic autonomy guarantees it a position free from historical and institutional constraints, and it is consequently vulnerable to the fallacy that a social transformation can be brought about by formal innovations and a revolutionary poetics alone. It is for this reason that modernism often remains covertly traditional, with its rebelliousness always locked securely into affirmative culture and its critical potential always already defused as mere aesthetic compensation.*

With the avant-garde by contrast, (...) nor does it assume that it can bring about social change through formal and linguistic transformations. It is skeptical of realism's assumption of an epistemologically secure and autonomous point-of-view, and its counter-discourses are correspondingly geared to undermining this false objectivism.

The avant-garde's standpoint (...) by attempting to deconstruct the dominant social discourses (that is, the implicit epistemology, reality-principle and social value-system) mediated by the institution, and it dismantles those representational conventions and social signifying practices through which social experience is organized and given meaning in the discursively “constructed” image of the world.

Atente-se na vertente do projecto expressionista que se concentra no que até então a Arte desprezara, a ruína suja das novas cidades. Esta carcaça urbana fascina as tropas instigadores da cólera.

O álcool a prostituição e o crime acompanham estes pobres miseráveis mas afectam também a população burguesa. A sociedade em que participam os expressionistas está doente, as cenas e os edifícios que retratam são a prisão e os asilos dos loucos (Heckel, Rohlf, Heym, Stadler, Einstein, Lichstein), os bordéis e as prostitutas (Kirchener, Beckmann, Benn, Trakl), os hospitais e a morgue (Beckmann, Heym, Benn, Flake, Goll). Existem também animais que povoam constantemente a literatura expressionista: os ratos que correm nos poemas de Trakl, de Benn, de Stadler e, não sem humor, nas várias Histórias de Kafka.

(...) Desde 1911 que Robert Musil defende «o obscuro e o doentio na Arte»: «existe, no mundo cultural alemão, coisas das quais não falamos. Eu não sou o único que se enche de vergonha e indignação, oponho-me afirmando que a Arte deveria não só representar o imoral e o abjecto, mas também amá-lo.»⁷⁰ (...)

Uma jovem geração que vê assim o mundo e humanidade só se podia sentir desencorajada.⁷¹

Há uma nova consciência que nasce com o Expressionismo, que se traduz numa atracção pelo estado de podridão da humanidade urbanizada, resumida pelo escritor austríaco Robert Musil (1880-1942), na sua obra inacabada *O Homem sem qualidades* (1930-43). Proporciona-se um retrato cru que ao abraçar a face magra da vida critica-a mais facilmente. A criação entranha-se na realidade despida de artifícios ou embelezamentos, penetra no contemporâneo que ama para criticar, como a qualquer verdadeiro ódio se exige.

No entanto, é importante não confundir esta tendência com a agressão modernista. A vanguarda não é uma provocação que persegue os temas mais impressionantes, deseja antes provocar a discussão, alertar as consciências para o que se

⁷⁰ Musil, Robert, *Essais*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 27.

⁷¹ Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XX^e siècle: Arts & Littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 66-67 - *L'alcôol, la prostitution et le crime accompagnent ces pauvres hères mais non moins la population bourgeoise. La société dont participent les expressionnistes va mal et les scènes et les bâtiments peints ou décrits sont la prison et les asiles de fous (Heckel, Rohlf, Heym, Stadler, Einstein, Lichtenstein), les lupanars et les prostituées (Kirchner, Beckmann, Benn, Trakl), les hôpitaux et la morgue (Beckmann, Heym, Benn, Flake, Goll). Il est en outre des animaux que l'on rencontre constamment dans la littérature expressionniste: les rats qui courent dans les poèmes de Trakl, de Benn, de Stadler et, non sans humour, dans plusieurs récits de Kafka.*

(...) Dès 1911 Robert Musil se dresse pour défendre «l'obscène et le malsain dans l'art»: «il y a, dans le monde culturel allemand, des choses dont on ne parle pas. Je ne suis pas le seul que ce fait remplit de honte et d'indignation, et je m'y opposerai en affirmant que l'art devrait pouvoir non seulement représenter l'immoral et l'abject, mais l'aimer.» (...)

Une jeune génération qui voit ainsi le monde et l'humanité ne peut qu'être découragée.

passa. Efectivamente, é o discurso sobre a “provocação” ou a “liberdade” que marca a Arte Moderna, esse poder do efeito como campo do interessante, capaz de despoletar uma cadeia de estímulos cada vez mais fortes e violentos para um público ávido de sensações. É o exponenciar do fascínio da transgressão pela transgressão, na linha já exposta por A. Julius, que marca a Arte moderna.

Ora, esta vertente do Expressionismo não acelera o efeito para extasiar o público. Este projecto apresenta o retrato que ninguém quer ver, o espelho que reflecte a putrefacção que habita em todos, ou a apatia de todos face ao falso equilíbrio do mundo.

A vanguarda depende de uma “penetração” no contemporâneo, para isso não basta um fascínio pela máquina, é preciso ir além desse êxtase pela nova beleza industrial, é necessário um sentido crítico que não se subjuga à conquista de uma nova autonomia. Por outras palavras, é necessária uma “intenção comum” para que a vanguarda se dissemine organizadamente, como uma força militar que anula qualquer tipo de transmutação.

Para finalizar, recorde-se as palavras do pintor expressionista Max Beckmann (1884-1950) numa conferência na New Burlington Gallery, em Londres (1938):

*Tudo isso me vem em preto e branco, como a virtude e o crime. Sim, preto e branco são os dois elementos que me interessam. É a minha felicidade, ou infelicidade, que eu não possa ver nem tudo em preto, nem tudo em branco. Seria muito mais simples e claro ter uma visão única, mas nesse caso ela não existiria. O sonho de muitos é ver apenas o branco, o verdadeiramente belo, ou o preto, feio e destrutivo. Mas não posso deixar de compreender ambos, pois apenas nos dois, apenas em preto e branco, posso ver Deus como uma unidade que cria, sempre e sempre, um drama terrestre grande e eternamente mutável.*⁷²

O criador expressionista explora a decadência, e nesta está presente uma crítica social e uma “virtude” própria. É uma atitude que difere do elogio ao clássico, ou do apreço por uma crítica secamente objectivada pelo Realismo. Compreende-se que, após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), uma maturação do Expressionismo seja chamada de Novo Objectivismo numa clara oposição aos vestígios do Romantismo que ainda prevaleciam na criação expressionista, bem como a sua técnica era muito influenciada

⁷² Max Beckmann, «Sobre a minha pintura», Nova York, Buchholz Gallery, Curt Valentin, 1941, citado in Chipp, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 190.

pelo Impressionismo. Não se esqueça que o Expressionismo reúne em si diferentes correntes, umas mais ingênuas que outras.

A vanguarda não necessita de perseguir a hibridação para procurar ser uma linguagem universal, porque as exposições, as revistas e os mercados existem em tal número que favorecem a internacionalização de um projecto. Também a massificação dos jornais ilustrados, das críticas de Arte e o desenvolvimento dos transportes contribuem para esta situação, favorecendo a disseminação da “ideia global nas artes”.

À luz dos pontos expostos, atente-se na *Noite* (1918-1919) de Max Beckmann, que se pode considerar já na linha do Novo Objectivismo, embora a data chave para o seu início seja 1925. Considere-se, por agora, o Novo Objectivismo como a vertente mais colérica do Expressionismo, despontando depois da 1ª Grande Guerra. Ora, a *Noite* de Beckmann quase não aguenta os limites da tela, representa um espaço sufocante, um sótão comprimido por ângulos curtos num amontoamento de personagens sombrias. Impera o caos. Uma das figuras serve muito possivelmente como um auto-retrato, a personagem que é violentamente torturada, logicamente a sua mulher é retratada na outra figura amarrada, colocada numa posição de sodomia. De uma pequena janela consegue-se ver a opaca noite e a lua que se esconde atrás de outro edifício, em que se nota um outro quarto iluminado. Desconhece-se o porquê da tortura e do caos horrível, o que aumenta a confusão e o drama. Nesta obra não está presente a violência do campo de batalha da 1ª Guerra Mundial, mas ela translada-se para o interior de uma casa comum. Foram feitas litografias desta obra para uma maior disseminação, o mesmo se procedeu a outras dez obras elaborando um projecto intitulado *Inferno*.

Efectivamente, Max Beckmann foi um dos desiludidos com as realidades do conflito bélico após ter participado na 1ª Guerra Mundial, tendo sofrido esgotamentos devido aos horrores que assistiu na frente belga. O desenvolvimento da tecnologia trouxe uma nova dimensão ao campo de batalha. Os desenvolvimentos na medicina aumentaram o número de sobreviventes, a grande maioria composta por mutilados e traumatizados. De certa forma, a *Noite* de Beckmann é o quadro que antecede a *Guernica* de Picasso, as duas obras manifestam a desumanidade da civilização contemporânea. Misturam o trauma, a acção, a confusão, desferindo ao mesmo tempo um ataque moral e criativo.

Se o Romantismo se extasia com a violência oposta ao racionalismo iluminista, o Novo Objectivismo enjoa-se com a violência da natureza humana. É o início da

História do trauma ao qual a vanguarda está intimamente ligada. O trauma é mais que uma memória, é uma acção que sobrevive em cada pedaço de carne.

Retomando o excerto que inicia este subcapítulo, é o trauma de vidas passadas que obriga aos histerismos descoordenados do presente, a cólera organiza-os sobre a forma de crítica criativa. Assim, o trauma que origina o Novo Objectivismo é constituído pelas sucessivas convulsões que o antecedem, é por isso que a vanguarda tem um perfil retaguardista. Ao mesmo tempo, a vanguarda antecipa os futuros traumas que a precedem.

1.4 – Moralidade, desconforto e mutilação

*Ser ou não ser, eis a questão.
Será mais nobre em espírito viver
Sofrendo os golpes e as frechadas da afrontosa sorte
Ou armas tomar contra um mar de penas.
Dar-lhes um fim: morrer, dormir...
Só isso e, por tal sono, dizer que acabaram
Penas do coração e os milhões de choques naturais
Herdados com a carne? Será final
A desejar ardentemente... Morrer, dormir;
Dormir, sonhar talvez... mas há um contra,
Pois nesse mortal sonho outros podem vir,
Libertos já do mortal abraço da vida...
Deve ser um intervalo... É o respeito
Que de tal longa vida faz calamidade
Pois quem pode suportar do tempo azorrague e chufas,
Os erros do tirano, ultrajes do orgulho,
As angústias de amor desprezado, a lei tardia,
A insolência das repartições e o coice destinado
Pelos inúteis aos meritórios pacientes?*⁷³

O autor norte-americano Noël Carroll⁷⁴ esclarece que há três formas de entender a ligação entre a Arte e a moral:

- o “autonomismo”, que defende a ausência de ligação;
- o “utopianismo”, que defende a Arte como meio de elevação moral;
- o “Platonismo”, que defende a Arte como moralmente suspeita.

Discorrendo sobre estes conceitos, o autor considera o utopianismo “altamente improvável”, pois parte de uma premissa ingénua ou extremamente difícil de provar que apresenta a Arte como palco de uma realidade melhor, modelando o espectador. Por outro lado, o autor esclarece que o autonomismo expõe a Arte como sendo essencialmente “absorvente”, centrada na experiência estética, “inválida em termos cognitivos morais e políticos”.

Esta ultima perspectiva, apesar de ser a mais defensável, não caracteriza toda a criação artística, já que é possível encontrar obras que nos engajam moralmente.

(...) as obras de Arte que são narrativas sobre relações humanas, pertencem geralmente ao grupo em que faz sentido falar de termos éticos, bem como segundo uma perspectiva moral. Existem razões intrínsecas para isso.

⁷³ Shakespeare, William, *Hamlet*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 104.

⁷⁴ Ver Noël Carroll, «Art, narrative, and moral understanding», in Levinson, Jerrold (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 126-160.

*Como é bem sabido, as narrativas fazem todo o tipo de afirmações, e cabe a quem lê, observa, ou escuta, colmatá-las. Está na natureza da narrativa ser essencialmente incompleta. (...) Os autores escrevem sempre na expectativa que a audiência preencha correctamente o que ficou por dizer. (...) Uma pessoa não pode simplesmente admirar Schindler, por exemplo, da forma como o filme 'Schindler's List' encoraja, se não considerar o nazismo repugnante moralmente. (...) Assim, a Arte narrativa pode educar a compreensão moral e as emoções usando, de modo geral, o que já acreditamos e a forma como sentimos, mobilizando, exercitando e por vezes reorientando ou alargando esse campo, em vez de introduzir proposições e conceitos morais interessantes, novos e importantes.*⁷⁵

É o “preenchimento” que permite a leitura criativa da obra que, por sua vez, transforma o entendimento e os sentidos. A vanguarda emerge muitas vezes em traumas e, quando é assim, trabalha com uma narrativa de vivos horrores.

O apelo vanguardista pela agressão favorece a fragmentação da narrativa. A sala da já referida *Noite* de Max Beckmann é uma parte macabra de um todo, é a porta do caminho sobre a corrompível génese humana. A obra apela à cólera e não à piedade. Os fragmentos da obra são as partes de uma narrativa por completar que permite, segundo as considerações de N. Carroll, uma acção moral.

Mas atente-se no ponto fundamental da questão, só se pode motivar um questionamento moral, se o espectador partilhar das bases que gerem o discurso. Isso parece um grande obstáculo para uma obra vanguardista? Qual é o campo de acção moral da vanguarda comparativamente ao do modernismo?

Tomando por base o sistema de desenvolvimento moral exposto pelo psicólogo norte-americano Lawrence Kohlberg⁷⁶ (1927-1987), existem três níveis de moralidade que são independentes da cultura. Cada nível é dividido em dois estádios particulares. Se

⁷⁵ Noël Carroll, «Art, narrative, and moral understanding», in Levinson, Jerrold (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 138, 140 e 153 - (...) artworks that are narratives of human affairs are generally the kind of thing it makes sense both to talk about in ethical terms and asses morally. Moreover, there are deep reasons for this. As it well known, narratives make all sorts of presuppositions, and it is the task of the reader, viewer, or listener to fill these in. It is of the nature of narrative to be essentially incomplete. (...) Authors always write in the expectation that the audience will correctly fill in what has been left unsaid. (...) One cannot, for example, admire Schindler in the way the film *Schindler's List* encourages if one does not feel tha the Nazis are morally loathsome. (...) For narrative art can educate moral understanding and emotions by, in general, using what we already believe and feel, mobilizing it, exercising it, sometimes reorienting it, and sometimes enlarging it, rather than primarily by introducing us to interesting, nontrivial, new moral propositions and concepts.

⁷⁶ Ver N. Sprinthall & R. Sprinthall, *Psicologia Educacional*, Lisboa, McGraw-Hill, 1993, pp. 170-182.

no 1º estágio as decisões morais apenas pretendem evitar a punição severa, no 2º estágio a moralidade depende das necessidades pessoais do indivíduo, promovendo-se um hedonismo instrumental. Já no 3º estágio há um conformismo social que relativiza tudo segundo o que a sociedade define como certo, enquanto o 4º estágio há um respeito pelas regras ou leis. No 5º estágio o “contrato social” toma um papel determinante, na medida em que se promove um raciocínio abstracto que pesa pontos de vista em conflito, assumindo a responsabilidade das suas decisões. O 6º e ultimo estágio é marcado pelo princípio universal de justiça, não se hesitando em colocar a vida em risco por uma ideia maior.

À luz desta sintética explanação, coloco o modernismo no segundo nível denominado por Moralidade Convencional, porque o artista modernista quando cria preserva a ordem social. Numa transgressão nada é realmente destruído, apenas agitado dentro das regras de uma sociedade. Por outro lado, insiro a vanguarda no terceiro e último nível moral, denominada por Moralidade Pós-convencional, porque o criador conhece as regras da sociedade mas luta por princípios que entram em conflito com as convenções de modo a chegar a um bem maior e comum, ou seja, tem uma propensão ética.

Se L. Kohlberg divide cada um dos três níveis em dois estádios, os seus discípulos, James Rest e Eliot Turiel, defendem que um indivíduo ao situar-se preferencialmente num estágio consegue agir e pensar num estágio acima (“Estádio Modal Mais Um”). O mesmo pode acontecer a um artista predominantemente modernista, saltando para o patamar da vanguarda.

Mas como é que a vanguarda consegue ser bem sucedida num mundo cada vez mais alienado? De facto, «existem pressões de mercado que tende a forçar os criadores a uma linha criativa que confina a criação a um ajuste entre as narrativas e plataforma cognitiva, emotiva e moral, grosseira e comum, partilhada por quem lê, vê e ouve, que são a audiência prevista para a obra»⁷⁷. Efectivamente, é subvertendo essa “plataforma comum” que a vanguarda é bem-sucedida.

Tome-se por exemplo a Arte Pop, que ridiculariza os verdadeiros ditadores de hábitos e modas, gerindo o universo fantasioso das estrelas de cinema e ideais de vida

⁷⁷ Noël Carroll, «Art, narrative, and moral understanding», in Levinson, Jerrold (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 140 - *That is, there are “market pressures”, so to speak, that incline authors to design their works in such a way that they rely on a fit between their narratives and a roughly common cognitive, emotive and moral stock that is shared by the readers, viewers, and listeners who make up the expected audience of the work.*

efabulados pela publicidade. A Arte Pop apropria-se do imagético dessa formatada plataforma cognitiva, emotiva e moral, mas fá-lo de forma particular e com diferentes intenções, como explica Hal Foster:

(...) pode criticar o ecrã, até hostil, mas também ser fascinado, quase enamorado. E por vezes esta ambivalência traz o real; ou seja, como uma apropriação artística que expõe as ilusões da representação, emergindo na imagem do ecrã. Considere-se as imagens do pôr-do-sol de Prince [Richard Prince], que são fotografias das fotografias de publicidades de verão das revistas, imagens familiares de jovens amantes e crianças engraçadas na praia, com o sol e o mar apresentados como comodidades. Prince manipula a configuração hiper-realista destes anúncios ao ponto de 'desrealizá-los' na aparência, embora reais em desejo. Em diversas imagens um homem retira uma mulher da água, mas a carne dos dois aparece queimada – como se a paixão erótica fosse também uma irradiação fatal. Aqui o imaginário do prazer em cenas de férias tem um mau resultado, é obsceno, deslocamento do êxtase do desejo para uma ideia de morte, esse gozo que espreita por detrás do princípio prazeroso de uma imagem publicitária, comum a todas as imagens no ecrã. Esta mudança na concepção – da realidade como um efeito da representação para o real como algo traumático – pode ser preponderante para a Arte contemporânea, para não falar na teoria contemporânea, ficção e filme.⁷⁸

Efectivamente, nas obras do criador norte-americano Richard Prince, datadas dos anos 80, observa-se uma subversão da “realidade” promulgada pelos *media*. Proporciona-se uma crítica que desafia os hábitos visuais e simbologias. A carne é bastante eficaz no explorar traumático da criação artística, servindo de base predilecta da vanguarda. A agressão só chega à cólera quando atinge a carne.

A acção de uma obra de vanguarda deve proporcionar um conflito entre a realidade que a obra apresenta e a realidade defensiva do espectador. Investigadores,

⁷⁸ Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT press, 1996, p. 146 - (...) *it can be critical of the screen, even hostile to it, and fascinated by it, almost enamored of it. And sometimes this ambivalence suggests the real; that is, as appropriation art works to expose the illusions of representation, it can poke through the image-screen. Consider the sunset images of Prince, which are rephotographs of vacation advertisements from magazines, familiar pictures of young lovers and cute kids on the beach, with the sun an the sea offered as so many commodities. Prince manipulates the superrealist look of these ads to the point that they are derealized in the sense of appearance but realized in the sense of desire. In several images a man thrusts a woman out of the water, but the flesh of each appears burned – as if in an erotic passion that is also a fatal irradiation. Here the imaginary pleasure of the vacation scenes goes bad, becomes obscene, dis placed by a real ecstasy of desire shot through with death, a jouissance that lurks behind the pleasure principle of the ad image, indeed of the image-screen in general. This shift in conception – from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma – may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction, and film.*

como o professor norte-americano Arthur Efland, favorecem a criação artística capaz de produzir uma “mudança conceptual”.

*Quando os estudantes descobrem que a sua actual compreensão está inadequada, podem experienciar um conflito cognitivo ou um “desconforto cognitivo” suficiente para levantar questões sobre a adequação dos seus conhecimentos. O estudante pode sentir-se impelido a reconstruir ou reorganizar os seus conhecimentos e compreensão.*⁷⁹

Será esta a função da vanguarda, impelir o espectador a entranhar-se na realidade, levantando questões sobre a “interesseira” organização do mundo? Penso que sim, embora o modo como uma obra vanguardista consegue produzir esse efeito tenha ainda de ser deslindado.

O termo “desconforto cognitivo” é de grande interesse, Efland assume que deve o termo à investigadora do ensino artístico Judith Koroscik. De facto, a vanguarda não age somente no patamar moral, invade principalmente as dimensões do campo cognitivo. Contudo, centrar a consciência humana na cognição é também uma simplificação. Para maior clareza, prefiro o termo desconforto “sentipensante”⁸⁰, ou seja, que é não afecta apenas o intelecto mas também os sentidos.

Num discurso de 1969, o incontornável sociólogo e filósofo alemão (naturalizado norte-americano) Herbert Marcuse (1898-1979) exalta duas vertentes transformadoras da sociedade: a política e a Arte. Nas duas, a potência está sustentada na criatividade, determinante para elaborar exercícios de “dessublimação da cultura” tradicional e obstrutiva.

Esta dessublimação da cultura, que é um dos traços da nova oposição, reclama presentemente que chegou a altura de restituir os valores culturais à realidade. O mundo tornou-se demasiado horrível, e ao mesmo tempo encerra bastantes possibilidades de transformação susceptíveis de por em causa a glorificação e a transfiguração que a cultura tradicional atribui à realidade estabelecida.

Queria referir dois exemplos significativos do que julgo encontrar implícito nesta oposição (...).

⁷⁹ Efland, Arthur, *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum*, New York, Teachers College, 2002, p. 73 - *When learners find that their presently held understandings are inadequate, they may experience cognitive conflict or “cognitive discomfort” enough to raise questions about the adequacy of presently held knowledge. The learner may feel impelled to reconstruct or reorganize his or her personal knowledge and understanding.*

⁸⁰ Expressão que vou buscar a Eduardo Galeano, que estreia na sua obra *El libro de los abrazos* (1989). Ver também Laura I. Rendón, *Sentipensante Pedagogy* (2009).

O primeiro, a frase do «Doutor Fausto» de Thomas Man que diz: “Deveria rejeitar-se a nona sinfonia”. (...) O segundo exemplo, queria referir que o extraí dos “graffiti”, as inscrições nas paredes da Sorbonne durante Maio-Junho de 68. (...) Um dizia simplesmente: «A imaginação no poder». O outro, da minha preferência, dizia: «Sejamos realistas; exijamos o impossível».⁸¹

A vanguarda respeita em parte a mecânica exposta por H. Marcuse, no sentido em que a procura por uma linguagem contemporânea pode forçar o desterro da estética convencional, simbolizada pela “nona sinfonia”. Ao mesmo tempo, a vanguarda exige uma mudança que começa a atacar a “imaginação”, deseja o “impossível” e agride os culpados de uma realidade intolerável através da “vanguarda activa”.

Quando em 1937 Pablo Picasso procura conter o bombardeamento de Guernica numa tela, expõe a mutilação de toda a humanidade. O pintor espanhol compreende o grito dos seus conterrâneos, é ele que grita pela obra, para que todos possam ouvir uma dor nunca antes escutada. Este tipo de “penetração” é característica da vanguarda, Picasso atinge-a através de fragmentos e sacrifícios já vestidos de negro luto. Não há um “voyeurismo” do sofrimento, antes uma culpabilização da inactividade de todos os espectadores. Assim se atinge o “desconforto sentipensante”.

A professora e historiadora norte-americana Linda Nochlin explora o fragmento como metáfora da modernidade, focando-se no corpo humano e sua representação. Na sua obra, *Body in Pieces* (1994), abre com um desenho do pintor suíço que persegue o fantástico, Henry Fuseli (1741-1825), o desenho tem o título: *O artista esmagado pela grandeza das ruínas antigas* (1778-1779). Uma figura sentada numa pose melancólica com uma mão sobre a cabeça e outra afagando um fragmento escultórico de um pé de grandes proporções, atrás observa-se uma mão em gesto imperial da mesma gigante estátua incompleta. Numa possível “história da fragmentação”, este desenho de Henry Fuseli pode resumir a destruição da linha clássica a que a Revolução Francesa (1789) obrigou, povoando o espaço de corpos decapitados e estátuas quebradas. São estas destruições e mutilações que iniciam a época contemporânea.

Linda Nochlin adianta ainda:

No nível inconsciente, podemos ler a mutilação do corpo sem cabeça como uma metáfora de sacrifício – uma fragmentação atualizada na carne viva do artista dois anos depois quando

⁸¹ Marcuse, Herbert, *Exigir o Impossível*, Lisboa, Editorial Teorema, 1974, pp. 24-26.

ele cortou parte da sua orelha e ofereceu-a a uma prostituta. O escritor surrealista Georges Bataille, num artigo intitulado «A Mutilação Sacrificial e a Orelha Cortada de Vincent van Gogh», acredita que a Arte «nasceu de uma ferida que não cura»⁸². Decapitação – ou qualquer automutilação – é, para Bataille, a pré-condição necessária para qualquer empreendimento artístico. Ao contrário da maior parte dos historiadores de Arte, que passam por essa auto-escultura [cortar a orelha] como um tipo de constrangimento, irrelevante na grande conquista da sua pintura – apesar de um artista contemporâneo pode também ver nesse acto uma performance e logo como parte da sua obra – a interpretação de Bataille sobre van Gogh defende que a automutilação inspira, ao invés de diminuir a criação.⁸³

Será a automutilação do singular pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890) uma performance? Não se poderia encontrar nesse momento um passo importante na vanguarda passiva?

Certamente, esse momento servirá de referência para futuros criadores, embora preenche mais no espectro romântico. É também uma automutilação que M. Beckmann exerce na *Noite*. Auto-retratando-se como alvo de tortura, ele é o enfoque da dor que a humanidade carrega. No discurso vanguardista, o fragmento ensanguentado é a parte resultante de uma mutilação traumática e é parte fundamental de um argumento que obriga a uma reacção ponderada e colérica.

No século XIX é preciso destacar outros momentos que vão inspirar a cólera do século XX. Tome-se como exemplo o pintor realista francês Gustave Courbet (1819-1877), que teve um papel preponderante na Comuna de Paris (1871). Courbet foi um grande incentivador da destruição da coluna de Vendôme, símbolo imperial para

⁸² George Bataille, «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», in Stoekl, Allan (Ed.), *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 61-72.

⁸³ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York, Thames & Hudson, 2001, p. 49 e 51 - *On the unconscious level, we may read the mutilation of the headless body as a potent metaphor of sacrifice – a fragmentation actualized in the living flesh of the artist two years later when he cut off part of his own ear and offered it to a prostitute. The Surrealist writer Georges Bataille, in an article entitled «Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh», maintained that art «is born of a wound that does not heal». Decapitation – any self-mutilation for that matter – is, for Bataille, the necessary precondition for any artistic undertaking. Unlike most art historians, who pass over Van Gogh's self-carving as a kind of embarrassment, irrelevant to the great achievement of his painting – although a contemporary artist might well see it as a performance piece and therefore very much part of his production – Bataille's interpretation of Van Gogh asserts that self-mutilation inspires rather than diminishes creation.*

comemorar as vitórias de Napoleão que foi reconstruída no 2º Império, «a destruição da coluna de Vendôme foi um gesto vanguardista, se alguma vez existiu algum»⁸⁴.

De facto, a destruição da coluna também pode ser entendida como uma performance, ou como um acto que abre portas criativas, à semelhança da orelha cortada de V. Gogh. Entenda-se que destruir um símbolo é como guilhotinar a cabeça de um monarca, ou desenhar a cabeça de um sobrevivente de guerra, como faz o pintor expressionista alemão Otto Dix (1891-1969) em *Transplante* (1924).

A criação vanguardista não ignora o trauma e, implicitamente, exige uma mudança. Mais do que propor uma linguagem estética alternativa, como substituindo o belo, a vanguarda deve destruir ou apelar à destruição. Acima de tudo, deve despertar consciências proporcionando um “desconforto sentipensante”, logo, será que uma orelha cortada ou uma torre destruída conseguem esse propósito?

Se se enveredar por esse caminho, então o Ataque às Torres Gémeas (2001) seria também um acto de vanguarda. A destruição vanguardista não deve ser gratuita, deve sim mutilar a ideia da inocência, porque entre os mais inocentes encontram-se os culpados da inactividade.

A destruição de um símbolo insiste na dessublimação exposta por H. Marcuse, que no caso de G. Courbet descreve uma tangente ao crime ou ao terrorismo. Após a queda da Comuna G. Courbet foi mesmo exilado para a Suíça, onde morreu desamparado em 1877.

Afinal, como é que a vanguarda ataca? O jovem poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) revela preocupações artísticas que albergam esta questão, descredibilizando o subjectivismo. Assim, defende uma objectividade crítica que implica um compromisso político.

O que marca a posição de Rimbaud, e o que o torna vanguardista no sentido clássico, é que ele identifica o seu radicalismo artístico com o radicalismo da esquerda política – ou seja, com uma lógica aparentemente objectiva sobre o progresso social, ao invés de meramente a inclinação individualista burguesa. Estabelece, pois, uma distância entre esta Arte e a tal “poesia subjectiva”, que para ele é “repulsivamente tépida”. Para Rimbaud, a Arte radical não é uma matéria de um comodismo subjectivo, mas uma resposta

⁸⁴ Wood, Paul (Ed.), *The Challenge of the Avant-garde*, London, The Open University, 1999, p. 119 - *The destruction of the Vendôme column was a vanguardist gesture if ever there was one.*

*às exigências objectivas para que a obra se torne, como ele descreve, “poesia objectiva”.*⁸⁵

Mas a criação “objectiva” também não é o caminho mais certo. Irei defender uma particular ambiguidade que alimenta um “desconforto sentipensante”, bem distante da linha construtivista ou impressionista.

O silêncio da Arte durante a Comuna (1871) é um ponto preocupante na defesa da vanguarda no século XIX que, consequentemente, leva alguns autores a estipular a vanguarda como um exercício politicamente mudo mas radical ou, até mesmo, uma falácia. Eu defendo que a potência política, unificadora, destruidora e efémera da Comuna serve de modelo à vanguarda, porque constitui um momento em que a história dos fracos dominou a dinâmica dos fortes. É seguindo este exemplo que a vanguarda artística deve agir, impulsionando ataques à memória e à realidade.

A vanguarda é também um exercício efêmero que deseja acima de tudo despertar consciências, não é um exercício que aclama a chegada de um paraíso na terra, é toda uma alegoria que agrega mutilações e destruições, rasgos instantâneos que atingem a identidade do espectador.

A importância do exercício efêmero revela-se na performance, que pode dar uma vantagem à vanguarda nesse campo, permitindo a criação fugir ao domínio dos mercados e do convencionalismo. É essa a potência ofensiva que alguns autores, como o professor alemão Günther Berghaus, decidem eleger como chave para a compreensão da vanguarda:

(...) a vanguarda sempre se concebeu como um fenómeno extremamente efêmero, e não como uma instituição. Marinetti, por exemplo, descreveu o Futurismo como uma relação de curta duração, para ser derrubada por «homens mais fortes e novos, que provavelmente nos atirarão para o lixo como inúteis manuscritos – nós queremos que isso aconteça!»⁸⁶ A mesma atitude encontra-se nas criações vanguardistas. Na Manifestação dadaísta no Grand Palais (5 de Fevereiro 1920), Picabia desafiava os seus espectadores com a declaração: «As

⁸⁵ Ibid., p. 116 - *What marks Rimbaud's position out, and what makes it avant-gardist in the classic sense, is that he identifies this artistic radicalism with left-wing political radicalism – that is, with an apparently objective logic of social progress rather than with a merely 'bourgeois' individual inclination. He establishes a distance between this art and merely 'subjective poetry', which for him is 'disgustingly tepid'. For Rimbaud, radical art is not a matter of subjective self-indulgence, but a response to objective demands so that the work becomes, as he puts it, 'objective poetry'.*

⁸⁶ Filippo Marinetti, «Fondazione e manifesto del futurismo», in Marinetti, Filippo et al., *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondari, 1968, p. 12.

obras dadaístas não podem durar mais que seis horas.»⁸⁷ No entanto, apesar da intenção de se apresentar como um fenómeno transitório, a vanguarda construiu a sua tradição, e eventualmente institucionalizou-se. (...) É por esta razão que os artistas de vanguarda preferem servir-se da performance, o meio mais efémero, para expressar as suas preocupações artísticas. Um singular e irrepetível evento vale mais do que um poema impresso numa revista ou uma pintura exibida numa galeria.⁸⁸

A efemeridade pode ser a palavra-chave de uma linha artística que se define bélica. É o rápido movimento que se lança contra as fileiras inimigas tornando-se, por isso, um alvo mais fácil de abater. A performance insiste exactamente nesse ataque instantâneo. Contudo, a performance tem tanto de entusiasmo bélico como de espectacular, muitas vezes agitando os alvos sem os transformar.

Qualquer vantagem que a performance poderia ter, está hoje anulada. A performance pode ser “comercializada” a partir dos seus registos, bem como exposta em museus. E não é por acaso que em 2012 a Tate inaugura um espaço num piso subterrâneo para as Artes performativas e instalações audiovisuais, que formam o novo padrão para a criação artística.

A linguagem contemporânea está sempre em mutação, não existe uma via eleita para a vanguarda passiva, e as valências experimentais da criação que apenas afectam o gosto ou a “nona sinfonia”, não chegam para desferir golpes profundos no poder.

O que quero deixar claro, é que apesar do século XIX não poder servir de palco para o início da acção vanguardista, conseguiu servir de ponto de encontro para fórmulas que a cólera teve que apurar e amadurecer. O corte de uma orelha, a destruição de uma torre, as diferentes faces da mesma montanha, são fórmulas que não passam despercebidas ao criador vanguardista.

⁸⁷ Ver Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, p. 155.

⁸⁸ Berghaus, Günter, *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 19 - *The avant-garde always conceived of itself as a highly ephemeral phenomenon, and not as an institution. Marinetti, for example, described Futurism as a short-lived affair, soon to be overtaken by «younger and stronger men, who will probably throw us into the waste paper bin like useless manuscripts – we want it to happen!» The same attitude pertained to avant-garde creations. At the Manifestation Dada at the Grand Palais (5 February 1920), Picabia challenged his spectators with the statement: «Dada works must not exist for any longer than six hours.» However, despite this intention of being a transitory phenomenon, the avant-garde built up its own tradition, and eventually became part of the establishment. (...) For this reason, avant-garde artists liked to employ the most ephemeral of all media, performance, to express their artistic concerns. A single, unrepeatable and therefore unique stage event counted for much more than a poem printed in a magazine or painting exhibited in a gallery.*

É necessário um momento que agregue as tropas artísticas, uma “intenção comum” que direcione as tropas na mesma direcção. Esse momento é a 1ª Guerra Mundial, como explorarei mais adiante.

2 – As formações militares

2.1 – As promessas dos abismos

*Depois de darem a volta ao planeta, o astro errante que sustenta floras, faunas e culturas, abre-se um abismo por cima deles através do qual descobrem pestanejando, um exterior sem fundo. O segundo abismo surge com as culturas estrangeiras, que, após as luzes etnológicas, demonstram que, em diferentes lugares, praticamente tudo pode ser totalmente diferente. O que considerávamos ser a ordem eterna das coisas mais não é do que um contexto imanente local que nos suporta – sai dele e verás no caos flutuam jangadas de ordem construídas de modo totalmente diferente. Os dois abismos, o cosmológico e o etnológico, remetem para os observadores a imagem do carácter fortuito do seu estar e do seu ser.*⁸⁹

Como explicita o excerto acima, da obra *Palácio de Cristal* (2005) do filósofo alemão Peter Sloterdijk, há dois abismos que constituem as preocupações da época moderna: as possibilidades do “outro” e as impossibilidades de deus. São vazios que se adensam na alma Ocidental, marcando para sempre o pensamento e o estar. Abandonam-se de vez a errância e estabelecem-se as trajectórias, transitando-se para uma crescente hibridação cultural que incentiva a imaginação e, portanto, a necessidade de impor transformações políticas. O socialismo e o capitalismo amadurecem ao mesmo tempo, o trio é ainda composto pela Arte moderna que não sabe escolher o seu amante predilecto.

À luz destas considerações, compreende-se que o desamparo que despontou no século XIX tem raízes profundas, mas foi particularmente potenciado por novos motivos como:

- desenvolvimento tecnológico acelerado;
- descrédito do pensamento racional;
- perda de afectividade pelos ideais da Revolução Francesa (1789), contraposta pelo crescente interesse pelo manifesto comunista (1848).

O descrédito da Revolução Francesa deve ser posto em causa. Efectivamente, o notável pensador mexicano Octávio Paz considera a Revolução francesa o grande modelo da época contemporânea, inaugurando uma rotina de mudança que constitui uma ideia de progresso baseada numa fetichização pelo novo e que alimenta a linha

⁸⁹ Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 37.

artística moderna, uma «tradição da ruptura»⁹⁰. Todavia, é preciso questionar o que se esconde por de trás deste fascínio.

O princípio do progresso e o ideal de igualdade aliados à defesa de um novo homem possibilita uma nova fé, a fé na própria humanidade, que serve de ponte sobre os dois abismos. Contudo, esta estrutura provou-se frágil, tendo sido quebrada por duas guerras mundiais e condutas desumanas dos governos ocidentais que se proclamam como “os mais evoluídos”. Como resultado, unem-se os dois abismos, num mais profundo e absorvente, que desacredita a História e o humanismo e contra o qual a vanguarda reage colericamente.

A romantização da Revolução Francesa não é o modelo máximo de inspiração artística da época contemporânea que Octavio Paz faz crer, é antes uma premissa da modernidade contra a qual a vanguarda se insurge, o que lhe confere um perfil criminoso, pois contesta o momento inaugurador da época contemporânea. De forma análoga, se a queda do muro de Berlim (1989) inaugura uma nova época, é contra as falácias por ela permitidas que a vanguarda deve reagir.

A contestação contra a romantização da Revolução é ainda actual. Recorde-se que a 7 de Fevereiro de 2012 uma jovem de 28 anos quis destruir *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, com a inscrição “AE911”. Um acto de vandalismo que encerra uma provável referência a ae911truth.org⁹¹, movimento que exige um inquérito independente sobre a verdade do ataque às Torres Gémeas e ao Pentágono no dia 9 de Setembro de 2001.

Chamo a atenção para outra vandalização, em 1974 Tony Shafrazi escreveu *KILL LIES ALL* (Matar todas as Mentiras) na *Guernica* (1937), alegando que queria activar o que aquela obra representava. Como se um ataque à obra pudesse despertar o ataque da obra. Este acto está ligado à libertação de William Calley, tenente responsável pelo massacre de Mỹ Lai (1968), do qual apenas pediu perdão em 2009⁹².

A destruição é uma das principais formas de criação da época contemporânea, atente-se na obras como:

⁹⁰ Ver Octavio Paz, «Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda», Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

⁹¹ Ver Philippe Huguen, *L'inscription sur "La Liberté guidant le peuple" "intégralement retirée"*, Le Monde, 7 de Fevereiro de 2013. Site: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/07/la-liberte-guidant-le-peuple-degradee-au-louvre-lens_1828901_3246.html (Acedido a 10 de Abril de 2013).

⁹² Ver Robert Mackey, *An Apology for My Lai, Four Decades Later*, The New York Times, 24 de Agosto de 2009. Site: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2009/08/24/an-apology-for-my-lai-four-decades-later/> (Acedido a 10 de Abril de 2013).

- *Erased de Kooning* (1953), do artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008), numa clara crítica aos mercados;

- *O espírito da letra* (1970), do artista português João Vieira (1934-2009), construída a partir do elemento essencial da comunicação humana, a letra, mas completa-se com a destruição desse resultado;

- *Art War*⁹³ (2012), do artista italiano Antoni Manfredi, fundador e director do Museu Internacional de Arte contemporânea de Casoria, que decidiu queimar um conjunto de obras da colecção permanente, em protesto contra os cortes do financiamento público.

Os exemplos de Tony Shafrazi, da jovem que vandalizou a *Liberdade* de Delacroix e de G. Courbet no derrube da Coluna de Vendôme, pontuam três exemplos de momentos de ataque à monopolização da memória e da justiça nos dias de hoje. São “actos de penetração”.

Sublinhe-se que o pessimismo da segunda metade do século XX, que desemboca nos nossos dias, nada tem a ver com o pessimismo do século XIX. Como foi explorado, são as respostas artísticas ao pessimismo do século XIX que definem a génética modernista, através de uma hibridação cultural que cresce a partir dos «gestos do regresso dos Europeus a si próprios – e o resultado dessa mistura chama-se multiculturalismo; o seu *modus operandi* é a hibridação dos modos simbólicos^{94, 95}”.

Cabe à vanguarda não deixar que a carne fique esquecida neste laboratório criativo. Segundo o português Bragança de Miranda, a valorização do corpo é um resultado directo do primeiro abismo, o cosmológico:

Os limites da constelação clássica do corpo estavam na rigidez das formas em que se cristalizava o sujeito, mas acima de tudo na fragilidade da carne, que invalidava esse passo atrás do “corpo” e punha em causa a possibilidade de dominá-lo. É o caso do crime, da sexualidade, da doença ou da loucura, que desorganizavam toda esta laboriosa estrutura, envolvendo crescentemente o “corpo” em instituições médicas, prisionais ou asilares cada vez mais potentes. De residuais, estes fenómenos generalizam-se e este é um dos factores que torna inevitável o aparecimento do corpo por todo o lado. (...) A inversão do platonismo não visava apenas dar prioridade ao

⁹³ Ver John Hooper, *Naples museum director begins burning art to protest at lack of funding*, The Guardian, 18 Abril de 2012. Site: <http://www.guardian.co.uk/world/2012/apr/18/naples-casoria-museum-burning-art-protest> (Acedido a 10 de Abril 2013).

⁹⁴ Laplantine, François & Nouss, Alexis, *Métissages. D’Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

⁹⁵ Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2008, p. 154.

corpo, mas refundar a partir dele conceitos metafísicos como “alma”, “espírito”, “imortalidade”. A crise do teológico provocou uma espécie de fragmentação geral, a que não escapou mesmo a laboriosa construção clássica do corpo. Tudo surge como fragmentado, e ser com base no corpo que se irá tentar recompor a unidade perdida. (...). O que falhava no corpo moderno era a carne, que uma e outra vez entrava em choque patogénico.⁹⁶

Deste modo, a busca pela linguagem global moderna insiste desesperadamente na construção de um novo corpo e paisagem, elaboradas a partir de uma hibridação entre diferentes ordens do mundo, que nega a desigualdade. É este multiculturalismo ingénuo que alimenta a História da “globalienação”.

É nesta linha que «o primitivismo modernista trabalha a Arte tribal e corpos primitivos para exorcizá-los formalmente, assim como reconhece as diferenças sexuais, raciais e culturais para negar o fetiche»⁹⁷. É um reflexo dos efeitos de uma linguagem que se quer global, revolucionando o mundo e o ser. É o esperanto artístico.

O maior exemplo desta pesquisa multicultural é a obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso.

Efectivamente, «Les Demoiselles» mapeia duas cenas que se fundem: uma visita distante a um bordel em Barcelona (a sua casa de estudante) e uma visita recente ao Musée d'Ethnographie du Trocadéro em Paris (hoje o Museu do Homem), ambas aparentemente traumáticas para Picasso – a primeira sexualmente, e a segunda racialmente (...). Estas visitas – a exposições tribais em museus, feiras circos, entre outros – eram importantes para muitos primitivistas, e algumas foram mais tarde narradas como encontros traumáticos no sentido em que o significado total da Arte tribal só é revelado em retrospectiva, só para ser negado em parte (pela a ideia que os objectos são “testemunhas” e não “modelos”). Numa das versões da história da sua visita ao Trocadéro, Picasso chamou «Les Demoiselles» o seu «primeiro exorcismo na pintura»⁹⁸.

⁹⁶ Miranda, Bragança de, *Corpo e imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2008, pp. 156-157.

⁹⁷ Foster, Hal et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 69 - *modernist primitivism engages tribal art and primitive bodies only at times to exorcise them formally, just as it recognizes sexual, racial, and cultural differences only at times to disavow them fetishistically.*

⁹⁸ Ibid., p. 69 - *In effect, «Les Demoiselles» maps two memory-scenes onto one another: a distant visit to a bordello in Barcelona (his student home) and a recent visit to the Musée d'Ethnographie du Trocadéro in Paris (now the Musée de l'Homme), both apparently traumatic for Picasso – the first sexually, the second racially (...). Such visits – to tribal exhibits at museums, fairs, circuses, and the like – were important to many primitivists, and a few were later narrated precisely as traumatic encounters in accounts in which the full significance of tribal art is revealed in retrospect, only to be denied in part*

De facto, podemos afirmar que o modernismo é a exorcização do eurocentrismo, mas não o seu fim. A era global chegaria mais tarde, segundo o já citado P. Sloterdijk, no ano de 1974, aquando a declaração da independência das colónias portuguesas e abertura ao pós-modernismo.

O modernismo assenta na contemplação do irregular estabelecido por linhas híbridas, ou de regressos às origens, como já se observa na obra do pintor francês do final do século XIX Paul Gauguin. Ou ainda numa excessiva fragmentação que reinventa a percepção, como também já se observa na obra de outro pintor francês da mesma época Paul Cézanne. Os dois são figuras fundamentais na génese modernista, que se mantém viva pela atenção aos abismos cosmológico e etnológico, bem como pelo impulso transgressivo que procura a provocação e o irregular, impondo reacções. Lembra Peter Sloterdijk:

*Porém, quando se tratou de apreender a globalização do corpo-Terra pelo conceito, ou melhor, pela imagem, foi a estética do feio que teve de afirmar a sua adequação. (...) Enquanto a perfeição pode ser desenhada sem recorrer à experiência, os factos e as imperfeições só se descobrem pela mesma experiência. Por isso é que a globalização urânica ou cósmica e morfológica era um caso filosófico e geométrico, ao passo que, em contrapartida, a globalização terrestre foi um problema a ser resolvido pelos cartógrafos e uma aventura a ser vivida pelos marinheiros, e, mais tarde, um assunto a ser tratado pelos economistas políticos, pelos climatólogos, pelos ecólogos, pelos especialistas em terrorismo e por outros peritos do irregular e do retorcido.*⁹⁹

A globalização cósmica-urânica é o período que precede a 1945, sendo que nos anos 60 e 70 inicia-se a globalização electrónica. De facto, a Arte moderna como uma Arte da globalização assenta precisamente no estudo do “irregular e retorcido”, captados a partir da experiência. São os sentidos e não a razão que dominam a Arte moderna. Já a vanguarda encontrará o “irregular e retorcido” na identidade humana, que descobre na carne. Esta separação dos “peritos do irregular e retorcido” é determinante para definição de modernismo e vanguarda.

(again, the claim that such objects are “witnesses”, not “models”). In one version of the tale of his visit to the Trocadéro, Picasso called «Les Demoiselles» his «first exorcism painting».

⁹⁹ Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 26.

Se se considerar como fronteira a data de 1974, é preciso notar que no despontar dos anos 70 não se perde a via artística modernista da hibridação, pelo contrário, torna-se mais viva mas com diferentes contornos.

Na música, por exemplo, assiste-se ao nascimento de uma nova corrente, a música electrónica que reflecte a nova face da era industrial. Este caminho desembocaria no Trance. São ritmos mais pesados, vibrantes e alienantes, explosões musicais de longos festejos fortemente associados ao consumo de drogas e às *raves*, principalmente na Alemanha e no Reino Unido depois da queda do muro de Berlim (1989). O Trance é um estilo musical que busca referências no neotribalismo e apresenta-se como um movimento de resistência. Como o australiano Graham St. John esclarece:

*(...) ser “tribal” neste sentido é procurar identificação e sociabilidade onde e quando possível, através de associações que são micro, efémeras, virtuais, orientadas para o consumo, trágicas, mas sempre presentes e múltiplas. Mas enquanto o EDMC [Electrónica Dança Música Cultural] e as suas vibrantes estéticas são visivelmente empáticas, fluídas e transgressivas, são também agnósticas e intencionais. (...) A resistência promulgada pode constituir um desejo de ser diferente de estados questionáveis re/condicionando a identidade, do mesmo modo pode fazer um esforço para fazer a diferença no mundo. De facto, cada uma das vias pode providenciar as condições para a outra.*¹⁰⁰

De um certo ponto vista, um corte radical na dinâmica histórica, como são a Revolução Francesa e a queda do Muro, implica o crescimento de uma corrente artística que se quer unitária. O Trance é quase esse exemplo de um 2º modernismo que abre portas para o século XXI.

O sonho pela unidade caracteriza tanto a vertente ofensiva do modernismo como da vanguarda. Porém, defendo que a vanguarda não baixa as suas defesas pois sabe que a vitória é impossível, insistindo num ataque contínuo e sacrificial.

A música, e não o cinema, poderia servir o primeiro campo de investimento colérico, também apontada por F. Nietzsche como a grande força dionisíaca. O Jazz é

¹⁰⁰ St. John, Graham, *Techomad: Global Raving Countercultures*, London, Equinox Publishing, 2009, p. 26 - (...) *to be “tribal” in this sense is to seek identification and sociality wherever and whenever possible, in associations which are micro, fleeting, virtual, consumer-Oriented, tragic, yet ever-present and multitudinous. But while EDMC and their vibrant esthetics are demonstrably empathetic, fluid, and transgressive, they are also agnostic and intentional. (...) The resistance enacted may thus constitute a desire to be different from objectionable states re/conditioning identity, and may form an effort to make a difference in the world. Indeed each may provide the conditions for the other.*

exemplo de excelência neste discurso, as suas raízes chegam ao passado escravagista norte-americano dos campos de cultura, ritmos que fermentam a dor de pessoas privadas dos mais básicos direitos humanos, misturados com a ambiência de uma urbanização crescente e o frenesim dos bares nocturnos. É uma linguagem musical com fundições profundas, fúrias e alegrias de vidas passadas, expandindo-se com uma identidade própria. É uma linguagem orgulhosa e política, fortemente cimentada na exposição universal de Chicago (1893), em que a reunião de vários pianistas de origens africanas permitiu influências, bem como a popularização de um novo estilo.

Como o autor e baixista britânico Alyn Shipton¹⁰¹ explica, a música das plantações está mal documentada ao contrário do “ragtime”, o primeiro estilo afro-norte-americano fortemente marcado pela presença do piano. O termo “jazz” só se torna frequente na imprensa a partir de 1917. De facto, o esquecimento das raízes do jazz apenas pretende uma coisa, manipular a sua identidade política.

Negar ou suavizar o trauma é esquecer a carne e corporificar uma via artística, o que facilita a sua mercantilização. A hibridação modernista pode conter em si um filão vanguardista desaproveitado, acabando por alimentar o sistema que estava destinada a combater.

O fundo da questão reside no perfil combativo de cada fórmula ofensiva. O choque pertence ao corpo e o trauma à carne. São feridas diferentes, uma é uma escoriação e a outra uma mutilação. Uma está mais próxima da via modernista e o outro da vanguarda.

H. Foster, em *The Return of the Real* (1996), defende que só na segunda metade do século XX chega o verdadeiro interesse pelo “outro” cultural, liberto da fantasia primitivista. Consequentemente, o artista assume-se como etnógrafo. Será que isso se deve ao início da era global? A história da globalização é complexa e a ingenuidade nestes tópicos é perigosa. A “globalienação” é o verdadeiro perigo, uma inteiração da diferença cultural que se sustenta a partir de uma ingénua apropriação da linguagem do “outro”, que não elimina o eurocentrismo e promove, por vezes, um abismo etnológico com diferentes subcavidades, distinguindo-se pelo 2º nível de moralidade.

Ao contrário do que Hal Foster faz valer, o artista como etnógrafo não consegue fugir ao desejo de “transmutação cultural” que pretende resolver o abismo etnológico e muitas vezes o cosmológico. Ora tome-se como exemplo as críticas à exposição *Les*

¹⁰¹ Ver Alyn Shipton, *A new History of Jazz*, New York, Continuum, 2010, p. 24.

Magiciens de la Terre (1989), dirigida por Jean-Hubert Martin no Centro George Pompidou, em que se reúnem 50 artistas ocidentais e outros tantos fora desse circuito, concretizando uma reunião de obras que promove a busca pela origem e rituais com o impacto estético, quase mágico. Mas quem é o mágico? É um equilíbrio quase carnavalesco em que a fantasia é o elo da unidade pagã. A crítica de direita acusa a exposição de destruir o modernismo e a superioridade cultural europeia, enquanto a crítica de esquerda queixa-se da despolitização, da maquilhagem do colonialismo, e da inserção de mais artistas nas leis vorazes do mercado.¹⁰²

Este pós-modernismo é atormentado pela exigência de um discurso que se deseja pós-colonialista e a uma nova ideia de “outro”, assente no novo mundo global estruturado pelos movimentos feminista, de igualdade racial, ou dos direitos dos homossexuais. Estas vibrantes forças sociais transpiram um novo estar político, tome-se como exemplo o repensar do feminino na famosa obra da criadora norte-americana Cindy Sherman.

Atente-se também nas séries da criadora cubana Ana Mendieta (1948-1985), entre 1973 e 1980, em que a sua silhueta define a porta para o entendimento da sua origem. A ausência da carne é propositada, indicando uma problematização sobre a sua identidade. É essa ambiguidade que A. Mendieta explora, encontrando o seu novo útero. Nestas séries, a criadora troca a sua carne pela carne da natureza, ao contrário do que faz a *Land Arte*, que troca o corpo humano pelo corpo transformado da natureza. Será então um exemplo de vanguarda artística? Qualquer que seja a resposta o meu enfoque é o palco europeu.

A chegada da era global, a constatação de outros problemas sociais e a crueldade da natureza humana abrem espaço ao pós-modernismo. Mas será que o pós-modernismo, que implica a morte do modernismo e disfarce da vanguarda, implicaria também a morte da própria vanguarda? A verdade é que não morre a linha moderna que se abre desde o início do século XIX, movida pelo tom romântico e provocação, é essa linha que serve de disfarce para uma obra que deseja causar a revolução.

Como P. Sloterdijk resume, «o avanço dos seres excepcionais deve-se a uma vocação para a desinibição que sozinha abre caminho, desprezando activamente a potência de barragem constituída pela moral e pela origem – daí a tese da inevitável

¹⁰² Ver Thomas McEvilly, *The Global Issue*, New York, Artforum, March 1990, citado in Altshuler, Bruce (Ed.), *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History – 1962-2002*, London, Phaidon Press Limited, 2013, p. 294.

criminalidade»¹⁰³. Em suma, a vanguarda é feita de um exército de criminosos que ataca outros criminosos.

Tome-se particular atenção ao entendimento das duas palavras “moral” e “origem”, focos do modernismo, estes são anulados pela Arte vanguardista, que se enfoca no estádio final do homem como nega o sonho romântico do “bom selvagem”. Não é realmente a ideia de “moral” que está a ser atacada pela vanguarda, mas o registo de moralidade que protege a dinâmica histórica. Para a vanguarda, a “origem” situa-se no futuro.

A acção vanguardista é possível não só depois do cinema ou do modernismo, mas com a maturação da cólera que permite uma cisão entre a actualidade e contemporâneo.

*Houve que aguardar Nietzsche e a sua obra central, «Assim Falava Zaratustra», para que se desenhasssem os contornos de uma teoria da ofensividade fundamentalmente libertada. Pela sua tendência de base, poderia classificar-se o livro na categoria do pragmatismo dionisíaco. A absolvição dos que sentem em si a faúlha do acto pretende ser mais do que um teorema: a transformação do texto filosófico em hino oferece-se ela própria em exemplo para a emancipação da ofensiva. (...) Neste registo encontramos as queixas pelas quais o profeta exprime a sua solidão: como encarna a transição entre o arreigamento à origem e o arreigamento ao futuro, tem de assumir-lhe a consequência: tornar-se solidário entre os outros, entre as suas vidas não aceleradas. Um homem do seu tipo não existe pela proveniência, mas pelo avanço. O seu discurso sobre o elã marca a transição entre o avanço que alguém tem e o avanço que alguém é. Quando se vive nesse avanço, chega-se sempre cedo de mais.*¹⁰⁴

A vanguarda é um esforço ofensivo e solitário, sedento de futuro, portanto chega “sempre cedo de mais”. O seu avanço pede um contágio destrutivo, não quer deixar de fechar as feridas, mas o real valor da ofensiva pode cumprir-se tarde de mais. Desde já, assente-se que a vanguarda é uma força consciente dos “abismos” que afectam a civilização, mas vai além da centralidade Ocidental, compreendendo que as verdadeiras doenças afectam todo o mundo.

Tome-se por base o modelo artista-obra-espectador para estudar as diferenças entre a vanguarda e o modernismo, procurando o respectivo referente em cada fórmula.

¹⁰³ Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 83.

¹⁰⁴ Ibid., pp. 83-84.

Na vertente vanguardista o modelo é lido como criador-criação-criatura, na medida em que o criador quer chegar a uma criação que afecte e transforme o espectador numa criatura “sentipensante”. Já a acção vanguardista é definida como por crime-penetração-revolução isto porque, como tenho vindo a apresentar, o criador vanguardista é considerado um criminoso, mas na realidade é aquele que deseja penetrar na vida de modo a conseguir despoletar uma revolução.

O modelo modernista é composto por artista-transgressão-choque, pois, como tenho vindo a explicar, o artista cria uma obra que apenas agita o *status quo* através de uma provocação às regras sociais. Já a acção modernista é definida por provocação-desinibição-globalização, a obra age como uma provocação da sociedade que pretende desinibir os convencionalismos culturais e sociais de modo a inaugurar a era global.

A diferença entre uma “provocação” e um “crime” artístico não é óbvia, as duas fórmulas podem ser confundidas e agregadas num “criativo desrespeito pela ordem”. Porem, é determinante distinguir a crítica modernista da crítica vanguardista. A solução está na linguagem, ou seja, na natureza e entendimento das mecânicas comunicantes.

No filme *Schindler's List* (1993), do realizador norte-americano Steven Spielberg, há um diálogo curioso entre Oskar Schindler e Itzhak Stern no momento em que se sabe a decisão do transporte dos judeus para Auschwitz. O momento é grave, Schindler conversa com o seu contabilista judeu que vive aprisionado no campo de concentração e que em breve será transportado. O diálogo é o seguinte:

- *Obriguei o Goethe a prometer-me que te vai recomendar. Nada de mau te vai acontecer lá. Vais receber um tratamento especial.*
- *As directrizes de Berlim mencionam cada vez mais “tratamento especial”, espero que não seja isso que se está a referir.*
- *“Tratamento preferencial” está bom? Temos que inventar uma nova linguagem?*
- *Acho que sim.*

O. Schindler tem consciência da sua impotência, não consegue ajudar aquele que permitiu o seu sucesso, muito menos os operários judeus que trabalham na sua fábrica. Falta-lhe a coragem para uma acção dramática, sente até que já fez mais do que qualquer um. Mas o ponto que quero frisar neste exemplo é a mudança que I. Stern antecipa quanto à disfuncionalidade da linguagem, a que usam tornou-se desumana. É

esta consciência da disfuncionalidade da linguagem que a vanguarda revela, e que potencia o sucesso criminal.

Se a linguagem tornou-se desumana é porque contraria a sua razão de existência, poeticamente exposta pelo filósofo espanhol Fernando Savater:

*Porque eu não inventei a linguagem que falo – ensinaram-ma, impuseram-ma – e porque toda a linguagem é pública, serve para objectivar e partilhar o subjectivo, está necessariamente aberta à compreensão de seres inteligentes... feitos à minha imagem e semelhança. A linguagem é o certificado de pertença à minha espécie, é o verdadeiro código genético da humanidade.*¹⁰⁵

Na cena do filme há uma negação da lógica linguística, ou seja, o problema contaminou até a própria forma de comunicação humana. Se a linguagem pode facilmente mudar as suas peças mantendo a mesma realidade alienante, como por exemplo, substituir “tratamento especial” por “tratamento preferencial”, então, o “crime” tem que ir para além do rasgo formal, tem que procurar ferir o “código genético da humanidade”.

O marcante pensador francês Michel Foucault (1926-1984), no prefácio¹⁰⁶ a *Anti-Édipo* (1972) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, explica que entre 1945 e 1965 o pensamento encontrava-se definido por três campos: a teoria marxista, o inconsciente explorado por Sigmund Freud e os sistemas do signo. Este panorama transformar-se-ia abrindo novas preocupações que marcam o final do século XX, são elas: a burocracia, a semiologia, e o poder. Efectivamente, estes três campos foram sempre os adversários da vanguarda desde o início do seu combate. Se a Arte moderna vive fascinada pelos abismos cosmológico e etnológico, a vanguarda é atormentada pelos abismos da burocracia, semiologia e poder, desejando revelar as fragilidades das pontes que são erguidas sobre os primeiros abismos. O modo como a vanguarda consegue cumprir este objectivo depende inteiramente do uso de uma linguagem instável que cumpre um “desconforto sentipensante”.

¹⁰⁵ Savater, Fernando, *As perguntas da vida*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 93.

¹⁰⁶ Ver Michel Foucault, «Preface», in Deleuze, Jacques & Guattari, Félix, *Anti-Oedipus*, London, Continuum, 2009, pp. xiii-xvi

2.2 – As “promessas do passado”

*(...) a função da cultura hegemónica é claramente sustentar o poder das classes através da representação cultural, enquanto as práticas dos opositores culturais articulam uma resistência contra o pensamento hierárquico, subvertem formas privilegiadas da experiência e destabilizam os regimes governantes da visão e percepção, tal como também podem massivamente e manifestamente destabilizar noções directivas do poder hegemónico.*¹⁰⁷

Este excerto pertence à obra *Art since 1900* (2004) e coaduna com o princípio que estipula a vertente ofensiva da Arte como o ataque ao vocabulário do poder, um ataque que impede a sua possibilidade e força. Apesar de ter recusado esta linha como definidora da vanguarda, note-se o conjunto de artistas que são nomeados nesse capítulo:

- Gustave Courbet e Honoré Daumier, no século XIX;
- Käthe Kollwitz e John Heartfield, na primeira metade do século XX;
- Martha Rosler, Hans Haacke e Allan Sekula, na segunda metade do século XX.

Note que no primeiro grupo constam dois franceses, o já referenciado G. Courbet, um impulsivo e egocêntrico pintor realista, e H. Daumier, denominado como naturalista, explorando a afectação do meio no ser principalmente através do desgaste urbano. Já no segundo grupo constam dois alemães, assinale-se que a primeira é uma mulher. Kollwitz é uma artista de transição, entre o Naturalismo e o Expressionismo, já Heartfield é um importante dadaísta de Berlim, muda o seu último nome (Hertzfeld) para criticar o nacionalismo antibritânico que se vivia na Alemanha. Por fim, no terceiro grupo constam três norte-americanos. Novamente uma mulher, Rosler, que trabalha a montagem fotográfica e que critica o capitalismo, fazendo uso também da instalação e da performance. Um alemão naturalizado norte-americano, chamo a atenção para o seu *Visitors Profiles* (1970) que apela à participação estatística dos visitantes para resolver problemas políticos. E Sekula, norte-americano de ascendência polaca, que trabalha a fotografia de um modo particular para abordar o tópico da economia.

¹⁰⁷ Foster, Hal et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 26 - (...) *the function of hegemonic culture is clearly to sustain power class through cultural representation, while oppositional cultural practices articulate resistance to hierarchical thought, subvert privileged forms of experience, and destabilize the ruling regimes of vision and perception just as they can also massively and manifestly destabilize governing notions of hegemonic power.*

Os artistas destacados descrevem uma linha progressista que desenha a viagem do génio artístico do centro da Europa para o continente norte-americano. Os artistas franceses perdem o pódio para os alemães, e no fim da 2ª Grande Guerra a vitória pertence aos norte-americanos. Esta é uma história que contraria.

Também o polaco Piotr Piotrowski chama a atenção para este panorama perigoso, que *Art since 1900* (2004) instaura quando pretende ser a obra teórica que resume o século XX artístico:

O problema é que «Art since 1900» não revê as suposições tácitas da geografia artística modernista e ignora a perspectiva da geografia crítica assim como o que Thomas Kauffman chama de «geohistory»¹⁰⁸. Como resultado, falha em revelar a significância histórica do espaço e lugar onde obras de Arte específicas são realmente produzidas. Por outras palavras, «Art since 1900» recusa desconstruir as ligações entre o centro e as margens (...).

Estas premissas compõem um tipo de narrativa da Arte histórica à qual chamo “vertical”. (...) por exemplo, no seu discurso de 29 de Março, 1935 em Praga, André Breton diz que o Surrealismo desenvolvido em Paris e em Praga segue dois caminhos paralelos. Assim se compreende que os artistas da vanguarda internacional não viam o panorama artístico de uma perspectiva vertical: para os dadaístas, Bucareste ou Tóquio não era menos importantes que Berlim ou Zurique. Foi, de facto, a História de Arte que desenvolveu o discurso hierárquico e vertical.¹⁰⁹

A História de Arte é profundamente modernista, promovendo uma “globalização” que impõe o líder económico como o líder cultural, uma tendência progressista.

¹⁰⁸ Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago-London 2004, in DaCosta, Thomas Kaufmann & Philiod, Elizabeth (Eds.), *Time and Place: Essays in the Geohistory of Art*, London, Ashgate, 2005.

¹⁰⁹ Piotr Piotrowski, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*, in Bru, Sascha, et al. (Eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the fate of a continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 50-51 - *The problem is, however, that Art since 1900 does not revise the tacit assumptions of modernist artistic geography and that it ignores the perspective of critical geography as well as what Thomas Kaufmann calls “geohistory”. As a result it fails to reveal the historical significance of the space and place where specific art works were actually produced. In other words, Art since 1900 refuses to deconstruct the relations between the center and the margins (...).*

These premises add up to a type of art historical narrative which I call “vertical”. (...) for instance, in his lecture given on March 29, 1935 in Prague, André Breton said that surrealism was developing in Paris and in Prague in two parallel ways. Significantly, then, the artists of the international avant-garde did not view the art scene from a vertical perspective: to the Dadaists, Bucharest or Tokyo were no less important than Berlin or Zurich. It was only art history which developed the hierarchical, vertical discourse.

É certo que a vanguarda imbuí-se de um profundo desejo pela universalidade, mas que não corresponde a essa História da globalização manipulada pelo Ocidente. No entanto, alguns autores servem este atrofiamento, ora atente-se no já citado Günter Berghaus que descreve a vanguarda como um movimento puramente Ocidental. Por oposição, Serge Fauchereau numa obra que estuda a vanguarda no período entre 1905 e 1930 defende que emerge em países como Brasil, México, Peru, Cuba e Estados Unidos.

Quando Matei Calinescu vê a modernidade como inseparável da História da cristandade, é preciso não esquecer que a filosofia cristã já tinha sido disseminada pelo mundo, afectando desmesuradamente um conjunto de culturas e apropriando-se de formas de estar e relacionar. Mas se a modernidade está ligada ao atrofiamento da cristandade, procurando impor uma nova universalidade, a vanguarda está ligada às novas formas de poder e comunicação, pretendendo destabilizar e expor a falácia da universalidade moderna.

No entanto, é necessário cuidado com o uso da palavra “universal”, que Piotr Piotrowski também dissecou:

*Devido à ideologia universalista da Arte moderna, o historiador do centro, muita das vezes inconscientemente, tende a ignorar a importância do lugar, tornando-se um instrumento da colonização. Na sua opinião, se a Arte é universal, o lugar de que fala não tem interesse. (...) Um historiador ou historiadora da Arte moderna Checa ou Romena sabe muito bem onde está, enquanto um historiador ou historiadora de Arte moderna na França ou nos Estados Unidos muita das vezes ignora este ponto e assim tende a universalizar o que é meramente local. (...) Essa retórica serve definitivamente para esconder o imperialismo do Ocidente, (...). A presente situação, porém, pede novas estratégias, e o colapso da utopia universalista indicada pelos conflitos força a uma certa aceitação da identidade, pelo menos como um ponto de partida. Bons exemplos desta nova atitude têm sido fornecidos pelas interpretações da obra de Marina Abramović ou Ilya Kabakov, em que as origens são fundamentais.*¹¹⁰

¹¹⁰ Ibid., pp. 55-57 - Due to the ideology of the universalism of modern art, the historian of the center, often quite unconsciously, tends to ignore the significance of place, thus becoming an instrument of colonization. In his or her opinion, if art is universal, the place from which it speaks does not matter. (...) A historian of modern Czech or Romanian art knows very well where he or she is, while a historian of modern art in France or the United States often ignores this and thus tends to universalize the merely local.

(...) That rhetoric definitely served to conceal the imperialism of the West, (...). The present situation, however, calls for new strategies, and the collapse of the universalist utopia indicated by global conflicts makes everyone accept some identity mark at least as a starting point. Good examples of this new attitude

Segundo esta apologia, P. Piotrowski sugere o termo transnacional, ao invés de internacional, ou seja, uma criação que se expande para além da sua nação. Atento a esta questão, o Centro Pompidou apresenta uma exposição em 2010 com o nome *Promesses du Passé* (Promessas do Passado) centrada no espólio artístico de uma multifacetada Europa de Este, no período entre 1950 e 2010. A exposição deve o seu nome à obra teórica de Walter Benjamin *Sobre o conceito da História* (1940), em que refere a possibilidade de certos eventos se congelarem e renascerem mais tarde a fim de cumprirem as suas promessas.

A exposição *Promessas do passado* é muito possivelmente uma forma gentil de tentar corrigir um erro na genealogia cultural, prolongado por diversas obras teóricas e instituições. Apresenta um conjunto de obras que caíram no esquecimento da História, muitas delas fundamentais para uma possível História da vanguarda que ainda não foi escrita, e talvez nunca será.

Acredito que esta exposição não deve ser entendida apenas como uma redenção, mas como um aviso sobre os perigos da monopolização cultural. Outros esforços foram feitos no sentido de não esquecer a ala Este europeia, como por exemplo a exposição *After the Wall: Art and culture in post-Communist Europe* (1999), no Modern Museum de Estocolmo, bem como a publicação em 2005 (sendo só 2009 lançado na edição inglesa) da obra de Piotr Piotrowski *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe*, entre outras iniciativas, que obstroem a liderança vanguardista norte-americana ou do eixo central europeu. De certa forma, exposições e obras teóricas podem ser exercícios de vanguarda.

Apesar da importância da actualização de uma obra do passado, não podemos descurar o período da sua gestação, os alvos que pretendeu atingir e a forma como tentou ter sucesso na sua ofensiva. Neste sentido, sublinho uma obra do artista húngaro Tibor Hajas (1946-1980), intimamente ligada à História política do país e à sua vida:

Grande figura da Arte húngara, nascido em 1946, Tibor Hajas fascina-nos tanto pela sua Arte como pela sua vida. Em 1965, foi preso numa manifestação no dia da comemoração da Revolução húngara de 1956, passa um ano na prisão e depois começa a escrever poemas líricos, antes de participar no grande período da acção e da performance. Realizou filmes experimentais conservando o seu gosto pela literatura, entrega-se à procura de uma experiência total e intensa. As

have been provided by interpretations of the art of Marina Abramović or Ilya Kabakov, for whom national origins are important.

*suas experiências físicas e espirituais apresentam sempre um risco ao estilo pasoliano, transportam-no simultaneamente a uma liberdade absoluta que o caracteriza e a um profundo desejo de anulação. O artista, que declara interessar-se “sobretudo por charutos”, inscreve-se numa tendência de inspiração anti-artística na linha do Fluxus, típica da linha underground de Budapeste. No início da década de 70, principia acções na rua, registadas pela fotografia e acompanhadas de texto. Em «Uma carta para o meu amigo de Paris» dois painéis de fotografias descrevem uma acção em que o artista escreve a giz branco nos muros de Budapeste uma carta que nunca poderá enviar.*¹¹¹

De certa forma, poder-se-á dizer que a exposição no centro Pompidou tenta corrigir o problema de “correios”. O problema de “correios” caracteriza a Guerra Fria, congelando todas as comunicações na Cortina de Ferro.

Note-se a importância do grupo Fluxus que actua na década de 60 e 70, com diferentes grupos espalhados pelo mundo, no Japão, Estados Unidos da América e Europa, seguindo uma revitalização dos primeiros movimentos de vanguarda, bem como aposta na via duchampiana da anti-Arte. Ataca a burguesia, a figura do “intelectual”, o europeísmo e a Arte abstracta. O seu fundador, o norte-americano e lituanês George Maciunas (1931-1978), deseja que a Arte possa actuar politicamente, interessando-se por criar um elo de ligação entre os concretistas do mundo e os da U.R.S.S.. Maciunas chega mesmo a enviar uma carta ao presidente Nikita Chruscev, que ficará sem resposta. O artista via na Rússia um grande foco de inspiração, de que é exemplo o seu fascínio pelo jornal dos anos vinte de nome LEF (Frente Esquerdista Artística), criado pelo extraordinário poeta e pensador russo (nascido na actual Geórgia) Vladimir Mayakovsky (1893-1930).

A forte inclinação política de Maciunas acabou por não vingar entre os elementos do grupo, como explora Günter Berghaus:

¹¹¹ Christine Macel, «Tibor Hajas», in Macel, Christine & Petrešin-Bachelez, Nataša (Eds.), *Promesses du passé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 92 - *Figure majeure de l'art en Hongrie, né en 1946, Tibor Hajas fascine tant par son art que par sa vie. En 1965, il est arrêté dans une manifestation le jour de la commémoration de la Révolution hongroise de 1956, passé un an en prison puis commence à écrire des poèmes lyriques, avant de participer à la grande période de l'action et de la performance. Il réalise des films expérimentaux tout en conservant son goût pour la littérature et s'adonne à la recherche d'une expérience totale et intense. Ses expériences physiques et spirituelles, proches de prises de risque à l'esprit pasolinien, le mènent simultanément à une liberté absolue qui le caractérise et à un profond désir d'annihilation. L'artiste, qui déclare s'intéresser “surtout aux cigares”, s'inscrit dans une tendance anti-art d'inspiration Fluxus, typique de la scène underground de Budapest. Au début des années 1970, il débute des actions de rues, enregistrées par la photographie et accompagnées de textes. Dans «Une lettre à mon ami de Paris» (1975), deux panneaux de photographies retranscrivent une action pendant laquelle il a écrit à la craie blanche sur les murs de Budapest une lettre qu'il ne pourra jamais envoyer.*

(...) a ideia subjacente à eliminação da Arte e cultura transformando o artista num útil e produtivo membro da sociedade (de preferência socialista) nunca ganhou grande apoio. Os artistas do grupo Fluxus partilhavam entre eles uma preocupação pelos seus ambientes sociais e um compromisso com a interacção criativa com o mundo exterior, mas rejeitavam qualquer tentativa de definição estrita desta atitude em termos políticos. Muitas vezes referiam-se a si próprios como o “Circo Flux” e estavam apenas predispostos em operar na linha Fluxus enquanto Maciunas mantivesse o regime aberto, permitindo a investigação de interesses individuais. Ocasionalmente, foi preciso que membros se unissem contra o seu presidente, como o momento em que Maciunas organizou uma acção de protesto contra o “Originale” de Stockhausen em Nova Iorque (29 de Abril, 30 de Agosto, 8 de Setembro 1964).¹¹²

Originale é uma peça de teatro musical criada pelo compositor alemão Karlheinz, e estreada em 1961 na Colónia. Não foi apenas Maciunas que protestou contra a peça mas também outros, como o criador Henry Flynt e o jornalista Marc Scheleifer. Maciunas chegou mesmo a infiltrar um membro às suas ordens na peça, que devia representar o papel de Pintor, mas, ao invés disso, entra em palco mascarado de um grande pénis feito de papier mâché, atirando bombas de mau cheiro.

Mas se esta provocação rebelde pode encantar alguns, no antigo Bloco de Este o clima era outro, a desordem era um ataque levado muito a sério. Os países encontravam-se mais ou menos vetados a uma comunicação externa, não eram alvos de manipulações dos mercados, mas eram sujeitos a um apertado controlo e medo, de tal forma que nem mesmo a queda do domínio soviético libertou estes países de rotinas de censura, muitas destas comandadas pela religião (caso da Polónia ou Rússia), por marcas comerciais, ou pelo Estado (com mais incidência na Rússia), assim como pelo nacionalismo (nos Balcãs). Piotr Piotrowski desenvolve este panorama na sua obra *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2010). Segundo o autor, as Histórias da Arte destes países estão isoladas da História da Arte Universal, que traça a linha das vanguardas e dos modernismos, elegendo os “génios” da Arte.

¹¹² Berghaus, Günter, *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 118-119 - (...) *the underlying idea of phasing out art and culture and turning the artist into a useful, productive member of society (preferably a socialist one) never won general support. Fluxus artists shared with each other a concern for their social environment and a commitment to creative interaction with the world at large, but rejected any attempt to define this attitude in narrow political terms. They often referred to themselves as a ‘Flux Circus’ and were only willing to operate under the Fluxus umbrella as long as Maciunas kept an ‘open church’ approach and allowed them to pursue their own individual interests. Occasionally, this necessitated members uniting against their chairman, as for example when Maciunas organized a protest action against Stockhausen’s Originale in New York (29 April, 30 August, 8 September 1964).*

Também o espaço europeu a Oeste sofreu um afastamento que afectou a confiança e preponderância cultural no espaço global. Recorde-se que as décadas que se seguiram à 2ª Grande Guerra, foram das mais duras para ditadura franquista, bem como para ditadura salazarista. Nota-se um maior controlo das esferas culturais aliado a um entorpecimento burocrático, levando à fuga de vários intelectuais e artistas. Ainda assim, realizam-se experiências artísticas e participações em exposições que devem ser ressaltadas.

Ressalvo uma obra que incide sobre a importância colérica da carne, *Los cuatro dictadores* (1963), do madrileno Eduardo Arroyo, artista a quem foi retirada a nacionalidade espanhola em 1974, tendo-a recuperado dois anos depois. São quatro telas que representam os ditadores italiano, espanhol, português e alemão. O tecido que cobre o corpo esventrado de cada um mistura-se com as vísceras e alguns símbolos da identidade nacional. As figuras estão dispostas à frente das respectivas bandeiras do país. Os seus corpos são gordurosos, visceralmente coloridos, em contraste com as suas faces, áreas brancas em que esboços negros apontam os horrores praticados em cada governo.

Um outro exemplo a considerar é a maquete do escultor português Jorge Vieira (1922-1998), *Monumento ao prisioneiro político* (1952), obra que o português Delfim Sardo destaca:

(...) esta maquete para uma escultura pública que Jorge Vieira apresentou ao concurso lançado em Londres pelo Institute of Contemporary Art, no rescaldo ainda da Segunda Guerra, para um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido. Embora tenha ganho uma menção honrosa, a escultura nunca chegou a ser edificada, embora tenha sido exposta na Tate, em 1953.

*(...) Curiosamente, esta obra produzida por um português que vivia em regime autoritário, no qual a prisão por motivos políticos fazia parte dos perigos a que estavam sujeitos todos aqueles que iam tentando minar o Estado Novo, não viria a ser construída, quase como ironia da História, duplamente penalizadora. O prémio monetário, no entanto, permitiu a Jorge Vieira ir para Londres estudar para a Slade School of Fine Art, onde frequentou as aulas de Henry Moore. Muito mais tarde, em 1995, o «Monumento ao prisioneiro político» viria a ser edificado em Beja, numa altura em que a sua radicalidade estava já submersa pelo tempo.*¹¹³

¹¹³ Sardo, Delfim, *Obras-primas da Arte portuguesa: Século XX: Artes visuais*, Lisboa, Athena, 2011, p. 38.

A obra de Jorge Vieira é composta por duas formas esféricas achatadas com três aros, que são afinal dois grilhões presos um no outro. É um esqueleto deformado feito de armações que se interseccionam. A inferior é elevada por um tripé aracnídeo e a segunda mais elevada, presa à primeira, como querendo fugir. O espaço vazio que preenche as esferas deformadas é como o silêncio da prisão e da censura. O monumento não viria a cumprir-se, é uma “promessa do passado”, mas o projecto, só por si, atacava a linha extremista do berço do artista.

Subvertendo esta ideia de um projecto que não se cumpre, o Arquitecto e criativo Cottinelli Telmo (1897-1948), escreveu na primeira página do periódico *O Século* (31 de Abril de 1947) um artigo intitulado *Projecto de um Monumento à Hesitação*. É um conjunto de indicações para a construção de um momento grandioso sobre a burocracia e a sua conjuntura de pequenos poderes que tanto alimentam um regime ditatorial. É uma deliciosa ironia, e um perigoso ataque ao atavismo em que o país mergulhara.

O prémio principal do concurso em que Jorge Vieira participou é entregue a um artista inglês, Reg Butler (1913-1981). O artista projectou uma obra em memória daqueles que morrerem nos campos de concentração, uma estrutura metálica em forma de uma torre de vigia vazia e frágil, quase instável, como os restos de um esqueleto.

Mas o valor dado ao projecto não foi unânime, tendo sido destruída a maquete durante a exposição por Laszlo Szilvassy, um artista húngaro que já tinha sido prisioneiro de guerra, que considera a peça uma falta de respeito pelos mortos. Este acto valeu-lhe 30 dias de prisão, uma justificável ironia.

A peça de R. Butler deveria ter sido construída na parte Oeste de Berlim, virada para o muro, mas o adensar da Guerra Fria gorou este objectivo. Sublinhe-se ainda que o concurso foi lançado pelos Estados Unidos, e era suposto ser internacional mas, por uma questão política, os artistas da Europa de Este não poderiam vencer. Este ponto indica claramente uma diferença de profundidades entre o fosso a Este da Europa e o fosso a Oeste, embora muito possivelmente a mesma restrição fosse submetida a um artista português ou espanhol, pois não poderia defender a cultura de um país que suprimia grande parte das liberdades.

Há um bloco central dos vencedores culturais que insiste em dominar a História cultural ao dizerem-se donos da prestigiante linguagem artística, propondo-a como a mais elevada.

É preciso revisitar o século XX e pesquisar as entrelinhas da manipulação histórica, promovendo uma nova forma de escrever sobre a criação. A linguagem universal não foi alcançada, é precisamente a vanguarda que faz esse aviso. De modo análogo, o proeminente e heterogêneo criador português Almada Negreiros (1893-1970) já perto do fim da vida alerta:

*É espantoso, que neste século violento, haja ainda quem não repare que a novidade chegou finalmente. Chegou da mesma maneira que o diz um pintor, que se chama Eugene Delacroix, ele diz: “o novo existe e é tudo quanto há de mais antigo”. Os séculos foram sempre vexados pelos anteriores, porque viviam a interpretação que o anterior tinha feito. Mas chegámos finalmente a um século, que era de tal maneira um multitude de interpretações de vários séculos e milénios sobre o sinal que, era indispensável que viesse o século que dissesse: Basta! Recomeçamos. Esta é a característica do século XX. A quantidade de facilidades que o progresso humano fez, a experiência humana fez, que nos facilitam hoje a vida quotidiana materialmente, é francamente notável e extraordinário. Mas tinha-se perdido uma coisa! E essa coisa é a unidade humana, a unanimidade humana, esta é a que falta. Estamos ainda divididos por continentes, por nacionalismos, por religiões – e aqui está o caso. Ouviram bem religiões, nada de mais respeitável. Eu pelo menos que falo, não tenho o mínimo problema com estas palavras. O mínimo!*¹¹⁴

O modernismo pensou-se capaz de recuperar a “unidade humana”, em crise desde os dois abismos modernos. Porém, no seu engano, esse percurso abriu portas para uma “globalienação” estetizada.

Se um Ocidental realiza uma obra que mergulha na identidade africana, a sua travessia não é virgem, é um regresso que não pode negar a guerra, o império colonial e a escravidão. Seguindo esta linha de ideias, atente-se no poema de Fernando Assis Pacheco (1937-1995) de 1972, publicado depois do fim da ditadura portuguesa, que responde a quem em Portugal se questiona sobre essa África inegavelmente manchada pela guerra colonial (1961-1975). Numa curiosidade infantil, quase mórbida, os “outros” perguntam: *E Havia Outono?*

*Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
a folhas cegas*

¹¹⁴ Ver Manuel Varella, *Almada & Tudo*, Lisboa, Estúdios RTP, 1998.

*por sobre a cabeça do homem.
Havia um coto em sangue.*

*Não morreremos nunca, diziam.
O beijo canta, a lenha queima
junto à pista.
Não morreremos nunca, diziam.
para nascer dez vezes,
não morreremos nunca,
diziam.*

*Aquele que trouxe uma tibia da Quitilene
envernizou-a depois em silêncio.
Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas
para mastigar o assus-
tado pelas trevas da mata.*

*E as mina
os forninhos
as armadilhas com trotil
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.
Há súbitos rios, cândidos
arbustos pendentes
que a cigarra desperta ao meio-dia.
Morreremos dez vezes, diziam,
para nascer dez vezes, diziam,
não morreremos nunca.*

*Aquele que se enche de vinho
tinha as palavras presas
na boca por cabelos finíssimos.
Adormecia voltado para dentro,
ignorante e trémulo,
espantado da queda
de grandes rochas no ouvido.*

*Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas,
explodindo ao de leve;
e a morte — ¹¹⁵*

É apreciável como Assis Pacheco conjuga as duas realidades, a verdade destrutiva da “mina”, dos “forninhos” e das “armadilhas”, com a verdade bela dos “rios”, dos “arbustos” e da “cigarra”. A beleza não pode anular a morte e a culpa. Existe sempre o que “não esperas” e é esse o problema do mundo, não estar consciente da

¹¹⁵ Pacheco, Fernando Assis, *Catalabanza, Quilolo e Volta*, Coimbra, Centelha, 1976, 1º poema (1972).

realidade, máscara cada encontro sem levar em conta a cólera reunida de várias vidas passadas.

É por estas razões que *Noire et Blanche* (1926), do artista modernista norte-americano Man Ray (1890-1976), expõe uma imagem tão bela quanto ingénua. É uma obra que insiste numa idealização estética, num romanticismo, numa fusão cultural que coloca sempre a tónica no Ocidente, pois metamorfoseia a máscara africana num rosto de uma modelo Ocidental. Por oposição, a criadora e filósofa norte-americana Adrian Piper, em *Self Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), força no desenho do seu rosto vigorosas linhas faciais características da raça negra, sem perseguir uma idealização ou encontro poético.

Um dos objectivos da vanguarda, como já defendi, é proporcionar um desconforto “sentipensante”, que no poema de Assis Pacheco é sugerido pela curiosidade sobre o Outono africano, que obriga à resposta: “havia o que não esperas”.

A capacidade de afectação é inerente à vanguarda. É preciso provocar o pensamento e os sentidos, contrariar as expectativas, de modo a proporcionar uma “mutação de aspecto”. Ou seja, se uma imagem representa “A” e “B” mas apenas acedemos a “B”, através de uma “mutação de aspecto” podemos vir a reconhecer “A”, permitindo um novo pensamento¹¹⁶. O campo “A” pode ser provocado para que a realidade saia dos bastidores, como exemplifica a performance *Triangle* (1979), de Sanja Iveković. Esta obra tem lugar durante uma passagem cerimonial do Marechal Tito, em que a artista põe-se a beber whisky e a ler literatura ocidental na sua varanda, simulando também masturbar-se. Tudo isto de maneira a que os polícias dispostos pudessem vê-la bem.

*Assim, na pequena ilha do seu espaço privado, controlada pelo aparelho do Estado, ela recusava alegoricamente adaptar o seu comportamento. Na varanda, ela proclamava uma anarquia feminina subjectiva, até que a polícia venha interrompê-la. (...) Pelo seu cenário anárquico, negava o controlo local do Estado.*¹¹⁷

¹¹⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, secção XI, aforismo 23.

¹¹⁷ Vit Havránek, «Espace public et Espace privé», in Macel, Christine & Petrešin-Bachelez, Nataša (Eds.), *Promesses du passé*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 29 - *Ainsi, sur l'îlot de son espace privé, alors contrôlé par l'appareil d'État, elle refusait allégoriquement d'«adapter» son comportement. Sur son balcon, elle proclama une anarchie féminine subjective, jusqu'à ce que ce que la police vienne l'interrompre. (...) Par son scénario anarchique, elle nia le contrôle local de l'État.*

Não é somente uma “mutação de aspecto” mas uma “mudança conceptual”, como exposta por Arthur Efland. Ou melhor, a possibilidade de uma obra proporcionar um “desconforto sentipensante”, que advém de um ataque à forma de ver, sentir e pensar o mundo. Porque “há sempre o que não esperas”.

Em suma, centro a “vanguarda activa” no ataque à convencionalidade moral, enquanto o problema da linguagem é remetido para a vanguarda passiva, atenta ao fugaz contemporâneo. Nesta linha de pensamento, interessam-me três momentos que marcam o início do século XX:

- desejo por uma capacidade ofensiva solitária e solidária expressa através da obra de F. Nietzsche *Assim falava Zaratustra*;

- a 1ª Grande Guerra (1914-1918), como resultado desse grande progresso Ocidental, fortificando a vontade de atacar o poder imperialista, a “intenção comum” da vanguarda;

- a invenção do cinema mudo, que modifica o paradigma artístico e traz uma “ideia global nas Artes”, necessária para a vanguarda despontar.

Lembre-se que Olinde Rodrigues considera que a vanguarda é impossível no início do século XIX devido à falta de uma “intenção comum” e uma “ideia global nas Artes”. Estes três enfoques do início do século XX devem ser aprofundados, bem como outros momentos fundamentais da História do século XX. Como pensar, por exemplo, a 2ª Grande Guerra no espectro criativo e ofensivo vanguardista?

O já citado Hal Foster, um dos autores de *Art Since 1900* (2004), defende na sua obra *The Return of the Real* (1996) a terminologia “neo-vanguarda” para a Arte vanguardista criada depois 2ª Grande Guerra, assumindo-a não como uma repetição ou inversão da vanguarda, mas como uma extensão que nega o ataque da autonomia artística como professado por Peter Bürger. Pelo contrário, Bürger expõe a neo-vanguarda como uma repetição da vanguarda que transforma o anti-estético em estético, e o transgressivo em institucional. Foster acusa Bürger de não compreender que a neo-vanguarda estende a crítica da instituição artística. Neste sentido, a vanguarda consiste num ataque que depende do contexto e da sua performance, ou seja, das suas especificidades, atacando as convenções. Já a neo-vanguarda cumpre um ataque à instituição, «que “enquadra” as convenções estéticas, mas não as “constitui”»¹¹⁸.

¹¹⁸ Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT press, 1996, p. 17.

Contudo, Hal Foster parece-me demasiado centrado no problema da linguagem, provavelmente para salvaguardar o seu elogio ao Minimalismo, elogiado por romper as condições perceptuais e convencionais da Arte num ataque directo ao modernismo, que se apoia no espaço transcendental e apetência antropomórfica na escultura. Consequentemente, Hal Foster distingue artistas como Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris e Richard Serra, todos eles norte-americanos. Ainda assim, o grande ponto de referência de Foster é a Arte Pop, elegendo Andy Warhol como artista “sagrado”. Nesta linha escolhe também elevar Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke. Note-se que os dois primeiros são francófonos e os dois últimos são norte-americanos.

Concluindo, Hal Foster também defende uma passagem do domínio cultural da Europa para a América, ou melhor, a passagem do poder cultural do território francês para o território norte-americano. Parece-me que o termo neo-vanguarda não serve senão para assinalar uma fronteira determinante na liderança cultural.

A vanguarda deve ir além do próprio tempo e atacar o coração do problema: a perversão que a sede de poder instala. Esta é a “intenção comum” da vanguarda que abre o início do século XX com a 1ª Grande Guerra. O próximo passo desta investigação será descobrir se é possível existirem outras “intenções comuns” depois da 1ª Grande Guerra. Como “intenção comum” entenda-se o alvo que agrega uma frente de ataque num só sentido. É preciso não esquecer que uma nova vanguarda implicaria também uma nova “ideia global nas Artes”.

2.3 – As promessas da carne

*Se vê aparecer num indivíduo ou num grupo “sintomas” como o orgulho, a indignação, a cólera, a ambição, a vontade elevada da afirmação de si e de combatividade, o partidário da cultura terapêutica esquecida do thymós refugia-se na ideia de que essas pessoas são forçosamente vítimas de um complexo neurótico. Os terapeutas inserem-se assim na tradição dos moralistas cristãos que falam do carácter naturalmente demoníaco do amor de si logo que as energias timóticas se dão a conhecer francamente. Sobre o orgulho e a cólera, não ouviram os Europeus desde a época dos pais da Igreja que são impulsões deste tipo que despenham os seres abjectos no abismo?*¹¹⁹

Na 1ª metade do século XX o corpo está tripartido, divide-se entre a grande tela do cinema, a máscara de gás e as promessas da carne. Como já tinha observado, a valorização do corpo é um resultado directo do primeiro abismo, o cosmológico. Só mergulhando no abismo é que se conhece a sua profundidade. O outro abismo, o humanista, aumenta de profundidade nos sucessivos maus-tratos da carne:

- a nudez do corpo fotografado que impede a idealização clássica e traz um novo erotismo;
- a acção violenta e imperialista nas duas guerras mundiais;
- o sobrevivente das trincheiras, das armas químicas, das metralhadoras, dos bombardeamentos, dos campos de concentração;
- o cinema, com o grande plano e o suspense;
- a carcaça humana em valas comuns;
- a defesa da máquina industrial como superior ao corpo humano.

A carne confirma o ser humano como abjecto, capaz das maiores atrocidades, mas também confere uma liberdade colérica, que potencia o ser e é fundamental para a compreensão da ofensiva vanguardista.

É a dificuldade em aceitar a natureza selvagem da carne humana que condiciona a recepção da obra de Francis Bacon (1909-1992). Este pintor inglês expõe o ser humano de uma forma vigorosa, carnal, animal, pintando a violência dos músculos e eliminando qualquer margem para uma narrativa, para uma ordem.

Como o crítico de Arte norte-americano John Russel (1919-2008) descreve:

¹¹⁹ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 28.

*Em Abril de 1945 a guerra na Europa chegava ao fim. Ninguém sabia como seria a paz, mas em Inglaterra havia uma resistência geral em acreditar que a natureza humana tinha um elemento de maldade irredutível (...) Os «Três estudos» de Bacon apresentaram um ponto de vista mais ingrato. Sugeriam que as pessoas continuariam para sempre a fazer coisas horríveis umas às outras, e que outros apareceriam para se deliciarem (...) Uma visão da humanidade que parecia tão pessimista como inoportuna.*¹²⁰

O facto de Francis Bacon não ter atingido inicialmente grande fama nos EUA deve-se a uma forte diferença de mentalidades entre os dois continentes. Depois da 2ª Grande Guerra ergue-se uma divisória, de um lado o optimismo norte-americano e do outro o pessimismo europeu, que irá afectar a fórmula ofensiva da crítica, nomeadamente através da preferência pelo cinismo ou pela ironia, ligação que mais adiante abordarei.

A ideia de perfeição e utopia desenvolvida pelos fascismos centra o discurso no corpo, concebendo-o como um elemento desprovido de vontade, a ser sacrificado no campo de batalha. É o design global da História e da raça. Hoje é a publicidade, que controla a imagem do corpo, pretendendo determinar estilos de vida e rotinas de consumo.

Através da tomada de consciência dos horrores praticados durante a 2ª Grande Guerra, o ideal da Revolução Francesa é arrasado. Como poderia sobreviver o princípio que defende as sociedades mais instruídas como as maiores promotoras da “igualdade, fraternidade e liberdade”? Só os EUA conseguem manifestar uma confiança aberta no cidadão e no progresso.

Depois do holocausto, desconfia-se da própria identidade humana. Será ela feita dessa “maldade irredutível” tão espelhada na obra de Francis Bacon? O criador inglês responde pela sua obra: «era a única coisa que podia fazer para competir com o horror do dia-a-dia»¹²¹. Bacon faz o retrato que ninguém quer ver, numa linha já aberta pelo

¹²⁰ John Russel, «Art View: Time Vindicates Francis Bacon's Searing Vision», The New York Times, 9 June 1985, p. A31, citado in Gary Tinterow, «Bacon and his Critics», p. 28, in Gale, Matthew & Stephens, Chris (Eds.), *Francis Bacon*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 30 - *In April 1945 the war in Europe was about to end. No one knew what peace would be like, but there was a general reluctance in England to believe that there was in human nature an element that was irreducibly evil (...) Bacon's «Three Studies» put forward a less comfortable point of view. They suggested that people would always go on doing dreadful things to one another, and that other people always come by to gloat (...) As a view of humankind, this was thought to be as pessimistic as it was untimely.*

¹²¹ Ver Melvyn Bragg, *The South Bank Show*, London, ITV Studios, 1985.

Expressionismo Alemão. É esse o grande alvo da vanguarda: o poder de deus no corpo do homem moderno.

O filme *Batman* (1989), do realizador Tim Burton, caracterizado por uma estética sombria e humor particular, explora o universo deste herói da banda desenhada que após o assassinio dos seus pais decide terminar com a criminalidade na sua cidade pelas suas próprias mãos, assumindo o disfarce do animal que mais o amedronta. Ora, há uma cena no filme em que o seu arqui-inimigo Jóquer, um psicopata sedento de caos que usa o disfarce de palhaço, entra numa galeria com o seu grupo ao som de uma música pop e começam a destruir obras de criadores que vão de E. Degas a Rembrandt. No momento em que um dos seus lacaios quer desferir um golpe com uma faca numa obra de F. Bacon – *Figura com carne* (1954) – ele impede-o alegando: «eu até gosto deste, deixa-o». De facto, o Jóquer representa a obra de Bacon, a periferia da loucura sendenta de mutilações.

No século XIX é a sedução pela “periferia bárbara” da natureza, principalmente manifestada pelo mar, a catástrofe, ou imensidão das montanhas, bem como a captação do instante que seduziu a Arte moderna. Porém, a atracção pelo “outro”, pela novidade, pelo exótico, ou o místico, não foram suficientes para atacar o pedestal Ocidental. Seria necessário uma lâmina e não um pincel, algo mais radical que chegasse tanto à carne como à linguagem.

A mutilação ganha uma grande força através do cinema, quer seja no olho cortado em *Chien Andalou* (1928), quer seja novamente a partir da mutilação do olho em *The Terminator* (1984). No primeiro filme, o espectador é atacado através do olho apresentado a preto e branco na grande tela que é cortado. É o olho da convencionalidade. Já no segundo filme, o olho é cuidadosamente arrancado pela própria personagem. Uma máquina com aparência humana, desfaz-se do seu olho humano para poder ver melhor com o seu olho de máquina, fazendo a apologia do pós-humanismo, que é uma maturação do abismo humanista.

A comparação à máquina elimina novamente a potência da carne. Depois da destituição do poder da religião, a máquina promove um novo idealismo. Esta vassalagem do ser humano à tecnologia define-se por pós-humanidade, que o norteamericano Bruce Mazlish elege¹²² como a quarta machadada no orgulho humano, na sua

¹²² Ver Bruce Mazlish, *Fourth Discontinuity: The Co-Evolution of Humans and Machines*, New Haven, Yale University Press, 1993.

obra *Fourth Discontinuity: The Co-Evolution of Humans and Machines* (1993). As outras três revoluções são:

- na Cosmologia, liderada por Copérnico, ao provar que o planeta Terra não está no centro do universo;
- na Biologia, liderada por Charles Darwin, que postulou a teoria da evolução da espécie, contrariando a origem bíblica do homem;
- na Psicologia, liderada por S. Freud, que defende a importância do inconsciente no domínio do comportamento humano.

Efectivamente, estas são quatro condições do abismo cosmológico. Nos dias de hoje, a “quarta descontinuidade” prolonga-se no campo virtual, que abre novas possibilidades metafísicas. É essa a preocupação que distingue a obra *Pull* (1995) da artista Libanesa Mona Hatoum. A obra consiste em dois compartimentos, um com uma trança de cabelo e um outro, em cima, apresenta um visor com a cara da artista. Convida-se o público a puxar o cabelo e o rosto responde com expressões de dor, o público suspeita de algum automatismo, mas na realidade o cabelo pertence mesmo à artista, que está escondida dentro da caixa. A dor é real. Assim se perverte os campos da interacção virtual e da tecnologia, apontando para uma desumanidade que se baseia na irreabilidade da imagem e no automatismo cru da máquina.

Na serie japonesa de anime *Ghost in the shell* (1995), dirigido por Mamoru Oshii, os seres humanos estão ligados cerebralmente e podem comunicar entre si por pensamentos quando estão *online*. Possuem cérebros aumentados a partir da tecnologia e os vírus são informações erradas sobre a sua memória ou realidade. A personagem principal, um protótipo cujo corpo é totalmente robótico, menos o cérebro, possuindo uma aparência humana e tecido orgânico, debate-se com um problema existencial: só é humana porque é tratada como tal.

O actual sistema capitalista propõe o cidadão como um brinquedo desenhado segundo as linhas estabelecidas pelas grandes marcas. A cirurgia, a máquina e a realidade virtual são três diferentes esperanças na vida eterna, logo, anulam a potência da carne.

No segundo filme da série, *Ghost in the shell: Innocence* (2004), é investigado um surto de crimes realizados por bonecas de traços infantis, concebidas para o prazer sexual. É possível estabelecer um paralelo com a obra *In Limbo* (1961), do franco-norte-americano Armand Fernandez (1928-2005), um dos fundadores do Nouveau Réalisme. A obra consiste numa caixa com bonecas partidas que bem pode ser um repositório para

corpos inúteis, desadequados, como despojos de um gabinete de cirurgia plástica. De facto, o mundo capitalista quase que deseja pessoas de plástico, essa grande substância da “globalienação”, que o ensaísta francês Roland Barthes (1915-1980) descreve em *Mitologias* (1957):

(...) o homem mede os seus poderes pela extensão das transformações, e o próprio itinerário do plástico lhe dá a euforia de um deslizamento prestigioso ao longo da Natureza. Mas o preço a pagar por este sucesso é que o plástico, sublimado como movimento, quase não existe como substância (...)

A moda do plástico reflecte uma evolução no mito do “simili”. Sabe-se que o “simili” é um costume histórico burguês (os primeiros postigos do vestuário datam do aparecimento do capitalismo); mas, até ao presente, o “simili” foi sempre uma marca de pretensão, fazendo parte de um mundo do parecer e não do uso; visava reproduzir de forma mais acessível as substâncias mais raras, (...). A hierarquia das substâncias é abolida, pois uma só as substitui todas: o mundo inteiro “pode” transformar-se em plástico, e até a própria vida, pois, segundo parece, já começaram a fabricar-se aortas de plástico.¹²³

O plástico é a grande conquista da aparência, que deseja viciar e ordenar o corpo segundo uma imagem estipulada pelo poder, isto porque o vestuário e o objecto já não são domínios suficientes.

Como Roland Barthes esclarece, o «corpo não existe para mim próprio senão sob duas formas correntes: a enxaqueca e a sensualidade»¹²⁴. Ou seja, o corpo saturado da experiência maçante e ingénua do progressismo modernista, é entendido como interface da experiência da dor e o prazer.

No filme da *Inteligência Artificial* (2001), de Steven Spielberg, é exposto um futuro próximo em que os humanóides são assustadoramente semelhantes aos seres humanos, principalmente a personagem principal. É um robot que é adoptado por uma família, dotado de uma genuína capacidade para amar a sua humana mãe. Como nem todos compactuam com esta “invasão” robótica, há uma cena que apresenta aqueles que torturam robots por divertimento ou convicção política. Ironicamente, a feira em que destroem os humanóides chama-se *Flesh Fair* (Feira da Carne) e tem o propósito de

¹²³ Barthes, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 2007, pp. 239-240.

¹²⁴ Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 75.

eliminar qualquer tipo de artificialidade. O motivo de ódio é exactamente a carne dos robots, que no caso da personagem principal é quase mais humana que o humano.

Também hoje a criação artística pretere o plástico para explorar as capacidades orgânicas. Esta linha é levada a um excesso em *Cloaca Original* (2000), de Wim Delvoye, que reproduz tecnologicamente o aparelho digestivo e intestinal sendo o produto final as fezes, que são depois vendidas na sua exibição.

A carne é uma potência bipolar do ser humano, expõe-no como agressivo e indomável, bem como consciente da sua humanidade e vida. Escreveu Fernando Pessoa (1888-1935): «O homem não é um animal: É uma carne inteligente, / Embora às vezes doente» (5 de Abril de 1935). Ora, a “carne inteligente” é outra forma de dizer “sentipensante”. O homem não é apenas intelecto, sensação ou animalidade. É “carne inteligente”.

Novamente, Roland Barthes no seu ensaio *O bife e as batatas fritas* (1957), expõe o bife como o «coração da carne, a carne em estado puro, e quem quer que dele coma assimila a força taurina. (...) E da mesma forma que o vinho, para um bom número de intelectuais, se torna uma substância mediúnica, que os reconduz à força originária da natureza, o *bifeteck* é também para eles um alimento de salvação, graças ao qual tornam a sua cerebralidade prosaica e conjuram, através do sangue e da polpa mole, a secura estéril de que são constantemente acusados»¹²⁵, enquanto as batatas são uma glória nacional e nostálgica.

No conto *Reunião* (1969), o notável escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) conta um episódio da guerrilha que lutava pela libertação de Cuba. Um pequeno grupo de soldados sofria penosas privações e a sua única força residia na possibilidade de “Luís” ainda estar vivo, duas realidades colidem, a morte do líder e a possibilidade de comer “carne”:

E pensar que Luís tinha morrido, que o cabrito estava de lamber os dedos, nessa noite seríamos nove ou dez homens e que teríamos munições. Quantas novidades. Era uma loucura fria. Reforçava o presente com homens e comida mas tudo isso para apagar brutalmente o futuro e a razão dessa insensatez que acabava por culminar com uma notícia e um sabor a cabrito assado. (...) ouvi-o dizer que se nos tinham juntado

¹²⁵ Barthes, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 2007, pp. 134-135.

*mais dois rapazes do monte, uma boa notícia atrás da outra,
munições e batatas fritas (...).*¹²⁶

Há pois uma vergonha crescente associada à potência da carne, que faz esquecer o luto. De um certo ponto de vista, a carne é uma arma e as batatas as munições, verdadeiros incentivadores para continuar a guerra.

Da mesma forma, o fabuloso escritor norte-americano Jack London (1876-1916) no conto *Um pedaço de Bife* (1911), narra o desejo de um acabado boxeur por um simples pedaço de carne antes do combate, só isso bastava para derrotar a Juventude, personificada pelo seu adversário:

*E Tom King, observando, viu a Juventude encarnada, de peito largo, grande vigor, com músculos que se moviam como coisas vivas sob a pele sedosa e branca. Todo o corpo pulsava de vida, e Tom King sabia que era uma vida que nunca tinha exsudado a sua frescura através dos poros doloridos, durante os longos combates nos quais a Juventude pagava o seu tributo e partia, já não tão jovem como quando chegara. (...) Sandel era a Juventude e espalhava as suas forças com o magnânimo abandono da Juventude. A King pertencia o generalato do ringue, a sabedoria adquirida em longas e penosas lutas. (...) E Tom King, num acesso de amargura, recordou-se do pedaço de bife e desejou tê-lo naquele momento a suportar o necessário murro que teria de dar.*¹²⁷

A carne dá o vigor necessário para cumprir o desafio mais exigente. Embora a carne também aponte noutra direcção. Quando a cantora pop Lady Gaga aparece na gala da MTV de 2010 apenas coberta de bifos crus, uma peça desenhada por Franc Fernandez explica: «Se nós não defendermos aquilo em que acreditamos e não lutarmos pelos nossos direitos, muito em breve vamos ter tantos direitos como a carne dos nossos ossos. E eu não sou um pedaço de carne.»¹²⁸ Por outras palavras, a cantora lança um aviso: pior que um autómato é considerarem-nos apenas “carne”. Se nas guerras mundiais o soldado foi “carne para canhão”, o grande perigo de hoje é ser apenas um pedaço de “carne” sem propósito. Este abandono ou desaproveitamento da potência humana é o ponto da questão.

¹²⁶ Julio Cortázar, «Reunião» (1969), in Cortázar, Julio, *Todos os Fogos o Fogo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1974, p. 77.

¹²⁷ Jack London, «Um Pedaço de Bife» (1911), in London, Jack, *Quando Deus Ri*, Mem Martins, Publicações Europa América, 2005, p. 183 e 185.

¹²⁸ Franc Fernandez citado in Clott, Sharon, *Was Lady Gaga's VMA Meat Dress Real?*, MTV, 13 de Setembro de 2010. Site: <http://style.mtv.com/2010/09/13/2010-vmas-was-lady-gagas-meat-dress-real/> (Acedido a Maio 2012).

Como Peter Sloterdijk explica, em *O tempo e a cólera*, a “carne” é o único canal da cólera, e tem sido ao longo da História proibida ou adulterada a sua acção. Segundo ainda Sloterdijk, podemos utilizar as nossas reservas de cólera de três formas diferentes:

- explosão simples, através da fúria animal e acção descontrolada;
- vingança, que toma a forma de projecto que alimenta calmamente a vontade;
- revolução, sendo a cólera armazenada sobre a forma de banco, que tem consciência do lucro e do valor, impondo a toda a acção uma ponderação, bem como uma perspectiva “histórica” e unitária.

Ora, a primeira expressão da cólera é dominada pela Arte moderna e depois pelo modernismo e pós-modernismo. A explosão é do domínio da transgressão, é uma fúria, descontrolada, cheia de efeitos colaterais que não atingem o cerne do problema, mas contribuem para chamar a atenção para um “drama” ou “ferida” social. A sua acção pode produzir um “desconforto ocidental”, pois promove uma transmutação que desregula a forma de ver e estar no mundo. No entanto, a ordem do Ocidente continua a ser protegida dando-se continuidade a um processo definido por “globalienação”.

A segunda expressão da cólera, a vingança, pertence à investigação das possibilidades criativas da contemporaneidade, ou por outras palavras, é o adensar do “pessimismo dionisíaco”. A vingança precisa de um projecto, que é composto a partir do investimento vanguardista. Em suma, a vanguarda passiva define-se pela pesquisa de um meio ofensivo capaz de transmitir uma ideia.

Já a revolução é o objectivo da “investida vanguardista” ou “vanguarda activa”, que será explicada no capítulo seguinte.

2.4 – As promessas da frente artística

Poderia contar muitas outras Histórias do exército; mas, tendo servido como soldado, as minhas simpatias dirigem-se para os meus camaradas e, sem sombra de dúvida, a narrativa seria considerada imoral; portanto, não devo alongar-me muito. (...)

(...) A vida de um simples soldado era terrível para quem não desse mostras duma paciência e duma coragem de ferro. Para cada três homens havia um cabo que marchava atrás deles e usava impiedosamente o bastão, a tal ponto que se dizia que em combate existia uma primeira fila de soldados e uma segunda fila de sargentos e cabos para os empurrar para a frente.¹²⁹

Como o excerto em cima adianta, não se deve confiar cegamente na coragem romântica ou numa entrega estóica da linha da frente. Por vezes é necessária uma grande dose de “bastonadas” para empurrar o exército para a batalha. Ora, a data de 1825 é marcada pelo “bastão” do pensador francês Olinde Rodrigues (1795-1851) que quer dominar uma frente artística de combate. Olinde não é um “sargento” ou um “cabo”, limita-se a exigir uma força artística ao serviço do mundo e da unidade social, porém, acaba por assumir que tal exército não está pronto para a batalha, devido à carência de uma “intenção comum” e de uma “ideia global nas Artes”.

O norte-americano Victor Margolin expõe, em *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy* (1997), que é o Conde de Saint-Simon e não Olinde Rodrigues o primeiro a falar da vanguarda artística. Numa carta de 1820, estabelece o artista como líder da civilização, seguido pelo cientista e depois pelo industrialista. No entanto, Olinde Rodrigues apropria-se desta ideia e prolonga-a no seu ensaio *L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue* (1825). Ainda assim, há quem defenda que este ensaio é da autoria de Conde Saint Simon. Nesta discussão opto pela obra de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (1987), que aponta Olinde como o autor. Decidi elevar a importância de Rodrigues, conotando-o como a grande motivador do projecto da vanguarda artística.

A data de 1825 marca também dois outros momentos importantes: a morte do mentor político de O. Rodrigues, Conde de Saint Simon, e a inauguração da primeira linha férrea do mundo, a *Stockton and Darlington Railway*, em Inglaterra. O comboio é o grande símbolo progressista, o corpo do século XIX, transformando os hábitos de

¹²⁹ Thackeray, William M., *Barry Lyndon*, Lisboa, Editora Perspectivas & Realidades, 1977, p. 106-107.

locomoção e vida social. Irá definir também os confrontos durante a 1ª Guerra Mundial, favorecendo a Alemanha, pois consegue mais facilmente deslocar as suas forças e atacar com maior rapidez.

De facto, é o medo da expansão dos transportes na Rússia, somada à possibilidade de uma aliança inglesa-russa e à tensão sobre o domínio do estreito turco de Dardanelos, que forçam a um confronto militar com proporções mundiais. Este acontecimento desastroso pode servir de fronteira para o início da era global. A importância dos caminhos-de-ferro no início do século XX é explicada pelo historiador inglês Norman Stone:

*O aumento no tamanho e no peso do Exército Russo já era suficientemente mau, mas o que causou o pânico foi a expansão dos seus caminhos-de-ferro. A partir de 1908, a Rússia aderiu ao processo de autopromoção da industrialização que ocorrera de forma espectacular nos EUA e na Alemanha. É certo que dispunha de recursos enormes, mas a exploração teria sido deficiente porque o transporte era um problema e porque ninguém confiava no papel-moeda. Tudo isto mudou com a expansão dos caminhos-de-ferro e o aumento das reservas de ouro, e em 1909 o principal ministro do czar, Piotr Stolypin, dizia a um jornalista francês: «Dai ao Estado vinte anos de paz interna e externa e não reconhecereis a Rússia». As receitas constantes do orçamento duplicado até 1914, e parte do dinheiro fora para a construção de vias-férreas capazes de fazer deslocar tropas para a frente muito mais rapidamente do que antes. Os habitantes de Colónia que se deslocavam para o emprego necessitavam de cerca de 700 comboios por dia; à guisa de comparação refira-se que, em 1910, o Exército Russo teria sido mobilizado com 250. Este número subiu para 260 em 1914 e em 1917 seria de 560, um número que teria permitido aos Russos estarem a postos na fronteira apenas três dias depois da mobilização alemã. Por outras palavras, em 1917, teria sido previsível a situação de 1945 – os Britânicos em Hamburgo, os Russos em Berlim (...).*¹³⁰

Efectivamente, não pretendo discutir a 1ª Grande Guerra, nem os movimentos políticos ou determinismos históricos, mas interessa-me definir a importância da Guerra na História da vanguarda. Porém, antes disso, devo deixar claro a importância da data de 1825, pelo uso da palavra “vanguarda” no campo artístico por Olinde Rodrigues. Desta forma, regresso à figura deste pensador.

¹³⁰ Stone, Norman, *Primeira guerra mundial: Uma História Concisa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, pp. 30-31.

Rodrigues é discípulo do principal teorizador da fase inicial do socialismo, o Conde de Saint-Simon (1760-1825), que pertence a uma geração que viveu a Revolução francesa e lutou pela independência dos EUA. É uma geração que acredita na mudança favorecida pela ciência, bem como no valor e importância de todos os cidadãos na construção de um mundo mais justo. Por estes e outros motivos, Saint-Simon exige fervorosamente mudanças urgentes num mundo cada vez mais injusto para com o trabalhador, para com a mulher, e as crianças. Este importante pensador inspira desmedidamente os seus seguidores, desbravando o pensamento socialista assim como defende o culto ao cientista inglês Isaac Newton.

Não obstante, o carismático pensador francês acabou por ser testemunha do seu fracasso, principalmente com o regresso dos Bourbons durante a Restauração (1814-1830), os seus partidários abandonam-no. Abalado, numa atitude romântica e fatalista, tenta suicidar-se em 1823, mas a bala passa pelo crânio e sobrevive, deixando-o cego de um olho e bastante frágil. É então que Olinde Rodrigues, um judeu abastado com raízes ibéricas, favorecido pela Revolução Francesa que eliminou as restrições à educação judaica, auxilia economicamente o desprezado e inválido, participando activamente na finalização da sua última obra, *Nouveau Christianisme* (1825). Esta crítica o “cristianismo degenerado” e favorece uma nova ideia de sociedade, descrita por um conjunto de cidadãos formatados segundo uma ética e sentido produtivo.

Só depois da desilusão política que põe em causa as próprias ideias socialistas se pode falar de vanguarda artística. A vanguarda tem a consciência do espírito de sacrifício que é preciso para estar na frente de combate. Entre o bastão e o suicídio está a vanguarda, carente de uma “intenção comum” e uma “ideia global nas Artes”.

Depois da morte de Saint-Simon, O. Rodrigues apressa-se a organizar reuniões e acções, é um “Saint-Simoniano” convicto, seguidor de um socialismo em maturação e uma filosofia com laivos místicos. A personalidade de O. Rodrigues está envolta em contradição e vive com o grupo saint-simoniano algumas desavenças. Contudo, é preciso lembrar que O. Rodrigues é um banqueiro distinto e as suas ideias sobre economia muito contribuíram para a transformação dos mercados. É também um extraordinário matemático, embora a sua importância só tenha sido reconhecida no final do século XIX. Descrito como um homem de uma generosidade quase ingénua, paciente, de opiniões vincadas, mas também de um autoritarismo desconcertante e conflituoso. Michel Chevalier, outro importante pensador do Saint-Simonismo,

descreve-o (1832) como um «comandante de um exército pacífico de trabalhadores»¹³¹. Esta caracterização é aceitável se atentarmos que um ano antes O. Rodrigues apelava para que o hino francês cantasse mais a esperança do que a guerra, neste artigo faz de novo referência ao papel que Arte tem de desempenhar na disseminação dos ideais socialistas, sublinhando que na música se deve superar Rossini e Beethoven¹³².

Note-se que o interesse de O. Rodrigues pela música é constante, o que aponta para a importância do dionisíaco no mundo a transformar. Durante as Revoluções de 1848, ano da publicação do manifesto comunista, Rodrigues vai a Londres para uma manifestação de apoio à revolução de Paris e leva uma bastonada de um oficial¹³³. O “bastão” serve os dois campos opostos, o da submissão de revoltosos e da impulsão da frente de ataque. Se o “bastão” é uma arma de controlo, será que os artistas vanguardistas precisavam de serem bastonados?

A criação artística deve-se livrar da “bastonada” do político, ganhando uma autonomia combatente. É certo que pode agir como exército favorito de uma camada intelectual socialista, mas defendendo a importância da sua autonomização, uma autonomização combativa.

Rodrigues vê a Arte como o meio mais eficaz de transmitir ideias, mas a incapacidade de cumprir esta função reside numa falta de comunicação interna no mundo das Artes e um desentendimento quanto ao papel dos artistas entre cientistas e industriais. Enquanto Conde Saint-Simon é ingénuo na formulação do conceito da vanguarda, Olinde Rodrigues explica que a situação não é assim tão simples. Infelizmente, é a 1ª Grande Guerra que demonstra o caminho que se estava a desbravar em 1825, aquando a construção da primeira linha férrea. É a 1ª Grande Guerra que estabelece a “intenção comum” da vanguarda.

Deste modo, a vanguarda não pode ser a guarda pretoriana dos intelectuais ou de movimentos políticos, nem o motor ingénuo de uma civilização que venera o progresso. Deve antes liderar as batalhas sociais e pensamentos políticos, podendo levar em consideração perspectivas filosóficas e testemunhos pessoais.

A vanguarda depende inteiramente de uma linguagem contemporânea que reflecte sobre o seu próprio tempo e para além dele, como também reflecte sobre o

¹³¹ Ver Eduardo L. Ortiz & Simon Altman (Eds.), *Mathematics and social utopias in France: Olinde Rodrigues and His Times*, Providence, American Mathematical Society, 2005, p. 32.

¹³² L. Ortiz, Eduardo & Altman, Simon (Eds.) *Mathematics and social utopias in France: Olinde Rodrigues and His Times*, Providence, American Mathematical Society, 2005, p. 22.

¹³³ Ver Eduardo L. Ortiz & Simon Altman (Eds.), *Mathematics and social utopias in France: Olinde Rodrigues and His Times*, Providence, American Mathematical Society, 2005, pp. 25-26.

passado que propiciou o estado das coisas, para assim poder atacar com mais facilidade e pontaria a dinâmica histórica.

A sua função é revolucionar o falso equilíbrio do poder, não precisa de defender uma solução mas caminhar na direcção da “unidade humana”. Esta forma de combater é explicada pelo filósofo uruguaio Eduardo Galeano:

*Quando estava numa universidade a dar uma palestra com um grande amigo, um director argentino de cinema, Fernando Birri... Os estudantes faziam perguntas, às vezes para mim outras vezes para ele. E foi para ele a mais difícil de todas. Um estudante levantou-se e perguntou: “Para que serve a utopia?” Eu olhei para ele com pena e pensei: Ui, o que eu digo agora? E ele respondeu estupendamente, da melhor maneira, disse: “A utopia está no horizonte, eu sei muito bem que nunca a alcançarei, que se eu caminho 10 passos, ela se afasta 10 passos. Quanto mais eu for buscá-la, menos eu a encontrarei, porque ela vai-se afastando à medida que eu me aproximo.” Boa pergunta, não? Para que serve? Pois a utopia serve para isso, para caminhar.*¹³⁴

No discurso da vanguarda, a utopia serve para combater. A vanguarda artística não se faz valer pela contradição característica da Arte moderna, mas antes pela eliminação do poder que corrompe o humanismo. Neste sentido, insiste na importância do combate. A vanguarda distingue-se da mecânica da Arte moderna, que defende o equilíbrio do poder. A sua transgressão assenta na espectacularidade, que nada muda. A vanguarda aponta os problemas da realidade, caminhando em direcção à “unidade humana”.

O alemão Boris Groys (1947-) resume muito bem o panorama característico da modernidade:

A morte de Deus significa que não há mais um poder no mundo que pode ser compreendido como sendo infinitamente mais poderoso que qualquer outro. Logo, o mundo ateuista, humanista, iluminado, moderno acredita no equilíbrio do poder – e a Arte moderna é a expressão desta fé. A crença no equilíbrio do poder tem um carácter regulador – e por isso a Arte moderna tem o seu próprio poder, a sua própria posição: favorece tudo o que estabeleça ou mantenha o equilíbrio do

¹³⁴ Ver Jaume Barberà, *Singulars: Eduardo Galeano*, Sant Joan Despí, Canal 3 – Television Catalunya, 2011.

*poder e tende a excluir ou tentar prevalecer sobre o que distorce este equilíbrio.*¹³⁵

Se a Arte moderna aposta no equilíbrio, a vanguarda aposta no desequilíbrio. A solução vanguardista reside no ataque que proporciona um “desconforto sentipensante”. É preciso que todos vejam os bastidores da realidade, que reflectam e se sintam culpados, antes de ser tomada alguma decisão.

Só através da pesquisa por uma linguagem contemporânea a vanguarda se consegue sobrepor ao próprio tempo e assim agir nele, não como uma contradição de um passado próximo, mas como uma constatação da imperfeição da dinâmica do tempo. É o modernismo que protege o equilíbrio dessa dinâmica, mas modernismo e vanguarda não são forças inimigas, mas respostas da cólera.

Ora atente-se no caso dos EUA, com a protecção estatal do Expressionismo Abstracto torna-se claro o uso do “bastão” para servir os propósitos de uma ofensiva cultural que coloca a sua raiz no modernismo, essa voz da “liberdade” criativa. O caminho abstracto era a única via artística que se podia lançar contra os ideais soviéticos. Não por acaso se conta a seguinte anedota: «Um pintor abstracto deambula pelas ruas de Moscovo. É seguido por dois figurativos à paisana»¹³⁶.

Porém, nos anos 60, o perigo da brincadeira subversiva característica do dadaísmo «foi apropriada com sucesso pelo capital, que recuperou sem esforço (ou neutralizou) o seu estilo divertido e irónico. Como resultado, a colagem, o “pastiche” e a ironia eram usadas na mecânica negocial, obviamente não para criticar ou para esvaziar a autoridade institucional, mas antes para valorizar os produtos de novas formas criativas. Hoje, é mais certo ver uma colagem dadaísta numa publicidade ou em T-shirts do que em *posters* revolucionários»¹³⁷. Eliminar o poder da ironia artística é uma forma de controlar a revolta, este é um ponto que retornarei na segunda parte.

¹³⁵ Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT press, 2008, p. 2 - *The death of God means that there is no power in the world that could be perceived as being infinitely more powerful than any other. Thus the atheistic, humanistic, enlightened, modern world believes in the balance of power – and modern art is an expression of this belief. The belief in the balance of power has a regulatory character – and hence modern art has its own power, its own stance: It favors anything that establishes or maintains the balance of power and tends to exclude or try to outweigh anything that distorts balance.*

¹³⁶ Meyer, Antoine & Meyer, Philippe (Eds.), *O comunismo será solúvel em álcool?*, Lisboa, Editorial Intervenção, 1979, p. 102.

¹³⁷ Ashley, David, *History without a Subject – The postmodern Condition*, Oxford, Westview press, 1997, p. 12 - (...) *had been successfully appropriated by capital, which effortlessly recuperated (or neutralized) its nonserious and ironic sense of style. As a result, collage, pastiche, and irony were used by business not, of course, primarily to critique or to deflate institutional authority but to valorize commodities in new and creative ways. Today, a “dadaist” collage of signifiers is more likely to be seen in ad copy and on T-shirts than on revolutionary posters.*

II - PARTE

1 – A dupla face dos conflitos

1.1 – Entre o sofrimento e o conforto

*(...) E qual o maior sinal de todos do nosso tempo?
Uns dirão que é a falta de religião, outros que é o excesso de
religião, ou a morte das ideologias, ou o renascimento delas,
ou a globalização da economia, ou a imediatez da informação,
que faz com que um terramoto em Tóquio nos chegue mais
depressa do que um desastre em Coimbra.
Pois eu digo: é o telecomando. Nasci numa casa sem
televisão, cresci numa casa onde, se queríamos desligar o
televisor ou mudar de programa, tínhamos de nos levantar do
sofá. Dito por outras palavras: “mudar de imagem dava
algun trabalho”. Pode não parecer grande esforço, uma
pessoa levantar-se do sofá e andar dois passos, mas há uma
diferença abissal entre esse “acto de vontade” e o
automatismo mimado de ter o controlo de entre 4 e 54
distintas possibilidades de ver o mundo sem tirar os pés das
pantufas. E a banalização da cirurgia plástica estética, não sei
porquê, lembra-me o telecomando.*¹³⁸

O fenómeno da globalização é um ponto-chave para compreendermos a época contemporânea, que depende grandemente dos meios de comunicação. É na era global que se estabelece o “público global”, alvo de manipulação dos poderes que operam a informação, esses que comandam as marcas ou financiam a política. É ingénuo considerar que o suposto início de uma era global implica um equilíbrio de forças no diálogo mundial. No ensaio *The media as moral education: Mediation and Action*¹³⁹, a investigadora grega Lilie Chouliaraki analisa a forma como os novos *media* influenciam a forma de estar e agir no mundo, levando em conta os aspectos negativos e positivos.

A autora parte da análise das perspectivas pessimistas de dois outros pensadores, o filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007) e o filósofo alemão Jürgen Habermas (1929-), para de seguida apresentar uma perspectiva divergente. Neste sentido, lembre-se que Baudrillard trabalha dois conceitos: a “simulação” e a “pós-estética”. A teoria da simulação foi desenvolvida nas últimas duas décadas do século XX e, em síntese, consta numa mediação tecnológica sem referente. Esta dissociação entre a tecnologia da comunicação e o referente permite uma fusão entre a imagem e a realidade, o que se traduz numa pós-estética. Já J. Habermas interessa-se pela espectacularização do

¹³⁸ Zink, Rui, *Luto pela felicidade dos portugueses: Auto-ajuda para tempos difíceis*, Lisboa, Planeta Manuscrito, 2012, pp. 106-107.

¹³⁹ Chouliaraki, Lilie, *The media as moral education: Mediation and Action*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, SAGE Publications, Media Culture Society, vol. 30, 2008, pp. 831-852. Site: <http://mcs.sagepub.com/content/30/6/831.full.pdf+html> (Acedido a Julho de 2011).

sofrimento humano. Segundo este autor, a sensibilidade humana e o julgamento moral são alvos de uma mutação que é propagada pela mediação tecnológica, ou seja, as estruturas do sofrimento transformam-se em canais de sedução para o público global.

É de notar que a tese de J. Habermas foi elaborada nos anos 60 e que mais recentemente Habermas tem vindo a definir como positivo o contributo dos *media*. Contudo, segundo L. Chouliaraki, a sua linha de pensamento continua pessimista:

*Na sombra da crítica “Adorniana” [Theodor Adorno] da tecnologia, tanto Baudrillard como Habermas visualizam a imagem electrónica como uma estética pobre e interpretam o poder da mediação como uma força totalitária que suprime as solidariedades sociais. (...) A tecnologia transforma a natureza da representação dos “media”, de modo a que ficciona ou manipula o sofrimento, logo cancelando ou minimizando a exigência de acção pública perante o condicionalismo do sofrimento.*¹⁴⁰

É esta configuração negativa dos *media* que L. Chouliaraki combate. Para a autora, a tecnologia da comunicação do sofrimento (à distância) pode produzir uma realidade estética e ética para o espectador, à semelhança dos espectáculos atenienses da Antiguidade, apenas ameaçada pela necessidade de espectacularização, que bloqueia a conectividade entre o espectador e o sofredor incentivando aquilo que apelida de “sedução voyeurista”.

Chouliaraki analisa diferentes modos de exposição de notícias. Analisa o modo como a imagem e o discurso são combinados no ecrã numa reportagem, para conseguir apresentar um formato que favoreça um tipo de espectador moralmente activo.

Antes de analisar a proposta de Chouliaraki, leve-se em consideração os três meios que no século XX caracterizam a gestão da imagem e influenciam a forma de estar no mundo, abrindo possibilidades criativas e conceptuais que se alastram a diferentes domínios, desde a criação artística à propaganda. Estes três novos meios são: o cinema, a televisão e o computador. Este desenvolvimento favorece tanto uma explosão criativa como a disseminação de imagens que propagam um conforto anestesiante ou uma manipulação das vontades.

¹⁴⁰ Ibid., p. 837 – *In the shadow of the Adornian critique of technology, both Baudrillard and Habermas came to view the electronic image as an impoverished aesthetic and to understand the power of mediation as a totalitarian force that suppresses social solidarities. (...) Technology transforms the nature of media representation in ways that thoroughly fictionalize or manipulate suffering, thus cancelling or minimizing the demand for public action on the condition of suffering.*

Chouliaraki explora estas bipolaridades na sua obra *The Spectatorship of Suffering* (2006), focalizando a imagem noticiosa. Esta obra interessa-me particularmente, já que investiga as possibilidades de acção do espectador face ao sofrimento exterior que a televisão lhe informa e transmite. Para L. Chouliaraki a criação vanguardista da primeira metade do século XX, que chama de “modernismo radical da vanguarda europeia”, falhou na sua promessa de trazer uma mudança social. Assim, conclui que «é pelo fracasso deste projecto radical que as narrativas estéticas na televisão respondem»¹⁴¹. É a imagem televisiva que apresenta as realidades do mundo, sublinhando as suas injustiças através dos noticiários. Mas será que a notícia consegue realmente apelar à acção, ou o noticiário apenas promove uma “fadiga da compaixão”¹⁴²?

A autora explica que existem diferentes formas de apresentar o mundo ao espectador, logo, devemos privilegiar aquela que possibilita uma existência global e que impulsiona uma acção preponderante na luta contra o sofrimento humano seguindo, como a L. Chouliaraki afirma, a crítica social do legado modernista.

De facto, o noticiário usa uma linguagem de “colagens”, planos, gráficos e comentadores, numa sobreposição de diferentes tipos de diálogos imagéticos e verbais, que detêm potências discursivas. No entanto, como a autora lembra, seguindo a linha de Michel Foucault, todos os significados impõem uma ideia de poder, logo, o noticiário deve ser analisado sobre a alçada das “tecnologias da governamentalidade” que constroem uma hierarquia do “bom” e do “mau”, que o espectador toma como sua. É deste modo que se cumpre a manipulação da opinião pública.

Sublinhe-se que a preocupação com o “outro” é muita das vezes imposta hierarquicamente, numa escala definida pela proximidade e ligações económicas. Esta linha de acção «organiza o conteúdo da mediatização de acordo com as preocupações e interesses de públicos específicos, que transcendem o nacional mas não contêm o global – são meramente ocidentais. O Ocidente, nesta perspectiva, não é a um contexto “universal” de visionamento e acção mas um público particular – uma “microesfera” –

¹⁴¹ Chouliaraki, Lilie, *The Spectatorship of Suffering*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage Publications, 2011, p. 58 – (...) *it is to the historical failure of this radical project that the aesthetic narratives on television are responding.*

¹⁴² Também conhecido como Stress Traumático Secundário (STS), um termo que Lilie Chouliaraki usa para conotar um tipo de espectador.

que coexiste com outras microesferas na paisagem informativa global.»¹⁴³. Em suma, é o processo que determinei como “globalização”.

Desta forma, o objectivo de L. Chouliaraki é «pensar as ideias de mediação e a esfera pública de maneira que as maximizem, em vez de restringirem a capacidade para uma conectividade cosmopolita entre espectadores e distantes sofredores. Duas ideias principais sustentam esta aspiração. A primeira é que a mediação não age simplesmente sobre um público pré-existente, pelo contrário, ela cria um público como um corpo de uma acção através no processo de narrar e retratar o sofrimento distante. A segunda ideia liga-se à primeira, a mediação engaja os espectadores com a exigência de uma acção, capitalizando com a dimensão estética ou espectacular da esfera pública»¹⁴⁴. Este segundo objectivo detém grandes semelhanças com o objectivo da vanguarda, na medida em que obriga a uma acção consciente.

A palavra-chave é cosmopolitismo, entendido pela autora como a disposição ética que conecta o espectador com o sofredor distante, esta disposição deve ser desenvolvida e propiciado pela televisão. Cabe a este meio produzir uma proximidade e urgência de resposta que deve ser performativa, dando um sentido de vulnerabilidade ao espectador através de uma interacção. A notícia deve, portanto, conduzir a uma reacção brusca mas reflexiva impondo um “porquê” (“porque sofrem?”).

A recusa de uma “política da piedade” é primordial, é importante anular considerações mais sentimentalistas, de modo a incentivar um questionamento aberto do problema. A resposta do espectador deve articular a ética e a política, uma urgência que é determinada por “política da justiça” – conceito que a autora pede emprestado ao criador francês Christian Boltanski.

Ainda assim, a “política da piedade” pode ser motivada por manifestações ou donativos para acções da Amnistia Internacional, com resultados positivos. Porém, o grande objectivo é o questionamento que obriga a uma reacção consciente.

¹⁴³ Chouliaraki, Lilie, *The Spectatorship of Suffering*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage Publications, 2011, p. 189 – (...) *organizes the content of mediation according to the concerns and interests of specific viewing publics, which may transcend the national but do not encompass the global – they are resolutely Western. The West, from this perspective, is not a “universal” context of viewing and action but a particular public – a “microsphere” – that coexists with other such microspheres in the global information landscape.*

¹⁴⁴ Ibid., p. 199 – (...) *to think through the ideas of mediation and the public realm in ways that maximize rather than restrict the capacity for a cosmopolitan connectivity between spectators and distant sufferers. Two major insights inform this aspiration. The first is that mediation does not simply act on a pre-existing public, but constitutes this public as a body of action in the process of narrating and portraying distant suffering. The second, and related, insight is that mediation engages the spectators with the demand for action by capitalizing on the aesthetic or spectacular dimension of the public realm.*

A obra de Arte vanguardista pode servir como informação e manifestação, obrigando que o espectador mergulhe em si para encontrar o caminho moralmente correcto, do qual a obra só revela um ponto de partida. O filósofo e professor francês (nascido na Argélia) Jacques Rancière chama a este espectador de “emancipado”¹⁴⁵, aquele que observa, selecciona, interpreta, comparando o que recebe com o que já experienciou e conhece. Assim cumpre uma “tradução” que permite uma maior “apropriação”.

Então, a obra de arte vanguardista deve reunir fragmentos que atacam a miragem de equilíbrio e justiça. Este ataque, como J. Rancière lembra, só tem sucesso se o espectador estiver consciente do problema, uma mecânica que também abordei na discussão sobre a moralidade. Jacques Rancière resume o problema do seguinte modo:

*Portanto, precisamos de imagens de acção, imagens de verdadeira realidade, ou ainda imagens que possam ser imediatamente invertidas na sua verdadeira realidade, demonstrando que o simples facto de sermos espectadores, o simples facto de estarmos a visualizar essa imagem, é algo mau. A acção é apresentada como a única resposta à maldade da imagem e culpa do espectador. E, no entanto, são imagens que estão a ser apresentadas. Este aparente paradoxo é explicável: se o espectador não visse as imagens, não se sentiria culpado. Mas a sua culpa é talvez mais importante para o acusador do que a sua conversão em acção. É aqui que a formulação da ilusão e da culpa assume a sua maior importância. A inversão denunciante que consiste em ser um consumidor passivo de produtos que são afinal imagens, para imagens que são afinal produtos, diz-nos que a única resposta para este mal é a actividade. Mas também nos diz que aqueles que entre nós estão a ver imagens comentadas nunca agirão, e permanecerão para sempre espectadores de uma vida passada na imagem.*¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ver Jacques Rancière, *Emancipated Spectator*, London e Brooklyn, Verso, 2009.

¹⁴⁶ Rancière, Jacques, *Emancipated Spectator*, London e Brooklyn, Verso, 2009, pp. 87-88 - *Thus, we need images of action, images of the true reality or images that can immediately be inverted into their true reality, in order to show us that the mere fact of being a spectator, the mere fact of viewing images, is a bad thing. Action is presented as the only answer to the evil of the image and the guilt of the spectator. And yet these are still images being presented to this spectator. This apparent paradox has its rationale: were she not viewing images, the spectator would not be guilty. But the demonstration of her guilt is perhaps more important to the accuser than is her conversion to action. It is here that the voice which formulates the illusion and guilt assumes its true importance. It denounces the inversion of existence that consists in being passive consumer of commodities which are images and images which are commodities. It tells us that the only response to this evil is activity. But it also tells us that those of us who are viewing the images it is commenting on will never act, will forever remain spectators of a life spent in the image.*

Há, portanto, uma necessidade de contrariar a passividade que a imagem anestesiante provoca, incentivando o sentimento de culpa, ao mesmo tempo que se abre portas para uma revolução que pesa todos os argumentos em causa. Deste modo, o objectivo da obra vanguardista é abalar a consciência através da culpabilização da inactividade, cegueira e egoísmo.

Defendo que a vanguarda almeja chamar voluntários para um combate político, mas isto não quer dizer que indique o caminho a tomar. Qualquer solução apresentada pode já estar contaminada, contribuindo para a manipulação de opiniões ou conflitos paralelos. A este propósito, lembro a performance *We will R.E.P. you* (2005) do grupo R.E.P. (Revolucionário Espaço Experimental), que decorreu em Kiev, demonstrando que as manifestações são um circuito fechado e pouco tolerante. Piotr Piotrowski resume esta performance do seguinte modo:

Neste preciso dia dois grupos reuniram-se na praça: um grupo de comunistas, que vieram marcar o aniversário da Revolução de Outubro, e um grupo de nacionalistas ucranianos que vieram protestar tanto contra a abolição do comunismo como contra a presença dos “vermelhos” num novo estado independente. Os artistas R.E.P. entraram nesta situação potencialmente explosiva batendo tambores, entoando slogans e apresentando cartazes (absurdos nesta situação) que promoviam a Arte e a beleza e apoiavam Andy Warhol, o seu líder, para a presidência. Estavam vestidos de uma forma inusual. (...) O resultado foi o imediato desenvolvimento de diferentes formas de comunicação. Algumas discussões com desorientados membros do público, que identificaram os artistas como uma facção política não familiar, foram mais ou menos amigáveis, mas também ocorreram ameaças e actos de agressão por parte de observadores e participantes das outras duas manifestações, que demonstraram considerável falta de tolerância para com os artistas, vendo estes tanto como potenciais rivais e inimigos, como degenerados e perdedores. (...) A acção absurda foi transformada em realidade política.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Piotrowski, Piotr, *Art and democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, pp. 106-107 - *On this particular day two large groups gathered on the square: a group of communists, who came to mark the anniversary of the October Revolution, and a group of Ukrainian nationalists, who came to protest against not only the abolished communism, but also presence of ‘reds’ in the newly independent state. The R.E.P. artists entered this potentially explosive situation beating drums, chanting slogans and waving signs (absurd in this situation) that promoted art and beauty and supported Andy Warhol, their leader, for the presidency. They were dressed in a unusual manner. (...) The result was an immediate development of various forms of communication. Some discussions with disorientated members of the public, who identified the artists as an unfamiliar political faction, were more or less friendly, but there were also threats and acts of aggression from observers and those participating in the other two demonstrations, who showed considerable lack of tolerance towards the artists, seeing them as both potential rivals and as enemies, degenerates and losers. (...) The absurd action was transformed into a political reality.*

Imagens e manifestações podem ser fortes anestésicos afastando-nos do “outro”. Como deve a vanguarda contrariar estes perigos? A vanguarda deve proporcionar uma nova visão sobre o estado do mundo que provoca um conflito, ou por outras palavras uma “mutação de aspecto”, almejando uma reacção do público que vá para além do choque inicial, ou seja, deseja proporcionar um “desconforto sentipensante”. É um ataque que esconde uma mensagem.

Uma obra vanguardista é já por si um protesto no qual todo o público colabora, apoiando, criticando, ou desprezando. Logo, um ataque vanguardista “penetra” num problema local ou distante, pretendendo uma criativa identificação entre o espectador e o sofredor, de modo a impulsionar uma reflexão incisiva sobre a organização do mundo. Mas como é que este sofredor é representado?

No caso de um problema local, o espectador pode ser convidado a agir na obra, expondo-se como sofredor. Desde os finais dos anos noventa, a norte-americana Jennifer Allora e o cubano Guillermo Calzadilla, com paus gigantes de giz que colocam em cidades como Lima, Paris e Nova Iorque, convidam as pessoas a expressarem-se de qualquer forma que desejem. Em Lima (2002), colocaram os paus gigantes à frente da sede do governo incentivando a escrita de mensagens de crítica ao governo. Existe uma colaboração indispensável do espectador, que lê as mensagens já escritas e sente o impulso de escrever a sua. Mas ler as mensagens dos outros já pode implicar um pensamento sobre o problema. Há, portanto, uma comunicação de preocupações críticas que agrega as pessoas e incita à revolta. Como era esperado, a performance em Lima termina com os militares a confiscarem o giz e a lavarem o chão.

Porém, a facilidade de criticar ou dar uma opinião pode constituir o alvo de ataque de uma obra vanguardista. Note-se a obra da finlandesa Tellervo Kalleinen e do alemão Oliver Kochta-Kalleinen que criaram a partir de 2005 o *Coro de Queixas* (*Complaint Choir*), vindo-se a reproduzir em diferentes partes do mundo. As queixas locais são organizadas em verso e cantadas por um coro, depois gravadas e os vídeos dispostos na internet. Se atendermos ao exemplo do coro de Birmingham, este reúne uma série de versos sobre a cidade que vão desde o preço da cerveja a inoportunos cartazes publicitários gigantes. A harmonia do coro ridiculariza a amargura dos diferentes tipos de queixa.

É certo que o privado pode ser extremamente político, como defende o casal Kalleinen, mas a maioria das críticas dos coros são conduzidas pelos interesses subjectivos do cidadão capitalista, que sobrevaloriza o prazer individual. A banalização

da contestação deve-se ao afunilamento do mundo, muita das vezes reduzido à casa e ao percurso laboral, uma consequência da “globalienação”.

O *Conto de Fadas* (2007) do artista chinês Ai Weiwei elabora uma viagem maior. Este conflituoso criador de ar afável usa o dinheiro disponibilizado pela Documenta 12 para pagar a viagem a 1001 chineses, criteriosamente escolhidos, para a conceituada exposição em Kassel. O facto de Kassel ser a cidade natal dos irmãos Grimm dá um sentido alegórico à obra de A. Weiwei, criando uma fábula dos nossos dias. Mas o que pretende realmente o criador com esta obra? Será um alerta para a reclusão da população chinesa e para a facilidade em “objectificar” os chineses tornando-os obras vivas?

Os contos de fadas são histórias de aventuras em mundos de fantasia e servem para educar as crianças. São criativos, intensos e expõem uma regra moral. A oportunidade de lutar contra uma bruxa não apresenta um perigo real, a bruxa serve de alegoria para perigos possíveis da vida, demonstrando que a inteligência e astúcia conseguem vencer os vilões mais perigosos. É também uma viagem fantástica que Ai Weiwei possibilita aos 1001 visitantes chineses, uma viagem ao mundo encantado do Ocidente, um conto que os prepara para uma vida democrática que nunca terá lugar, só na imaginação.

Ter conhecimento da injustiça não basta, é preciso cólera. É preciso reagir de forma consciente e em unidade com o sofredor. É claro que uma obra já é uma reacção, mas é preciso que os espectadores a vejam como sua, vejam para lá da imagem, que sintam um “desconforto sentipensante”.

A cólera deve ser avaliada e acompanhada de uma cuidada reflexão, caso contrário é apenas explosiva, favorecendo cegos conflitos que insistem em atitudes punitivas populistas. A revolução colérica exige ponderação, como Peter Sloterdijk lembrou em *Cólera e o Tempo* (2006). Um outro perigo é ceder à “política da piedade”.

Acima de tudo, valorize-se um questionamento que vá para além da procura pelo culpado. A obra vanguardista deve ser uma manifestação política, uma provocação perigosa, como também uma fonte de informação, que completa a bagagem de conhecimentos e experiências do espectador. Mas como se consegue proporcionar uma apropriação do sofrimento do “outro”? Atente-se na seguinte explanação de Jacques Rancière:

(...) a figura de estilo política por excelência é a metonímia, que dá o efeito pela causa e a parte pelo todo. E é precisamente a política da metonímia que é empregue por outra instalação de Alfredo Jaar dedicada ao massacre de Ruanda, “Os olhos de Gutete Emerita”. A obra é organizada a partir de uma única fotografia que apresenta os olhos de uma mulher que assistiu ao massacre da sua família: daí o efeito como causa, mas também dois olhos por um milhão de corpos massacrados. No entanto, apesar de tudo o que estes olhos viram, não conseguem transmitir o que Gutete Emerita pensa ou sente. São os olhos de alguém dotado da capacidade dos que os vêem, mas também da capacidade que os seus irmãos e irmãs foram desprovidos pelos seus assassinos – a capacidade de falar ou de ficar calados, de mostrar os seus sentimentos ou de escondê-los. A metonímia, que põe o olhar desta mulher no lugar do espectáculo de horror, perturba por conseguinte a soma do individual e do múltiplo. É por isso, que antes de ver os olhos de Gutete Emerita numa caixa luminosa, o espectador deve primeiro ler o texto que partilha o mesmo contexto e conta a História destes olhos – a História desta mulher e da sua família.¹⁴⁸

As palavras e as imagens têm um valor próprio. Uma imagem não vive sozinha e deve ser acompanhada de um enquadramento particular, do qual o espectador também faz parte. O sofrimento pode ser potenciado pelo fragmento da metonímia, principalmente se obrigar a um questionamento que vá além das primeiras permissas que a obra oferece. Os horrores apresentados por uma foto ou filmagem, se não forem devidamente trabalhados podem sucumbir à “política da piedade”, aumentando o distanciamento entre o espectador e o sofredor.

No exemplo já apresentado do genérico dos *Simpsons* (2010), Banksy decidiu representar a violência e abusos no trabalho como um desrespeito pelos animais, alguns desses imaginários como os unicórnios, e apresentados como desenhos animados infantis. Esta opção traduziu-se num maior distanciamento entre os espectadores e os sofredores. Banksy preferiu dar privilégio ao pensamento crítico do espectador, criando

¹⁴⁸ Ranciére, Jacques, *Emancipated Spectator*, London e Brooklyn, Verso, 2009, pp. 97-98 – (...) the political figure par excellence is metonymy, which gives the effect for the cause or the part for the whole. And it is precisely a politics of metonymy that is employed by another installation by Alfredo Jaar devoted to the Ruanda massacre, “The eyes of Gutete Emerita”. This is organized around a single photograph showing the eyes of a woman who has seen the massacre of her family: hence effect for cause, but also two eyes for a million massacred bodies. However, for all that they have seen, these eyes do not tell us what Gutete Emerita thinks and feels. They are eyes of someone endowed with the same power as those who view them, but also with the same power that her brothers and sisters have been deprived of by the murderers – that of speaking or remaining silent, of showing one’s feelings or hiding them. The metonymy that puts this woman’s gaze in place of the spectacle of horror thus disrupts the counting of the individual and the multiple. That is why, before seeing Gutete Emerita’s eyes in a luminous box, the spectator has first of all to read a text that shares the same context and recounts the history of these eyes – the history of this woman and her family.

também uma fábula como A. Weiwei, mas falhou. Falhou porque foi cínico. De facto, a fantasia pode ridicularizar tornando o problema de tal modo abstracto que não produz um questionamento. O fragmento não transmite a força do todo.

Também no *Coro de Queixas* (2005), não faz nenhum alerta para os problemas mais importantes do mundo. Porém, a ironia não deve ser explicada. Ao se comparar os diferentes “coros”, ou versos pontuais, a disparidade vem ao de cima, questionando a organização do mundo. É o paralelismo entre as diferentes queixas que despoleta o “desconforto” do cidadão global.

Foque-se novamente na obra do criador chileno-norte-americano Alfredo Jaar de 1996, os olhos não são só metonímicos mas fundamentalmente alegóricos, representam a violência que uma imagem já não pode conter. São olhos da humanidade ferida que Alfredo Jaar expõe. Será a alegoria a forma ideal para a vanguarda captar e fazer pensar ofensivamente sobre o sofrimento do “outro”?

Como já indiquei, Chouliaraki considera que a fórmula ideal reside na Antiga Grécia, nomeadamente na Ágora e no Teatro. A Ágora apela para a importância da reunião e da reflexão que conduzem o diálogo e argumentação, enquanto o Teatro impele para a reunião e identificação. Por outras palavras, o primeiro serve o pensamento e o segundo o sentimento. É importante gerir cuidadosamente estes dois campos na elaboração de uma notícia, de modo a estimular uma acção responsável do espectador. Todavia, como são trabalhadas as imagens, as realidades e as informações de modo a favorecer uma apropriação do sofrimento? E que tipo de resposta se procura para além da apropriação?

Chouliaraki considera a colaboração em petições como um passo correcto, mas acrescenta que existem outras formas de acção. A denúncia que leva ao protesto político é, para a autora, a grande forma de revolta, superior à tal empatia que leva aos donativos.

A imagem e o sentimento devem estar em constante «tensão criativa»¹⁴⁹. O espectador necessita de tempo para reflectir e questionar (Ágora) mas também de sentir a dor de forma performativa (Teatro). Como L. Chouliaraki conclui, na impossibilidade deste enquadramento envereda-se pelos mecanismos da piedade que estabelecem uma “intimidade global”, necessariamente hierárquica, oposta a uma “identificação reflexiva”.

¹⁴⁹ Chouliaraki, Lilie, *The Spectatorship of Suffering*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage Publications, 2011, p. 212.

Na estruturação de uma notícia pretende-se uma combinação ideal entre a distância e a proximidade, entre a montagem de imagens e narrativa verbal, que permitem uma apropriação do sofrimento. A imagem do sofredor caracterizada pelo narrador é, através da montagem, associada a diferentes espaços que respondem ao sofrimento, quer sejam hospitais, salas de conferência e manifestações de revolta em cidades ocidentais que mobilizam e aproximam o espectador.

A teórica apresenta três exemplos para explicar as diferentes mecânicas do processo noticioso televisivo. *Morte por apedrejamento na Nigéria* é primeiro exemplo. Selecionado da televisão nacional grega no ano de 2002, começa por revelar a imagem da mulher nigeriana com o filho e a respectiva agitação da população islâmica a favor do apedrejamento, este enquadramento é seguido por um protesto da Amnistia Internacional que acontece ao mesmo tempo em Atenas. Este modo de apresentação chama-se “realismo ideológico”, assenta precisamente na justaposição visual entre a mulher, a manifestação, e o perigo da multidão nigeriana que deseja fazer justiça pelas suas mãos, são facções opostas que representam ideologias culturais em conflito disputando os direitos do ser humano. Assim se explica Lilie Chouliaraki:

A imagem da mãe e do filho evoca a humanidade Ocidental da Virgem Maria, enquanto a cena de ataque da multidão aponta para a “mente selvagem”, uma disposição cultural alienígena que vai para além da racionalidade e civilização (ocidentais). Denominar esta peça noticiosa de “realismo ideológico”, captura a função da narrativa da notícia em justapor estes dois sentidos icónicos numa poderosa representação simbólica – o contraste ideológico entre os valores ocidentais e desumanidade islâmica. A realidade imposta por esta narrativa é a realidade do que acreditamos ser certo e humano, ao invés daquilo que acreditamos ser verdadeiro (como no caso dos refugiados africanos) ou emocionalmente poderoso (como na notícia da fome argentina).¹⁵⁰

As duas notícias referenciadas no fim deste excerto referem-se aos outros exemplos expostos pela autora. O espectáculo de alta adrenalina no *Salvamento dos refugiados africanos* é também uma peça sobre a contenção de um ataque à perturbação

¹⁵⁰ Ibid., p. 139 – *The mother and baby image evokes the Western humanity of the Madonna, whereas the mobbing scene signals the “savage mind”, an alien cultural disposition beyond (Western) rationality and civility.*

Terming this piece of news “ideological realism” captures the function of the news narrative to juxtapose these two iconic meanings in a powerful symbolic representation – the ideological contrast between Western values and Islamic inhumanity. The reality of this narrative, then, is primarily the reality of what we believe is right and humane rather what we believe to be true (as in the case of the African refugees) or emotionally powerful (as in the news of the Argentinean famine).

da paz europeia. Nesta peça, a câmara apresenta um privilegiado ponto de vista da acção, mas imparcial, que torna o espectador numa testemunha distante, constituindo um exemplo de “realismo perceptual”. É uma aventura, quase um filme de acção, em que o espectador nada mais pode fazer do que observar.

Já a peça *Fome na Argentina* é introduzida inicialmente como um problema económico, sendo que o tom sentimentalista ganha importância à medida que a conferência de imprensa de Hilda Duhalde, então 1ª Dama da Argentina, é justaposta às imagens de rostos magros e corpos famintos de crianças deitados no hospital. Prima por um “realismo categórico”, «porque o seu texto verbal abandona a referência factual em prol de uma sequência visual – uma característica semelhante à da missão de salvamento – e centra-se no amplo tema da fome que o visual dramatiza e sensacionaliza. Contraditoriamente à confiança nos factos referente ao realismo perceptual, o realismo categórico procura atingir os corações dos espectadores e fazê-los padecer pelos jovens e indefesos sofredores.»¹⁵¹

Atente-se ainda na explicação de L. Chouliaraki que aponta o espectador desta última notícia como “omnipresente”. Apesar da sua imparcialidade, a sua raiva conduz-o a apontar somente os culpados e não abre espaço para outras soluções para além da intervenção militar. Na notícia dos refugiados o espectador é “distante”, apesar de esta ser uma condição necessária para a reflexão, é também importante que o espectador encarne o sofrimento alheio, de modo a sentir uma impulsão pela acção. No caso do apedrejamento o espectador é essencialmente “envolvido”, sente uma forte empatia que, no entanto, pode não conseguir incentivar o espectador a um “questionamento cosmopolita”.

Como conclusão, privilegia-se um espectador reflexivo, ou seja, com capacidade para uma deliberação imparcial e uma forte identificação emocional, o que por outras palavras já defini como “sentipensante” ou “carne inteligente”.

Recuperando as considerações de L. Chouliaraki, sublinhe-se que uma notícia não se distingue apenas pela parte estruturada pelo realismo, também existe uma correspondência entre o visual e o verbal que pode ser “simbólica”, “icónica” ou “indicial”. A notícia do apedrejamento apesar de começar expositiva, como a da fome

¹⁵¹ Ibid., p.133 – (...) because its verbal text abandons the factual reference to the sequence of the visuals – a feature of the rescue mission news, too – and centers on the broad theme of starvation that the visuals come to dramatize and sensationalize. In contrast to the reliance on fact in perceptual realism, categorical realism seeks to strike a cord in the spectators’ hearts and makes them feel for the young and defenseless sufferers.

argentina, ganha um estatuto universal já que a sua narrativa confere-lhe um significado simbólico. A enunciação da sentença tem a imagem da mãe com o filho como fundo, transmitindo-se assim uma ideia de vulnerabilidade e inocência. A sentença é um crime que compactua com a imagem do povo a querer fazer justiça pelas suas mãos.

A «imagem participa no que Derrida chama “política da memória” – a política que dita qual parte do sofrimento é merecedora da retenção e repetição pelo espectador e qual não é»¹⁵². No caso da obra de Alfreed Jaar são os olhos de Gutete Emerita que marcam a memória do trauma. Mas como é que os olhos podem transparecer a violência de um momento específico? A violência é também identificada através do texto que acompanha a obra, enquanto os olhos compõem a alegoria da violência testemunhada, mas também da “unidade humana” que existe entre o sofredor e o espectador.

Há um campo factual na palavra, que deve direccionar o pensamento adjacente. Cada palavra ligada à obra tem um poder, um uso, uma intenção, até mesmo o comentário do espectador. A “palavra” do espectador é tanto uma reacção como uma criação. O encadeamento entre uma obra e uma palavra é perigoso, podendo tanto obstruir a interpretação da obra de Arte como elucidá-la. E quando uma obra é irónica a palavra pode ser um elemento fundamental dessa condição, contribuindo para a construção de uma linha mais ofensiva.

Regressando à já debatida *Noite* (1918-1919) de Max Beckmann, a primeira “palavra” pertence ao título. É a “noite” de uma cidade que é apresentada. Uma noite em que dois corpos são torturados, os do artista e sua mulher, vulneráveis e inocentes, que de forma vil são subjugados. Será esta uma alegoria do sadismo da civilização Ocidental? A tela levanta a seguinte pergunta: “Porque sofrem?”. Não existem ideologias em causa, apenas a constatação que o mundo Ocidental está errado e é preciso fazer algo. Um “desconforto sentipensante” ou da “carne inteligente” é provocado por uma ausência de respostas satisfatórias que justifiquem o sofrimento. A obra é o retrato da perversão Ocidental.

Concluindo, a obra de vanguarda promove o pensamento crítico e a memória alegórica, não deixando fechar as feridas da História e do horror, como olhos abertos que tudo experienciam.

¹⁵² Ibid., p. 76 – *The image, in this respect, participates in what Derrida calls a politics of memory – a politics that dictates which piece of suffering is worthy of retention and repetition by the spectator and which is not.*

A Arte e o noticiário devem eliminar a via contemplativa ou excitante. Se o jornalismo persegue os factos, a via vanguardista favorece a memória ao invés da História, porque, geralmente, a História pertence aos vencedores e a memória aos sofrendores.

A História compete de forma desleal na era global, enquanto a memória é turva e diluída em gerações. Como a professora alemã Aleida Assmann apresenta: «A História separa sempre claramente o presente do passado, enquanto para a memória não existe uma definida divisão»¹⁵³. É na aparente ambiguidade temporal, que a vanguarda consegue ser uma arma de crítica, porque desconsidera o tempo como uma linha recta que marca e indica a direcção do progresso.

Se o tempo é realmente uma linha recta, esta resulta da intersecção de diferentes planos que conjuram diferentes épocas históricas e suas memórias. Por exemplo, o presente de uma cidade europeia em que podem confluir diferentes formas de estar que dependem de marcas deixadas pelo século XIX, século XX, e século XXI, mesmo ainda o Império Romano ou da Idade Média. A estas épocas correspondem planos geométricos que se interseccionam numa linha recta que representa o presente.

A via noticiosa de correspondência verbal e visual “icónica” resulta da impossibilidade do espectador em fazer algo que altere o sofrimento, como é exemplo a peça da fome na argentina, caracterizada por um “realismo categórico”. A imagem fixada nos corpos famintos, ou a fome fragmentada num corpo humano, nega a necessidade de mais palavras, promovendo uma fetichização do corpo que impõe uma maior distância entre o espectador e o sofredor. É uma tendência análoga à das obras transgressivas, descritas por Anthony Julius, no sentido em que escandaliza e explode sem nada alterar.

Já a via noticiosa “indicial” é apresentada como a combinação entre o visual e o verbal que aponta para uma acção externa, quase ficcional, em que as acções passadas são narradas no presente. É também acentuado o suspense que se fecha com um “final feliz”: “a missão termina sem más surpresas”. Há, portanto, uma via fortemente emocional nesta peça, em que se transgride normas de segurança para novamente serem repostas. São as chamadas “notícias de aventura”, em que se pode encontrar um filão romântico que acusei como ponto de partida da Arte moderna.

¹⁵³ Magdalena Saryusz-Wolska, «Pamiętać Historię», in Aneta Szyłak (Ed.), *Strażnicy Doków*, Gdańsk, Instytut Sztuki Wyspa, 2005, p. 17, citado in Piotrowski, Piotr, *Art and democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 155 - *History always clearly separates the present from the past, whereas for memory there is no such clear-cut division.*

Chouliaraki incide também na qualidade estética, este ponto requer atenção. Para a autora a qualidade estética divide-se em “espectacular”, “filantrópica” e “panfletária”.

Na peça noticiosa dos refugiados existe uma clara aposta na “espectacularidade” que não oferece possibilidades de acção política por parte do espectador, a História é tão fundamental como num filme de entretenimento.

Por outro lado, uma peça noticiosa é “filantrópica” quando explora uma campanha que prioriza os sentimentos acima dos factos, uma aventura emocional que não oferece perspectivas particulares sobre o sofrimento. Note-se que tanto o enquadramento visual como o narrativo contribuem para esta conjuntura, como no exemplo da já citada peça noticiosa sobre a fome.

Por fim, a peça do apedrejamento da mulher com o filho é “panfletária”, devido ao enfoque político no questionamento e luta pelo direito à vida de Amina Lawal. A ameaça da população nigeriana é contraposta pelos benfeitores manifestantes gregos (ocidentais), assim cria um elo de ligação que aproxima o mundo. É uma notícia que apela a um público cosmopolita, favorecendo esse cosmopolitismo. Da mesma forma, a vanguarda deseja alcançar a “unidade humana”, mas sabe que é um horizonte inatingível, logo foca-se mais em atacar do que a informar.

A manifestação grega apresentada no noticiário contesta o sofrimento de uma mulher que não é Ocidental, servindo de elo de ligação para o espectador grego (ocidental) para uma injustiça distante. Deste modo, a ocidentalização da “sofredora” (Amina Lawal) partilha características com a obra *Os olhos de Gutete Emerita* (1996) de Alfredo Jaar, já que os seus olhos são um elo de ligação humanizante: todos temos olhos. Se no primeiro caso se procura uma “unidade Ocidentalizada”, no segundo procura-se uma “unidade humana”, e esta diferença pode ser dramática e mais importante do que se pensa.

O que Gutete viu é irrepresentável, os olhos são espelho dessa alma atormentada. O texto colocado ao lado elucida o espectador do acontecimento, revoltado, sem o deixar consumir pela cólera. Os olhos apaziguam o desejo de vingança e alertam para a necessidade de agir, além de que a obra não apela apenas para o campo emocional porque o texto traz os factos e coordena a narrativa dos acontecimentos. Conhecer, comentar, investigar, encolerizar são reacções que a obra pode suscitar e que podem contribuir grandemente para o início de uma revolução.

Mas será a “tensão criativa” entre a linguagem e o visual é maior na obra que foca o sofrimento de Gutete Emerita do que na peça noticiosa sobre o sofrimento de

Amina Lawal? Uma obra de Arte não está sujeita às regras do jornalismo, podendo exacerbar-se e potenciar-se criativamente. Por outro ponto de vista a criação artística renova o papel do jornalismo, como expressa nas palavras do autor, curador e jornalista alemão Alain Bieber:

Os “media”, que já foram conhecidos como o quarto poder, perderam a sua credibilidade e poder devido a severas pressões para poupar dinheiro, que originam baixas drásticas de qualidade. O jornalismo investigativo não é mais conduzido pelos “media”, mas por hackers [piratas informáticos] como Julian Assange – ou por artistas.

*(...) os artistas tomam uma variedade desconcertante de papéis. Nos seus projectos eles agem como jornalistas, gestores urbanos, filósofos, arquitectos, políticos, e activistas ambientais – assim como explicadores, comentadores, testemunhas, documentaristas, e vozes de aviso.*¹⁵⁴

Esta ideia do artista como um jornalista não é tão recente assim, se se pesquisar o caso jornalismo literário, que permite que um jornalista se aproxime das técnicas da criação artística literária. O jornalismo literário é um caso especial do espectro noticioso, mais criativo e parcial que o modelo padrão. Tome-se o exemplo do relato das manobras opressivas da ditadura militar argentina expostas na obra *Operación Massacre* (1957) pelo jornalista Rodolfo Walsh (1927-1977), assassinado depois de escrever a *Carta aberta de um escritor para a junta militar*. Será *Operación* uma obra de Arte ou uma peça jornalística? De facto, trata-se de um híbrido que funde a investigação à literatura, podendo, possivelmente, constituir-se como uma vanguarda, devido ao claro desbravamento de uma linguagem que se deseja contemporânea. Há uma forte procura pela carne, um maior interesse pela memória do que pelos factos, pelo humano do que pelo mecânico. Também *Hiroshima* (1946) de John Hersey (1914-1993) persegue esta linha, expondo seis habitantes da malfadada cidade antes e depois do ataque, ou seja, humaniza o inimigo, questionando o uso da bomba atómica.

Também se pode encontrar outros cruzamentos “artísticos” no jornalismo, como é o trabalho do desenhador e jornalista maltês Joe Sacco, através da banda desenhada.

¹⁵⁴ Alain Bieber, «I revolt, therefore I am», in Klanten, Robert et al. (Eds.), *Art & Agenda: Political Art and Activism*, Berlin, Gestalten, 2011, p. 51 - *The media, once known as the the forth estate, has also lost credibility and power because severe pressure to save money has led to severe drops in quality. Investigative journalism is no longer conducted by the media, but by hackers like Julian Assange – or by artists.*

(...) artists take on a bewildering variety of roles. In their projects they act as journalists, urban planners, philosophers, architects, politicians, and environmental activists – as well as explainers, commentators, eyewitnesses, documentary makers, and voices of warning.

Formulando-se uma outra forma de identificação com o “outro” e apresenta-se as faces do mundo almejando uma maior “tensão criativa”. O uso de um “meio inerentemente interpretativo” condiz com a fórmula artística da vanguarda que nega a clareza objectiva¹⁵⁵.

Deve entender-se a “tensão criativa”, que existe entre a imagem e a palavra, como a medida que distingue a capacidade de uma obra ou da peça noticiosa produzir um questionamento “sentipensante” sobre o estado do mundo. Quanto maior a tensão, maior a “identificação reflexiva”. Este questionamento é assumido pelo criador que deve multiplicar-se em diferentes papéis de modo a reflectir e identificar-se mais facilmente com um problema. A “tensão criativa” existe numa obra de vanguarda principalmente entre o alvo e o meio de ataque, sendo que a identificação pode ser ofensiva.

Ora, os olhos de Gutete Emerita são o elo de ligação humano, os seus olhos são iguais aos olhos de qualquer pessoa, com a diferença avassaladora que os seus viram um massacre. Uma pergunta explode naturalmente: “Porque tiveram esses olhos de assistir tremenda injustiça?”. A vanguarda impõe uma primeira resposta: “Porque o ser humano é violento, e a violência é o corpo do poder”.

Chamo a atenção para outros olhos, presentes numa fotografia de uma notícia de 2013 com o seguinte título: «A pergunta estava lá, numa rede social para jovens: “ Já te podes matar?”»¹⁵⁶. Segue-se o cabeçalho: «A britânica Hannah Smith, de 14 anos, é a mais recente vítima de abusos através do sítio de perguntas e respostas *Ask.fm*. David Cameron já apelou ao boicote e grandes empresas estão a retirar os anúncios». Uma fotografia da prestigiada agência Reuters retrata uma adolescente de pele escura sentada à entrada de uma porta preta com um portátil ao colo que lhe esconde grande parte do rosto, só se consegue ver os seus olhos maquilhados e os seus cabelos escuros. Centrados na fotografia, os olhos focam directamente o observador, como que acesos focos provocadores, quase em sedução. Porém, a jornalista portuguesa Alexandra Prado Coelho inicia do seguinte modo a notícia:

*Hannah Smith tinha uns olhos grandes e um ar de menina,
apesar da maquilhagem com que aparece nas fotos de jornais*

¹⁵⁵ Ver Joe Sacco, *Journalism*, London, Jonathan Cape, 2012.

¹⁵⁶ Prado, Alexandra, *A pergunta estava lá, numa rede social para jovens: “ Já te podes matar?”*, Público, 12 de Agosto de 2013. Site: <http://www.publico.pt/mundo/jornal/a-pergunta-estava-la-numa-rede-social-para-jovens-ja-te-podes-matar-26946408> (Acedido 12 de Agosto 2013).

que deram a notícia do seu suicídio no início de Agostos, aos 14 anos.

A jornalista contraria abertamente a fotografia seleccionada para abrir a notícia, de modo a transmitir a inocência e ingenuidade da adolescente, apelando para uma via emocional. Esta necessidade de expor uma contradição demasiado evidente torna a aproximação que a jornalista pretende um tanto ridícula. É um “realismo categórico” forçado que renega qualquer possibilidade de uma “identificação reflexiva”, preferindo uma identificação sentimentalista.

Considere-se ainda outros olhos, neste caso é apenas um olho, presente no *Objecto para ser destruído* (1923) de Man Ray. Esta obra consta num metrónimo com a fotografia do olho da ex-amante que serve de substituto da presença dela, constante, rítmica. É uma ideia a ser destruída. É essa “identificação ofensiva” que a vanguarda procura, mas com problemas mais densos que relações amorosas.

De facto, na peça sobre o suicídio de Hannah Smith, a jornalista poderia ter assumido a fotografia que abre a notícia. A adolescência é mais maquilhagem do que inocência, é a procura pela imagem e identidade do novo “eu”. É o conflito entre a criança e o adulto que obriga a um forte questionamento da ordem e da vida. É fase vertiginosa. Mas a jornalista preferiu insistir no sentimentalismo, indicando a extinção das redes sociais para adolescentes como a resposta mais “eficaz” para evitar situações semelhantes.

(...) a resposta mais eficaz partiu das empresas anunciantes no Ask.fm, as quais já retiraram os seus anúncios, explicando que estes são geralmente colocados pela Google, com a qual têm um contrato para a colocação de publicidade online. Entre as que saíram estão empresas como a Vodafone, McDonald's, Laura Ashley ou a British Airways.¹⁵⁷

Não será esta uma retaliação punitiva que anula a uma reflexão sobre o problema? Não seria preciso mais? É a eficácia que se procura ou chegar ao cerne do problema? A punição é acto característico de um padrão baixo de moralidade.

Levando em consideração que acedi esta notícia na Internet, um campo a considerar são as caixas de comentários que normalmente acompanham estas notícias.

¹⁵⁷ Prado, Alexandra, *A pergunta estava lá, numa rede social para jovens: “ Já te podes matar?”*, Público, 12 de Agosto de 2013. Site: <http://www.publico.pt/mundo/jornal/a-pergunta-estava-la-numa-rede-social-para-jovens-ja-te-podes-matar-26946408> (Acedido 12 de Agosto 2013).

Permite uma “liberdade” agressiva, a violência verbal na internet é uma forma de espectáculo. Todos aqueles que fazem parte da explosiva agressão global na internet, estão, realmente, a tentar compensar o desnorteio da cólera. Ainda assim, alguns comentários podem alertar para outras formas de ver o problema, constituindo uma via de informação reflexiva mais preponderante que a notícia em si. O encontro que a internet propicia pode aproximar-se da Ágora

Há de facto um crescente fetiche pela acção do espectador, uma acção que vá para além do simples pensamento. Então, será que a vanguarda tem que ser uma “Arte participativa”? A curadora norte-americana Claire Bishop dedica-se a esta temática, defendendo que é preciso pensar de forma crítica a Arte participativa, contrariando a passividade do espectador na sua atitude contemplativa. O “outro como participante” tem tido diferentes identidades, passando:

(...) da multidão (anos 10), para as massas (anos 20), para as pessoas (finais dos anos 60 e anos 70), para os excluídos (anos 80), para as comunidades (anos 90), até aos actuais voluntários cuja participação é contínua com a cultura da reality T.V. e networking social. Na perspectiva da audiência, podemos mapear como uma mudança de uma audiência que exige um papel (expressa como hostilidade contra o artista de vanguarda que mantinham o controle do proscénio), para uma audiência que desfruta a sua subordinação a estranhas experiências criadas pelo artista, para uma audiência que é encorajada a ser co-produtora da obra (e que, ocasionalmente, pode até ser paga pelo seu envolvimento). Isto pode ser visto como uma heróica narrativa sobre o aumento da actuação e agência da audiência, mas também podemos ver como uma História de uma crescente subordinação voluntariada à vontade do artista, bem como uma mercantilização dos corpos humanos numa economia de serviços (no sentido em que a participação voluntária é também trabalho não pago).¹⁵⁸

¹⁵⁸ Claire Bishop, «Participation and spectacle: Where are we now?», in Thompson, Nato (Ed.), *Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011*, Cambridge & New York, MIT Press & Creative Time Books, 2012, p. 39 - (...) *from a crowd (1910s), to the masses (1920s), to the people (late 1960s/1970s), to the excluded (1980s), to community (1990s), to today's volunteers whose participation is continuous with a culture of reality television and social networking. From the audience's perspective, we can chart this as a shift from an audience that demands a role (expressed as hostility towards avant-garde artists who keep control of the proscenium), to an audience that enjoys its subordination to strange experiences devised for them by an artist, to an audience that is encouraged to be a co-producer of the work (and who, occasionally, can even get paid for this involvement). This could be seen as a heroic narrative of the increased activation and agency of the audience, but we might also see it as a story of their ever-increasing voluntary subordination to the artist's will, and of the commodification of human bodies in a service economy (since voluntary participation and also unpaid labor).*

Como se deve comportar a vanguarda na sua ligação ao espectador? Ou, pelo prisma contrário, que tipos de espectador a vanguarda não pretende criar?

Segundo Claire Bishop, o espectador é desafiado a agir através de duas formas. Através de uma “aliciação” utópica, como o Futurismo se orientou para o Fascismo italiano, e como o Construtivismo para a ordem extremista bolchevique. Ou através de uma negação, como os anárquicos ataques dadaístas nas ruas de Paris.

Como a autora lembra, a negação da estética que favorece um engajamento social não é algo novo, é característico de momentos de transição ou tensão política, e são dependentes da caracterização histórico-cultural desse momento. Hoje, conclui, o colapso do comunismo e a aparente falta de alternativas à esquerda impõem à Arte um papel de salvador, que considera demasiado ingénuo.

Por conseguinte, talvez não deva existir uma aliança entre o “outro” e o artista, nem uma provocação consentida pelo público. A vanguarda não é a salvadora, é a força da destruição. Não é consensual nem moralista, ataca e revela as falhas da organização do mundo, as suas miragens e os seus horrores, como se aproximasse um espelho muito perto do espectador.

Bishop recorda a obra do versátil e controverso criador alemão Christoph Schlingensief (1960-2010) para um festival cultural em Viena, *Please Love Austria* (2000), que ataca os cartazes xenofóbicos usados pela crescente direita nacionalista. Assim, dentro de um contentor foram instalados um grupo de emigrantes e as suas actividades foram gravadas e lançadas na internet ao estilo do programa televisivo *Big Brother*. Cada dia, às oito horas, os mais votados para sair abandonavam as instalações, sendo que o último a sair ganha a cidadania austríaca através do casamento. Os “outros” seriam deportados.

A obra suscitou diferentes reacções, desde o apreço ao escárnio. Bishop descreve:

Uma frequente crítica ouvida a esta obra é que não mudava a opinião de ninguém: os aposentados na ala direita continuam de ala direita, e os manifestantes esquerdistas continuam esquerdistas. Mas esta instrumentalizada aproximação ao julgamento crítico compreende mal a força artística da intervenção de Schlingensief. O objectivo não é a “conversão”, porque isto reduz a obra de Arte a uma questão de propaganda. Ao invés disso, o projecto de Schlingensief chama a atenção para as contradições do actual discurso político na Áustria. O facto chocante é que o contentor de Schlingensief causa mais agitação e aflição públicas que a presença de um centro “real”

*de deportação situado a pouco quilómetros de Viena. A lição perturbante de «Please Love Austria» é que uma representação “artística” da detenção tem mais poder para atrair dissidências que uma “actual” instituição de detenção. Efectivamente, o modelo de Schlingensief de comportamento “não democrático” corresponde precisamente à democracia como praticada na realidade. Esta contradição é o cerne da eficácia artística de Schlingensief – e é a razão pela qual a conversão política não é o primeiro objectivo da Arte, pela qual representações artísticas continuam a ter uma força que pode ser aproveitada para fins disruptivos, e pela qual «Please Love Austria» não é (e nunca deve ser visto como) moralmente exemplar.*¹⁵⁹

Sublinhe-se que “o objectivo não é a ‘conversão’, porque isto reduz a obra de Arte a uma questão de propaganda”. De facto, o artista não tem a obrigação de converter mas de provocar “questões coléricas”, ou seja, questões que não almejam somente a contemplação mas que desejam despoletar um pensamento provocado por uma nova forma de ver a realidade.

Como C. Bishop esclarece, «a Arte participativa não é um meio político privilegiado nem uma solução ready-made para a sociedade de espectáculo, é incerta e precária como a democracia em si»¹⁶⁰. Concluindo, não está no papel da vanguarda dizer o que fazer depois da batalha ganha, mas iniciar a batalha.

Please Love Austria (2000) almeja mais do que uma “identificação reflexiva”, pretende gerar tumulto à volta de um problema que ninguém quer ver, ou seja, uma “identificação ofensiva”. Ao ser adoptado um programa famoso de TV do género *Big Brother* (vigilância 24h por dia, sensacionalista, que promete transmitir emoções fortes e realistas) a uma realidade condenável, procura-se uma subversão da forma de pensar impregnada na sociedade, gerada pela publicidade e espectáculo. Não é o sofrimento o centro da questão para uma obra de vanguarda, mas o desprezo pela humanidade.

¹⁵⁹ Ibid., p.44 - A frequently heard criticism of this work is that it did not change anyone’s opinion: the right-wing pensioner is still right-wing, the lefty protestors are still lefty, and so on. But this instrumentalized approach to critical judgment misunderstands the artistic force of Schlingensief’s intervention. The point is not about “conversion”, for this reduces the work of art to a question of propaganda. Rather, Schlingensief’s project draws attention to the contradictions of political discourse in Austria at that moment. The shocking fact is that Schlingensief’s container caused more public agitation and distress than the presence of a “real” deportation center a few miles outside Vienna. The disturbing lesson of «Please Love Austria» is that an artistic representation of detention has more power to attract dissensus than an actual institution of detention. In fact, Schlingensief’s artistic efficacy – and it is the reason why political conversion is not the primary goal of art, why artistic representations continue to have a potency that can be harnessed to disruptive ends, and why «Please Love Austria» is not (and should never be seen as) morally exemplary.

¹⁶⁰ Living as form - pág 45 – Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself (...).

Tome-se também o exemplo da *Guernica* (1937), uma manifestação contra a desumanidade numa linguagem contemporânea que imortaliza o trauma. Uma questão colérica rompe o espaço e o tempo: como é o homem capaz de tamanha destruição?

De facto, *Guernica* é uma obra chave da História da vanguarda, a sua força actua ainda nossos dias. No final do documentário da BBC *The power of Art – Picasso* (2006), o narrador e professor britânico Simon Schama lembra que, em Fevereiro de 2003, no final da discussão nas Nações Unidas que decidiu a intervenção armada no Iraque, na sala de conferências em que o Secretário de Estado norte-americano Colin Powell vai discursar, uma tapestria da *Guernica* é tapada por decisão do pessoal noticioso responsável pela imagem. Como Simon Schama explica, não fica bem uma imagem sobre os horrores da destruição quando se decide ir para a guerra.

A obra não impõe apenas uma alegoria sobre a violência humana, mas também uma profecia sobre a capacidade desumanizante que a 2ª Grande Guerra gerou nos homens. Falar de ir para guerra à frente da *Guernica* é suicídio político, e os *media* favoráveis à linha política vigente tiveram essa “sensibilidade”. É por isso que a sua tapestria é tapada na sala de conferências das Nações Unidas, pelo vaticínio de destruição que ainda hoje domina a civilização ocidental. Quando uso a palavra “vaticínio”, deve ler-se exactamente como as práticas místicas características dos etruscos, que faziam predições através das entranhas ou direcções de fumo. Neste caso, as entranhas são dos inocentes mortos e o fumo resulta da destruição.

À luz das considerações expostas anteriormente, não faço a apologia do público participativo. A vanguarda é apenas Arte participativa no sentido em que “questionamento colérico” implica uma forma diferente de “participar” no mundo. Não há uma real necessidade de colaborar numa performance, o fundamental reside na “emancipação” conseguida através de uma apropriação estabelecida por uma tradução subjectiva do que é apresentado. Mais do que converter é necessário alertar, mas sem cair na linha da “transgressão pela transgressão”.

Tanto a obra como a peça noticiosa podem explorar uma ocorrência ou um problema sociocultural. As notícias gerem o tempo e a acção, através de uma narrativa suportada em imagens, discursos de comentadores e de diferentes tipos de testemunhas. Informam, procuram a verdade de forma organizada e estruturante, podendo apresentar soluções, têm um papel social e trabalham essencialmente os factos. Já as obras vanguardistas constituem um ataque à dinâmica histórica, uma forma de manifestação

que pode primar pela sua amoralidade, e tentam abrir caminho para o espectador encontrar uma outra realidade, sem manipular ou convencer.

A obra de vanguarda pode ter em si linhas próximas ao jornalismo, pela forma como investiga e deseja expor a verdade, porém, não tem em si o perfil da clareza nem um formalismo sujeito a regras estritas. A obra de vanguarda pode até ser propositadamente amoral, repetindo as facetas negativas do mundo, o horror dos acontecimento, subvertendo a ideia de entretenimento e a organização da sociedade. Repete para criticar ou atingir outro alvo, como é exemplo *Please Love Austria* (2000).

No combate contra o poder, a criação artística serve de manifestação e contra-informação, trabalhando de mão dada com a memória. Se o tempo é uma linha recta que resulta da intersecção de diferentes planos que representam diferentes épocas, a vanguarda age em todos esses planos. A leitura da obra é criativa¹⁶¹, porque o espectador “emancipado” colabora na construção e resultados.

Em forma de conclusão, defendo que mais do que a verdade, a vanguarda procura atingir um “xamanismo artístico”. O xamã é aquele que pode ver no escuro estando, nesse sentido, apto para se encontrar mais entranhado na obscuridade civilizacional e combatê-la, penetrando além das miragens de “unidade” da era global. O propósito da obra de vanguarda é o que apelido de “questionamento colérico”, ou seja, um questionamento que incita o nível mais elevado da cólera, a revolução.

¹⁶¹ Hans Robert Jauss já tinha apelado para este ponto, na sua obra *A leitura como provocação* (1974).

1.2 – Entre a alienação e a alegoria

Mas toda a gente em Leninegrado sabia como interpretar um artigo de jornal. As forças russas eram sempre «calmas e determinadas», os alemães estavam sempre «impressionados pela fúria da nossa resistência» - estas frases eram obrigatórias. A chave da informação vinha quase no fim do artigo, enfiada dentro de um parágrafo conclusivo. Se os nossos homens «retiraram para preservar a nossa força combativa», tínhamos perdido a batalha; se as tropas «se sacrificaram voluntariamente para repelir o invasor inimigo», tínhamos sido massacrados.¹⁶²

A codificação é uma ferramenta determinante para a política, afectando determinadamente a linguagem dos *media*. Existem códigos com diferentes estruturas e propósitos, no excerto que abre este subcapítulo opta-se pelo eufemismo, de modo a suavizar a ideia de “massacre”. Um tipo de codificação mais recorrente nos dias de hoje é a metonímia, quando se refere o PIB ou a percentagem da população jovem para debater o momento do país, ou seja, quando se resume a qualidade de vida da população a um factor matemático. Outra opção consiste na hiperbolização da História de um país, a fim de a consagrar e apropriar modelos de heróis e lendas que fortalecem e unificam uma população heterogénea.

A vanguarda deve penetrar entre as fileiras destas codificações e sabotá-las, demonstrando as falhas da unidade. A linguagem contemporânea da vanguarda pode assentar na subversão de diferentes códigos políticos e culturais, principalmente no combate à propaganda, no ataque à publicidade enganosa ou no descortinar de interesses nas informações lançadas pelos *media*.

Sublinhe-se ainda que a genética social do século XX é a da espectacularidade. Esta é brilhantemente exposta no musical *Chicago*, peça representada nos palcos da Broadway entre 1975-77 e 1996, adaptada para cinema em 2002. A peça original é coreografada pelo exasperante e sensualista Bob Fosse, numa adaptação de um filme mudo homónimo de 1926. *Chicago* conta a história dos julgamentos de Roxie Hart e Velma Kelly. A acção é acompanhada de perto pelos jornais sensacionalistas da cidade, sendo que a personagem Roxie é elevada ao estatuto de estrela quando apenas está a ser julgada pelo homicídio do seu amante. Chamo a atenção para o discurso final do advogado, dito ao mesmo tempo que um sapateado como se se tratasse da mesma

¹⁶² Benioff, David, *Cidade de ladrões*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, p. 134.

performance, sendo que o conselho que o advogado dá à sua cliente é apenas um: “deslumbra” (*razzle dazzle*).

O segredo para vencer no mundo viciado no espectáculo é “deslumbrar” os “outros”. O deslumbramento desumaniza, desvia a atenção da verdade e apela à tontura dos sentidos. Este é o modelo que a sociedade norte-americana deseja globalizar, tudo é espectáculo e efémero, até o sentido de justiça.

Nas notícias televisivas a imagem é por vezes trabalhada para proporcionar um desvio de atenções, manipulando a opinião pública. Ora atente-se no exemplo da Guerra do Golfo (1990-1991) em que as imagens captadas dentro dos bombardeiros na *Operação tempestade do Deserto* fazem lembrar um jogo de computador, um eufemismo da realidade da guerra. Também o bombardeamento nocturno ao Iraque, exposto na televisão pela CNN, apresenta a guerra como um festival pirotécnico. É um ataque em que a carne é escondida, e a imagem é injectada com fortes doses de “espectacularidade”.

Efectivamente, a sinestesia e a hipérbole são as grandes armas do espectáculo. Estas figuras de estilo são também adaptadas pelo discurso pós-moderno, principalmente na construção da identidade na qual o corpo tem grande importância¹⁶³. A investigadora britânica Sally O'Reilly incide também sobre este ponto:

Na retórica da política sexual, o sexo é definido como uma diferenciação biológica e o género como uma condição social ou cultural. A teórica Judith Butler defende que o género é uma performance em marcha e não uma qualidade essencial do corpo. Ao mesmo tempo, não é algo que o indivíduo constrói, é um padrão pré-existente de comportamento ao qual adere. Fazer este tipo de distinção abre uma ambiguidade – uma falha na qual a natureza do sexo e a educação do género não têm que se equiparar necessariamente. A obra «Matrix» (1999) de Jenny Saville é pintada de forma bruta e confronta-nos um corpo com genitália feminina e seios seguidos de um rosto claramente masculino. O corpo transexual de Del LaGrace Volcano (tema da pintura) renegocia a construção do género, enquanto as formas da pintura declaradamente cruas tornam o assunto público. De forma dominante, pressionada contra o plano da imagem, ferida, ou mesmo com aspecto morto como nacos, a carne pintada por Saville escreve uma estética de excesso que é à vez abjecta e voluptuosa, construindo um

¹⁶³ Ver David Ashley, *History without a Subject: The postmodern Condition*, Oxford, Westview press, 1997, pp. 64-65.

*ataque directo à exigência que corpos gordos, mortais e
insubmissos fiquem longe dos nossos olhos.*¹⁶⁴

A palavra usada por Sally O'Reilly é “ambiguidade” mas deveria ser “paradoxo”. É exactamente sobre os paradoxos que a linguagem contemporânea tenta buscar inspiração e novos contornos. Isto porque um paradoxo é mais ofensivo que uma simples ambiguidade. Um paradoxo é capaz de criar uma interrogação nova, enquanto uma ambiguidade apenas choca ou causa impressão. Sublinhe-se que problematização entre o sexo e género é predilecta de artistas feministas dos anos 70.

O título da obra de Jenny Saville não é inocente, coincide com o título de um filme famoso do mesmo ano dirigido pelos irmãos Wachowski, *Matrix* (1999). Na sombria realidade apresentada pelo filme, os seres humanos servem de baterias para o império das máquinas. São baterias humanas adormecidas e estimuladas directamente no cérebro, aprisionados num mundo virtual em que nada é real, mas em que tudo se assemelha ao mundo actual. Só os rebeldes que têm contacto com o mundo exterior conseguem ver entre os códigos da falsa realidade, subvertendo-os. Atacam o mundo virtual e fogem rapidamente para o mundo real. A realidade é bem mais pesada, escura, fria, sem espaço para a humanidade e sem a “espectacularidade” propiciada pelo mundo virtual.

De forma análoga, a obra de Jenny Saville debate o aprisionamento de três campos do ser humano: corpo, identidade e carne.

Também a vanguarda deseja encontrar e a verdadeira realidade. A vontade de ver parte do espectador que, à semelhança do herói do filme, teve que decidir entre continuar na falsa realidade ou mergulhar na verdadeira realidade, essa que é sombria, insípida, perigosa, em que as máquinas são os predadores.

Como afirmei no subcapítulo anterior, a vanguarda privilegia a alegoria. Os olhos de Gutete Emerita são elo de ligação à humanidade, mas também os únicos olhos

¹⁶⁴ O'Reilly, Sally, *The body in contemporary art*, London, Thames & Hudson, 2009, p.82 - *In the rhetoric of sexual politics, sex is defined as biological differentiation and gender as a social or cultural condition. The theorist Judith Butler argues that gender is an ongoing performance and not an essential quality of the body. At the same time, it is not something that the individual constructs, but a pre-existing pattern of behavior to which they adhere. Making this distinction opens up an ambiguity – a gap in which the nature of sex and the nurture of gender do not necessarily have to equate. Jenny Saville's Matrix (1999) confronts us with rawly painted. Wound-like female genitals and breasts presided over by a distinctly male face. The transgender body of Del LaGrace Volcano (the subject of the painting) renegotiates the construct of gender, while Saville's starkly declarative painted forms make this public. Overbearing, pressed against the picture plane, bruised, or even dead-looking like slabs of meat, Saville's painted flesh describes an aesthetic of excess that is in turns abject and luscious, and mounts a direct attack on the demand for large, mortal and unduly bodies to be kept out of sight.*

que testemunharam a suma violência. A verdadeira realidade pode ser dura demais, bem como o silêncio da revolta. A alegoria trabalhada pela vanguarda também não escapa ao paradoxo. O fragmento que representa a unidade pode ser também foco da desunião.

Todos os cidadãos são responsáveis pelo estado presente de “globalienação”, a era global da “alienação”. A “alienação” deve ser aqui entendida no sentido dado pelo fundador da doutrina comunista, o pensador alemão Karl Marx (1818-1883), no sentido em que um indivíduo não pertence a nada a não ser ao role de mercadorias que vão dominar a forma de estar, agir e comunicar no mundo.

A ligação entre alienação e alegoria é um dos focos de estudo do investigador inglês Jeremy Tambling, lembrando que os dois conceitos possuem a mesma raiz latina, *alien*, que implica a pertença a outra pessoa ou lugar, bem como possuem a mesma raiz grega, *allos*, que significa outro¹⁶⁵. Deste modo, a “globalienação” consiste numa elaboração do “eu” como um “outro”, peão de movimentações económicas desleais, sendo ainda sujeito às regras ditadas pelo poder e a uma castração cultural, que encontra uma compensação nas mercadorias.

A fetichização que sopra vida nos produtos deve-se ao poder da ilusão, em que o substituto é mais valorizado que o real. Objectos, tratados como reais e vivos, personificações, tornam-se fetiches, como estátuas ou relíquias que personificam entidades espirituais. A produtos, que W. J. T. Mitchell chama «de entidade figurativa e alegórica possui uma vida e aura misteriosas, um objecto que, se propriamente interpretado, consegue revelar o segredo da História humana»¹⁶⁶, e não pode ser produzido sem esse fetichismo. Marx torna esta atracção pela comodidade inteiramente dependente da alegoria, como se tivesse o poder da vida e de as controlar.¹⁶⁷

Note-se que a ligação entre a alienação e alegoria vem já do século XIX, através do incontornável escritor e pensador francês Charles Baudelaire (1819-67), «a quem Jauss [Hans Robert] chama de “alegorizador da modernidade” e que descreveu a “visão

¹⁶⁵ Ver Jeremy Tambling, *Allegory*, New York, Routledge, 2010, p. 105.

¹⁶⁶ Mitchell, William J. T., *Iconology, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 188.

¹⁶⁷ Tambling, Jeremy, *Allegory*, New York, Routledge, 2010, p. 104 - *The fetishizing that invests commodities with life takes place under the power of the illusion, where the substitutional is valued over the real. Objects, treated as real and alive, personifications, become fetishes, like statues or relics which personify spiritual entities. The commodity, which W. J. T. Mitchell calls a “a figurative, allegorical entity, possessed of a mysterious life and aura, an object, which, if properly interpreted, would reveal the secret of human history” (Mitchell, 1986: 188), could not be produced without such fetishism. Marx makes the attraction of the commodity entirely dependent on allegory, as though it had the power of life and to control lives.*

dos alienados” na modernidade do século XIX¹⁶⁸. (...) No seu soneto *Correspondências*, Baudelaire sugere que os objectos são símbolos de formas ideais que podem ser vislumbradas através destes, tal como imagens podem ser expressas através de outras imagens (como um sentido pode ser expressado através de outro, por exemplo na sinestesia). (...) Esta confusão é intensificada na cidade, quando Baudelaire pensa em termos de alienação e alegoria (...). A paisagem urbana torna-se irreconhecível, gerando imagens no texto que são estranhas e inexplicáveis (...). Enquanto Paris “muda”, as suas memórias mantêm-se, e esta dupla consciência cria uma necessidade de pensar alegoricamente: vendo uma coisa, mas recordando uma narrativa cujos traços foram agora obscurecidos»¹⁶⁹.

Em suma, a alegoria apresenta-se como uma ferramenta moderna que testemunha as mutabilidades das identidades, enquanto o simbolismo moderno aposta na reafirmação dos significados fixados por formas ou rituais. Ainda assim, sublinhe-se que a alegoria, como ferramenta artística, não foi sempre apreciada nem a sua definição constante. Neste sentido, recupere-se algumas considerações sobre a alegoria na transição entre o século XVIII e o século XIX:

*O racionalismo do século XVIII tende a opor-se à alegoria devido ao desejo empírico de desejar uma literatura realista. A reacção contra a Idade da Razão, reacção característica do Romantismo, também rejeitou a alegoria, mas desta vez em nome da imediatez poética, pois via a alegoria como algo mecânico e previsível (A igual a B), logo sem o carimbo da vida dinâmica. A reacção à alegoria do final do século XVIII pode ser discutida através de William Blake (1757-1827) (...) Blake via a alegoria como falsificadora, dependente da memória, em vez de ser visionária (...).*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Jauss, Hans, *Towards and Aesthetic of Redemption*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 173.

¹⁶⁹ Tambling, Jeremy, *Allegory*, New York, Routledge, 2010, pp. 105-107- (...) whom Jauss called an “allegorizer of modernity”, and who depicts the “view of the alienated” in nineteenth-century modernity. (...) In his sonnet “Correspondences”, Baudelaire suggests that material objects are symbols of ideal forms which can be glimpsed behind them, just as all images can be expressed through other images (as one sense can be expressed through another, as in synesthesia). (...) Such confusion is intensified in the city, when Baudelaire thinks in terms of alienation and allegory (...). The urban landscape becomes unrecognizable, generating images in the text which are strange and inexplicable (...). While Paris “changes”, his memories do not, and this double consciousness creates the necessity to think allegorically: seeing one thing, but recalling a narrative whose traces have now been obscured.

¹⁷⁰ Ibid., p. 73 – Eighteenth-century rationalism tended to oppose itself to allegory on the basis of an empirical desire to want literature to be realistic. The reaction against the Age of Reason, a reaction which characterizes Romanticism, also rejected allegory, but this time in the name of poetic immediacy, regarding allegory as something mechanical and predictable (A equals B), and therefore not marked by any dynamic life. The late-eighteenth-century response to allegory may be discussed through William Blake (1757-1827) (...) Blake saw allegory as falsifying, reliant on memory, rather than being visionary (...).

É precisamente esta confiança na memória que interessa à vanguarda. A memória está também representada nos olhos de *Gutete* representam. Mais do que uma “unidade”, os olhos são a alegoria do horror.

O já referenciado Walter Benjamin expõe no início do século XX um novo entendimento da alegoria, na sua dissertação *A origem do Drama Trágico Alemão* (1925):

- 1 – Que a alegoria corresponde a uma percepção do mundo em ruínas e é, por isso, a Arte do fragmento, bem como o oposto do símbolo, que pressupõe o valor da “Natureza” como preservador de imutáveis e completos valores e identidades;
- 2 – Que a melancolia é o meio pelo qual a alegoria é descoberta e torna-se significativa e legível;
- 3 – Que a alegoria não trabalha com ligações orgânicas e naturais; mas questiona essa possibilidade.¹⁷¹

A ligação entre a melancolia e a alegoria só me parece apetecível para a temática da vanguarda se a melancolia for entendida como sofrimento, mas são realmente os pontos 1 e 3 aqueles que dou mais relevância. A alegoria não é um símbolo, como não serve o “realismo categórico” como exposto por L. Chouliaraki, questiona antes as ligações da realidade. Efectivamente, a alegoria trabalha com fragmentos (os olhos de *Gutete*) de um “mundo em ruínas”, questionando as ligações sociais que apenas em aparência são “orgânicas e naturais”. É toda uma “unidade” que não existe e que deve ser atacada.

A palavra “ruína” sintetiza a civilização europeia no pós 2ª Grande Guerra, alegoricamente representada por Max Ernst (1891-1976) em *Europa depois da Chuva* (1940-1942). Será esta uma obra de vanguarda? Para responder é preciso colocar outras duas perguntas:

- 1 - Serve-se de uma “linguagem contemporânea”?
- 2 - Permite um “questionamento colérico”?

Na obra teórica *The Challenge of the Avant-garde*¹⁷², considera-se a *Europa depois da Chuva* como profética, no sentido em que representa o abandono da linha de

¹⁷¹ Ibid., p. 110 - 1. That allegory corresponds to a perception of the world in ruins, and is therefore the art of the fragment, and the opposite of the symbol, which presupposes the value of “Nature” preserving unchanging, complete, identities and values.

2. That melancholy is the medium through which allegory is discovered and becomes significant and readable.

3. That allegory does not work with the sense of an organic, natural relationship between things; but that it questions such a possibility.

vanguarda de uma Europa destruída, uma vanguarda que se vê forçada a emigrar. De forma análoga também o artista alemão se naturalizou francês e norte-americano, como se a sua identidade emigrasse.

Dos métodos de trabalho de Ernst, destaco a “fricção” (*frottage*) de superfícies que sugere figuras e que é utilizado na obra. Apresenta um universo fantasioso assente na união entre o clássico e orgânico como que apontando para uma civilização extinta engolida pela natureza, certamente a europeia. Consegue-se notar algumas figuras como uma mulher de costas, um cavalo, e a figura do pássaro de traços humanos e com uma armadura, o *Loplop*, é uma figura que o artista escolheu diversas vezes para se representar a si próprio. O *Loplop* é uma figura melancólica e central, tal e qual um personagem pensativo do Romantismo alemão diante a natureza, só que neste caso a natureza veste as ruínas da civilização.

Mas haverá algum “questionamento colérico” nesta obra? Não. Ernst representa a desilusão através de uma realidade fantasiada. A obra recorda-me o já referido genérico concebido por Banksy para um episódio dos *Simpsons* (2010), em que a fantasia desumaniza e afasta ainda mais o espectador do “sofredor”.

Para debater se esta obra usa, de facto, uma linguagem contemporânea é preciso levar em consideração os “abismos” da época em que foi criada. O cinema, grande pendor para a linguagem contemporânea do início do século XX, já tinha proclamado o fim da pintura. Consequentemente, o Cubismo já não é pintura, é colagem e mutilação. Mas esta obra data de 1940-2, no pico da 2ª Grande Guerra, logo, a linguagem contemporânea não pode escapar à importância da “carne”. E só se chega à carne através do sacrifício, o sacrifício do aparente equilíbrio da realidade social ou global. A obra em estudo não sacrifica nenhuma realidade, não emerge na carne, não mutila. É obra surrealista, ou seja, é uma máscara em cima do que existe, portanto, nada “penetra”.

Atente-se noutra obra de Max Ernst, *Europa depois da chuva I* (1933). É resultado de outra técnica “automática”, a decalcomania, sugerindo um terreno montanhoso e florestal visto de cima, pontuado por algumas áreas de água. É como um mapa deformado da Europa, em que se consegue adivinhar a parte Este do mediterrâneo, o Mar negro e o topo a costa Báltica, bem como linhas tracejadas que servem de divisórias territoriais. A data da obra é a chave da sua preponderância

¹⁷² Ver Paul Wood (Ed.), *The Challenge of the Avant-garde*, London, The Open University, 1999, pp. 253-255.

ofensiva, o ano em que os Nazis chegam ao poder. Esta obra é uma alegoria da civilização europeia prestes a ser desfigurada.

Ainda de notar que, na ausência de elementos urbanos, abunda na tela um verde florestal e um castanho montanhoso que sugerem a selvática propensão do povo europeu, bem como o vazio civilizacional que depois da guerra brotaria. Mesmo que estejam presentes as técnicas automáticas ligadas à crescente valorização do inconsciente, que definem o Surrealismo, o resultado é uma alegoria que permite uma “identificação ofensiva”. Ersnt emerge na realidade da nova Europa, desumanizada, selvagem, deformada. É o conjunto de fragmentos selvagens que compõe o rosto europeu.

Não considero a grande parte das obras construtivistas e surrealistas como vanguardistas, pois defendo uma exigência ofensiva por parte de obras vanguardistas que vá para além da destabilização da ordem social, ou seja, para além da transgressão. Atenção, não nego a importância destes movimentos em agitar consciências, ou provocar situações e encontros profícuos para uma transformação social. Mas nego a capacidade de grande parte das obras destes movimentos conseguirem desvendar a realidade de forma ofensiva. Relembro que o “questionamento colérico” é uma reflexão activa sobre a dinâmica actual da História, que permite um encontro com a realidade ruínosa do mundo, resultando num “desconforto sentipensante” ou da “carne inteligente”. Este encontro não tem a função de convencer o espectador, mas activar o pensamento moral e a cólera, impedindo qualquer acção sem que primeiro tenha tido lugar uma cuidada reflexão.

É certo que estou a generalizar movimentos que são complexos e que agregam linhas divergentes. Não nego a faculdade de uma obra surrealista ou construtivista de actuar como uma vanguarda activa, só é preciso debatê-la com precaução, levando em consideração pontos que tenho vindo a questionar. Proclamar uma obra como vanguardista é um exercício que obriga sempre a uma revisitação, porque as obras vivem, amadurecem ou rejuvenescem. E se actuam primeiramente como alegorias ofensivas, podem vir a ser símbolos passivos para outras épocas.

Qual é, afinal, a grande diferença entre o simbolismo e a alegoria? Para responder recorro ao jornalista belga Paul de Man (1919-1983), que vê alegoria de modo similar a W. Benjamin, mas com uma grande diferença, escreve depois da 2ª Grande Guerra. Man defende que o símbolo permite uma ligação sincrónica entre a imagem e a realidade que capta a totalidade do significado, enquanto a alegoria depende

de uma narrativa em que tal não sucede. Além do mais, como Man elucida que «a alegoria impõe uma distância com a sua origem, e renunciando a nostalgia e o desejo de coincidir, estabelece a sua linguagem num vazio assente nesta diferença temporal»¹⁷³. É a distância que dá força à alegoria, mas este desfasamento temporal dificulta a sua leitura tanto no presente como no futuro. Tome-se como exemplo a primeira recepção de *Guernica* (1937) durante a Exposição Internacional de Paris, tomada como um símbolo da genialidade de Picasso e do Cubismo. Só posteriormente se conseguiu ler ali um grito de socorro e ódio, uma alegoria da desumanidade que a nova forma de fazer Guerra rasgou na cara do mundo.

É possível encontrar dois paradoxos dentro da vanguarda, o paradoxo da vanguarda passiva e o paradoxo da vanguarda activa. O primeiro paradoxo é referente à linguagem contemporânea que não é usada por ninguém e, por isso mesmo, não é clara. O outro paradoxo está ligado à alegoria. A leitura da alegoria também é difícil, já que depende de um conhecimento que vem de dentro do espectador. Como é que se pode entender a *Guernica*, se em 1937 os espectadores não tinham real consciência das densas e horrendas desumanidades praticadas na nova forma de fazer guerra?

Entenda-se que a alegoria vanguardista não quer apenas informar ou resumir, mas avisar sobre uma “outra realidade” estimulando um “questionamento colérico” para o qual o espectador não está pronto.

Note-se que os paradoxos não emergem apenas na Arte vanguardista, mas também na Arte moderna, contemporânea e propagandista. Boris Groys estabelece uma linha de comparação entre estas três vias artísticas:

(...) como objectos-paradoxo, estas obras requerem uma reacção perfeitamente paradoxal e auto-contraditória. Qualquer reacção não-paradoxal ou só parcialmente paradoxal deve ser vista neste caso como redutiva e, portanto, falsa. A única interpretação adequada de um paradoxo é uma interpretação paradoxal. Logo, a profunda dificuldade em lidar com a Arte moderna consiste na relutância em aceitar interpretações paradoxais e auto-contraditórias como adequadas e verdadeiras. Mas esta má vontade deve ser superada - de modo a que possamos ver a Arte moderna e contemporânea como é um foco de revelação do paradoxo que governa o equilíbrio do poder. De facto, ser um objecto-

¹⁷³ Paul de Man, «Blindness and Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism», Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 207, citado in Tambling, Jeremy, *Allegory*, New York, Routledge, 2010, p. 131 – (...) *allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference.*

paradoxo é o requerimento normativo implicitamente imposto a toda a obra de Arte contemporânea. (...)

Ser unilateral e agressivo é, obviamente, tão moderno quanto ser moderado e procurar manter o equilíbrio do poder. O revolucionário moderno, ou os movimentos totalitários e os estados apontam para o equilíbrio do poder, porém, estes só acreditam que tal pode ser almejado dentro e através de uma luta, conflito e guerra permanentes. A Arte que é posta ao serviço deste dinâmico revolucionário equilíbrio do poder, toma necessariamente a forma de propaganda política. Esta Arte não se reduz a si própria à representação do poder – ela participa na luta pelo poder que interpreta como a única forma pela qual o verdadeiro equilíbrio do poder pode ser revelado.¹⁷⁴

A época contemporânea abre a era do paradoxo. Uma obra transgressiva é um paradoxo, proporciona um atravessar da fronteira que nada muda, apenas choca, é uma viagem que realmente não abandona o ponto de partida, porque coincide com o ponto de chegada. A Arte moderna não transforma a realidade da imagem que critica. Da mesma forma, a propaganda artística promete um futuro que nunca chega, obrigando a uma dinâmica de conflito que reequilibra o poder.

A consciência do abismo que o poder representa é fulcral para a vanguarda activa, e é exactamente o campo que a vanguarda artística mais sabota. A propaganda alia-se ao poder, alienando o “outro”, enquanto a vanguarda activa é uma forma de guerrilha sem pátria que impulsiona o questionamento sobre as realidades do mundo, ou seja, identifica-se ofensivamente com o “outro”.

O perfil paradoxal da vanguarda permite um avanço em relação ao *habitus* sociocultural e moral, bem como impulsiona um “questionamento colérico” sobre uma realidade da qual o espectador deve ter parcial consciência. Por outras palavras, o seu

¹⁷⁴ Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT press, 2008, p. 4 - (...) *as paradox-objects, these artworks require a perfectly paradoxical, self-contradictory reaction. Any nonparadoxical or only partially paradoxical reaction should be regarded in this case as reductive and, in fact, false. The only adequate interpretation of a paradox is a paradoxical interpretation. Thus the deeper difficulty in dealing with modern art consists in our unwillingness to accept paradoxical, self-contradictory interpretations as adequate and true. But this unwillingness should be overcome – so that we can see modern and contemporary art for what it is, namely a site of the revelation of the paradox governing the balance of power. In fact, to be a paradox-object is the normative requirement implicitly applied to any contemporary artwork. (...)*

Being one-sided and aggressive is, of course, at least as modern as being moderate and seeking to maintain the balance of power. The modern revolutionary, or, one might say, totalitarian movements and states are also aiming at the balance of power, but they believe that it can be found only in and through permanent struggle, conflict and war. The art that is put in the service of such a dynamic, revolutionary balance of power takes necessarily the form of political propaganda. Such art does not reduce itself to the representation of power – it participates in the struggle for power that it interprets as the only way in which the true balance of power could reveal itself.

avanço de nada lhe serve quando o público não acede à verdadeira densidade do problema em questão.

É certo que J. Tambling afirma que é a liberdade de interpretação que distingue a alegoria do simbolismo¹⁷⁵, porém, como já esclareci, não é a “liberdade” mas a dificuldade de interpretação que é importante focar. Esta dificuldade de leitura está associada ao uso de uma linguagem que ninguém domina, assim como atacar uma realidade que o espectador pode não captar.

¹⁷⁵ Ver Jeremy Tambling, *Allegory*, New York, Routledge, 2010, p. 17.

1.3 – Entre o derrube do muro de Berlim e a construção da *Firewall*

Esperei em vão uma resposta às minhas palavras. Comecei a ficar impaciente. Chamei por ele:

- Fortunato!

Nenhuma resposta. Chamei outra vez:

- Fortunato!

Ainda nenhuma resposta. Atirei uma tocha pela abertura que restava e deixa-a cair lá dentro. Como resposta chegou-me apenas o tilintar dos sinos. Apressei-me a terminar o meu trabalho. Coloquei a última pedra na devida posição e cimentei-a. Sobre a nova parede reconstruí a velha camada de ossos. Durante este meio século ninguém os perturbou. “In pace requiescat!”¹⁷⁶

É por muitos aceite que a queda do muro de Berlim (1989) fecha o século XX, mas se um muro cai outro se ergue, aumentando de tamanho à medida que se caminha pelo século XXI, refiro-me ao “muro de fogo” (*firewall*). A *firewall* é um dispositivo de segurança que controla a entrada e saída de informações na internet, essa plataforma hiper-comunicativa de horizontes virtuais que se expandiu globalmente nos anos 90, transformando a cultura, hábitos e comércio.

Depois da queda do Muro há uma formação de uma nova Alemanha, nova Europa, novo mundo. Sobre esta Alemanha sublinho a data de 2010, que marca o fim da *Love Parade*, o mais famoso festival de música electrónica que começou em Berlim, em 1989, para celebrar o entendimento internacional através da música e do amor, tendo sido copiado depois por diversos países. Apesar do seu fim ter sido forçado pelos acidentes ocorridos nesse ano, de certa forma, terminaram também os festejos da reunificação alemã. É esta Alemanha que segura uma débil União Europeia, dando lições de ética económica e pacifismo.

Mesmo que a “celebração do entendimento” tenha sido cumprida, o Holocausto ficará para sempre cravado na genética europeia, tal como o historiador inglês Tony Judt (1948-2010) sublinha no Epílogo de *Pós-Guerra: História da Europa desde 1945* (2005):

Para os judeus, conclui Heinrich Heine, o baptismo é o «bilhete de entrada para a Europa». Mas isso era em 1825, quando o preço da admissão ao mundo moderno consistia em abdicar de uma herança opressiva de diferença e isolamento dos judeus. Hoje, o preço de entrada na Europa mudou. Numa viragem

¹⁷⁶ Edgar Allan Poe, «A pipa de Amontillado» (1846), in Poe, Edgar Allan, *Histórias Extraordinárias*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 16.

*irónica que Heine – com os seus avisos proféticos de «tempos sombrios e perigosos retumbando na nossa direcção» - teria apreciado como ninguém, aqueles que pretendem tornar-se verdadeiramente europeus na alvorada do século XXI devem primeiro assumir uma herança nova e bastante mais opressiva. Hoje, a referência pertinente para a Europa não é o baptismo. É o extermínio. O bilhete de acesso à Europa contemporânea é o reconhecimento do Holocausto.*¹⁷⁷

É essa “viragem irónica” que marca a Europa do pós-guerra. A ideia de progresso serviu de máscara para as piores atrocidades. Consequentemente o holocausto e a ironia marcam a criação artística de vertente ofensiva.

Adia-se a adesão da Turquia à União Europeia enquanto não admitir o genocídio da população arménia (1915), além de lhe ser também exigida que baixe os seus níveis de censura. Na Turquia, os famosos motor de busca da Internet (*Google*) e sítio de vídeos (*Youtube*) foram bloqueados devido a apresentarem ofensas ao povo turco e à memória de Kemal Atatürk, reverenciado fundador da moderna República turca. Disfarçando com humor a vergonha que é ser posto ao lado de países como a China ou Coreia do Norte em questões de censura, internautas turcos criaram um motor semelhante ao *Google*, o *Millimotor*, que é como um “Google irónico”. Ao escrever a palavra “curdo” recebe como resposta “certamente quis dizer turco”, e ao escrever a palavra “arménio” o programa sugere que escreva “o assim chamado genocídio arménio”.

É certo que o mundo transformou-se com a queda do Muro, trazendo esperança e melhores perspectivas. Sem inimigos vigorosos, o capitalismo cresceu e engordou perdendo a sua agilidade e atenção, aumentando o fosso entre ricos e pobres. Como J. Rancière resume, «o consenso sobre a fórmula que identifica a democracia como a soma dos direitos humanos, mercados livres, liberdade de escolha individual, esfumou-se com o desaparecimento do seu inimigo. Desde 1989, campanhas intelectuais cada vez mais enfurecidas denunciaram o impacto mortal da conjunção entre direitos humanos e liberdade de escolha individual (...) estes direitos estão agora a impelir aqueles consumidores a quebrar qualquer barreira que impeça o seu frenesim e, assim, a destruir

¹⁷⁷ Judt, Tony, *Pós-Guerra: História da Europa desde 1945*, Lisboa, Edições 70, 2006. p. 899.

todas as formas tradicionais de autoridade que estabeleciam um limite no poder dos mercados: escola, religião e família»¹⁷⁸.

O sistema capitalista oprime e descaracteriza o ser humano num ritmo acelerado, tornando-o num bruto consumidor e exasperado trabalhador. Mais dramático é o ensino, atrasado face às exigências e fórmulas dos novos tempos. A generalidade dos currículos, arquitectura das escolas e professores não sabem ainda acompanhar a mudança dos tempos. O abalo dos sistemas de segurança social e o crescimento dos grupos extremistas na Europa são pontos demasiado preocupantes. É toda uma conjuntura de factores que propicia uma crise democrática, em que o político e o intelectual são descredibilizados.

No último terço do século XX, a preocupação pela igualdade ganha outros pendoros, é dada mais atenção aos direitos feministas, dos casais homossexuais e de outros grupos oprimidos porque, efectivamente, representam ou podem representar uma camada do mercado com bastante valor. A ideia de liberdade assenta na maior capacidade de poder de compra, de modo a expressar a diferença através da comodidade que compõe os vocábulos definidores da identidade. Efectivamente, o investigador David Ashley explica o novo capitalismo como dependente da mercantilização de privilégios semióticos, em que os consumidores são mapeados por diversas características que definem “estilos de vida”:

“Estilo de vida”, neste contexto, não reflecte apenas o que as pessoas querem consumir, também ajuda a explicar como se definem a si próprias como sujeitos. Logo, estas motivações tornam-se uma nova fonte para o capital, que encoraja grupos de semelhante “estilo de vida” a colocarem-se no mercado de signos.

Em 1995, por exemplo, o Travelers Bank começou a comercializar o seu “Rainbow Visa Card” [Cartão Visa Arco-íris] para homossexuais e lésbicas, e o Boston Bank for Commerce introduziu o seu “Unity Visa Card” [Cartão Visa da União] para Afro-americanos. O Cartão Arco-íris (que permite que consumidores que não se qualificam para um máximo de linha de crédito de \$15,000 possam solicitá-lo com o companheiro do mesmo sexo) apresenta o logotipo das Fuji Heavy Industries Ltd. E tem como porta-voz do produto a

¹⁷⁸ Rancière, Jacques, *Emancipated Spectator*, London e Brooklyn, Verso, 2009, pp. 37-38 - *But consensus over the formula identifying democracy with the sum of human rights, free markets and individual free choice vanished with the disappearance of its enemy. Since 1989, increasingly enraged intellectual campaigns have denounced the deadly impact of the conjunction between human rights and individual free choice (...) these rights are now impelling those consumers to shatter any impediment to their frenzy and thereby destroy all the traditional forms of authority that used to place a limit in the power of the market: schools, religion and the family.*

*estrela de ténis Martina Navratilova. As aplicações do cartão apresentam Navratilova como a “campeã da nossa causa” e prometem gastar uma proporção dos rendimentos do cartão em organizações tais como o National Center for Lesbian Rights [Centro Nacional dos Direitos Lésbicos] e na AIDS Information Network [SIDA Rede de informação].*¹⁷⁹

Há quase uma falsa luta pela igualdade, por ser grandemente impulsionada por interesses económicos. Existe, de facto, uma confusão entre individualidade e liberdade que é aproveitada pelo capitalismo, pretendendo ser a única voz da democracia. Assim, abre-se espaço para uma ditadura da economia que defende apenas interesses políticos locais, e protege os grupos e países com maior poder económico.

O novo cidadão tem também uma vida dupla, habita o espaço da sua cidade e expõe-se nas redes sociais através de imagens que o definem e idealizam. Constrói alter-egos anónimos, na maioria das vezes personagens mais negras, voyeurs e fetichistas. Porém, há um conjunto de mudanças positivas, as redes sociais da internet e seus sítios de informação disponibilizam também o acesso fácil a um conjunto de realidades outrora distantes, permitindo um alargamento do conhecimento, bem como uma expansão cultural. Nos espaços virtuais são dispostos documentos, obras, livros, artigos, bem como imagens do “hoje mundial” que podem revelar injustiças e verdades a uma velocidade estonteante que são, muita das vezes, efémeras. É claro que ninguém está livre da manipulação da informação.

A atenção do poder aos movimentos na internet está na ordem do dia, assim se justifica que o principal motor de busca (*Google*) tenha aumentado drasticamente a recepção de pedidos por parte de diferentes governos para a remoção de conteúdos, sendo, por exemplo, o crescimento no primeiro semestre de 2012 de 71%¹⁸⁰. A guerra contra o abuso do poder também encontrou na internet um campo fértil. *Anonymous* é

¹⁷⁹ Ashley, David, *History without a Subject – The postmodern Condition*, Oxford, Westview press, 1997, p. 220 - “Lifestyle” in such a context does not just reflect ‘what’ people want to consume; it also helps account for how they define themselves as subjects in the first place. These motivations thus become a new resource for capital, which encourage lifestyle groups to locate themselves in the marketplace of signs.

In 1995, for instance, the Travelers Bank began to market its “Rainbow Visa Card” for gay men and lesbians, and the Boston Bank of Commerce introduced its “Unity Visa Card” for African Americans (Hirsch 1995). The Rainbow Card (which allows customers who don’t qualify for the maximum \$15,000 credit line to apply for the card with a same-sex partner) carries the logo of Fuji Heavy Industries Ltd. And features the tennis star Martina Navratilova as the product’s spokesperson. Application forms for the card feature Navratilova as a “champion for our cause” and promise to spend a proportion of the card’s profits on organizations such as the National Center for Lesbian Rights and the AIDS Information Network.

¹⁸⁰ Ver Relatório de Transparência da Google. Site: <http://www.google.com/transparencyreport/removals/government/?hl=pt-PT>.

um exemplo famoso de grupo de piratas informáticos anónimos que ataca companhias desde 2008, um terrorismo cibernético contra a obscuridade do capitalismo.

A guerra fria dá lugar a uma guerra virtual, que se centra no ataque dos sistemas informativos e disseminação de informações secretas guardadas em computadores. Nos casos mais mediáticos desta batalha está o jornalista e ciber-activista australiano Julian Assange, o principal porta-voz da *WikiLeaks* (fundada em 2006), sítio que revela dados desconhecidos e importantes dos bastidores do mundo, como as execuções extrajudiciais no Quénia, informações sobre os prisioneiros de Guantánamo, detalhes sobre a participação dos EUA na Guerra do Afeganistão e Iraque, ou telegramas secretos da diplomacia norte-americana. A imagem de J. Assange varia entre o “traidor” e o “homem do ano de 2010” (jornal francês *Le Monde*). Será este o novo tipo de herói?

A vanguarda apresenta uma alegoria que provoca a realidade a vir ao de cima, não procura informar directamente, usa até um processo confuso que não quer convencer. Neste sentido, a vontade de “questionar colericamente” tem de partir do espectador. Não basta existir uma tensão entre linguagem e alvo, esta tem de ser criativa, infiltrando-se no pensamento e sentidos do espectador.

Tem-se assistido a um controlo da comunicação, principalmente nos EUA, na Rússia, na Turquia e na China. Não deixa de ser chocante o programa de vigilância norte-americano PRISM, posto a descoberto por Edward Snowden em 2013, que vigia as redes telefónicas e trabalha em contacto directo com o *Google*, *Microsoft*, *Yahoo* e *Facebook*. Lembre-se ainda que ano de 2013 é também o ano em que o novo Papa Francisco, o primeiro papa não europeu, pega no telefone para comunicar com fiéis em desespero. Já o Papa anterior, Benedito XVI, tinha escrito mensagens no *Twitter* em 2011. Será este o novo formato da religião cristã?

A nova geração de telemóveis apresenta-se como o órgão externo de excelência da pós-humanidade, além de fazer chamadas possui ligação à internet, possui um relógio, uma agenda, uma máquina fotográfica que pode disponibilizar a difusão instantânea das fotografias nas redes sociais, e outras tantas aplicações. A excessiva utilização do telemóvel tem vindo a ser satirizada em diversas campanhas que desejam regressar ao “velho” e “quente” contacto humano. Nesta linha, uma notícia do jornal Público sublinha uma reacção tomada por um festival que tem lugar em 2013, na Polónia:

A proibição do festival polaco Unsound inclui fotos e vídeos e a medida é apresentada pela organização como uma experiência de “resistência ao hábito contemporâneo de documentar cada instante em directo”. Não haverá, no entanto, seguranças a impedir o gesto. A ideia é que seja o público a (auto)vigiar-se, censurando os que estiverem a apontar o telemóvel para o palco. A organização garante também que alguns concertos serão registados discretamente por um fotógrafo do próprio festival.

*O que o festival polaco deseja é “encorajar o público a concentrar-se no momento, sem distrair os outros desse mesmo momento”, embora esteja consciente de que a discussão encerra muitos paradoxos, porque ao mesmo tempo as imagens de concertos e festivais constituem hoje uma das principais fontes de comunicação dos mesmos.*¹⁸¹

Será que é aceitável a defesa da obliteração da exteriorização para uma maior interiorização? E a “exteriorização” não será uma nova forma de interiorização? No mundo regido pela tecnologia comunicacional, o sentimento individual é pluralizado, estetizado e padronizado nas redes sociais. No século XXI o prazer só existe quando é mediatizado, assim crescem as novas gerações, entre anúncios, facilidade de acesso à imagem e música, *reality shows*, pornografia, contacto virtual e jogos em rede. Tudo existe primeiro nos *media* e só depois na carne, e cada vez mais a segunda existência não é fundamental. Não se pode combater os tempos proibindo o problema, mas sim sabotando a sua mensagem e vocabulário.

No filme *Avatar* (2009) do realizador canadiano James Cameron, um planeta distante apresenta uma fauna e flora de uma beleza exuberante e de proporções extraordinárias. O planeta é povoado por indígenas alienígenas de cor azul e a tribo principal habita uma única árvore de proporções grandiosas, como um arranha-céus natural, tal e qual uma utopia modernista. Estes hominídeos azuis, apesar de não possuírem tecnologia, dispõem de um apêndice no cabelo que lhes permite entrarem em ligação com a natureza, que é fonte de conhecimento, de interacção e de contacto com os mortos, ou seja, trata-se de uma grande rede virtual em que se partilha as experiências e conhecimentos.

O ser humano ainda não possui apêndices corporais deste tipo, que cumpram as funcionalidades da tecnologia de hoje, apesar de algumas experiências nesse ramo.

¹⁸¹ Belanciano, Vítor, *Não aos telemóveis: músicos queixam-se da desatenção do público*, Público, 3 de Agosto de 2013. Site: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/nao-aos-telemoveis-musicos-queixamse-da-dispersao-do-publico-1604533> (Acedido a 3 de Agosto de 2013).

Mesmo assim, o telemóvel é, hoje, uma prótese corporal. Os jovens entram em pânico se lhe retiram esse objecto multifuncional e híper-comunicativo.

Na época contemporânea o primeiro dos mecanismos a alterar a forma de pensar a realidade foi a máquina fotográfica. Para abordar a sua preponderância, como apêndice tecnológico, recorde-se o filme *Blow up* (1966), do realizador italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), em que a personagem principal, um fotógrafo profissional, descobre uma verdade atroz através da ampliação de uma fotografia que tirou a uma mulher num jardim. Se nas suas fotografias de moda a máquina fotografia permite criar uma realidade fictícia de desejos, a fotografia pode ser também uma janela para uma realidade menos cativante mas verdadeira. Conquanto, a fotografia é destruída e conseqüentemente o fotógrafo regressa à passividade do mundo irreal. Este momento é marcado por um jogo mímico de ténis, no qual o personagem também participa ao devolver a bola imaginária que saiu do court. É uma alegoria da inocência, um mundo sem objectos e ferramentas capazes de nos mostrar como a realidade é feia e viciada em máscaras.

Mais do que um bisturi da realidade, os apêndices tecnológicos são ferramentas comunicantes. Modificando a frase que o escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969) usa para resumir o seu entendimento sobre o ser moderno, caracterizo o ser pós-moderno “por uma nova atitude relativamente à comunicação, cria-a tão mais facilmente quanto ele próprio é criado por ela”¹⁸².

Para esclarecer este último ponto relembro uma obra exposta na documenta 13, em Kassel, dos canadianos Janet Cardiff e George Bures Miller intitulada *Bahnhof Walk Video* (2012). A obra tem lugar na velha estação principal de comboios, e o espectador deve coincidir a imagem do ecrã que lhe é fornecido com o que espaço exterior, seguindo as instruções que lhe são dadas pelos auscultadores. Ao seguir as indicações depara-se com as diferenças entre a realidade exterior e do vídeo, ouvindo os pensamentos da narradora que lhe serve de guia. Ela pensa e descreve o que vê. De facto, há diferentes tempos e espaços dentro desta obra:

- o tempo e espaço do espectador;
- o tempo e o espaço apresentado no ecrã;

¹⁸² *O homem moderno caracterizava-se por uma nova atitude relativamente à Forma, cria-a tão mais facilmente quanto ele próprio era criado por ela!* – Miranda, Bragança de, *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI, 2008, p. 155.

- o tempo e espaço fornecidos por certas imagens que fazem um intervalo na narrativa para fornecerem informações adicionais.

Como diz o provérbio, “quem conta um conto acrescenta um ponto”, mas na obra em questão acrescenta-se um “ponto de vista”. Efectivamente, é a humanização do ponto de vista que está em causa. Enquanto a História é a uniformização do ponto de vista, a memória é uma rede de pontos de vista. O ser humano do século XXI vive fascinado pela memória, direi antes, pela mediação da experiência que embeleza a memória. A fotografia é útil nesse processo, alterada por filtros e outras tonalidades como se fosse alvo de uma cirurgia plástica. Por outras palavras, é como transformar uma selva num fragmento de jardim.

É preciso notar que eu tive conhecimento do *Walk Video* pelo *youtube* (famoso programa de visionamento de vídeos na internet), num excerto de 6 minutos do vídeo total que tem 26 minutos. Além do mais, o que observo é uma mão a segurar o *iPod*, ou seja, uma gravação de uma pessoa a experienciar a obra. No fundo, é também uma mediação da experiência que tenho acesso. Neste exemplo existem quatros espaços com quatro diferentes tempos:

- o meu, que sou espectador;
- o espaço gravado da pessoa que é espectadora da obra e está na estação;
- o espaço gravado da obra com os respectivos intervalos que enfocam outros espaços.

É uma comunicação de uma comunicação, uma tendência que favorece uma apropriação da mensagem principal, descredibilizando todas as informações secundárias. Esta é uma particularidade fundamental das experiências dos dias de hoje que ocorre no palco das redes sociais. Todo o acto realizado na internet ganha significado porque é testemunhado, passível de ser copiado, partilhado, ou comentado. Deixam de existir espectadores do mundo, todos são espectadores de todos, mercadorias e imagens, desejos e objectos.

Contrariando a lógica, tudo aquilo que é copiado tem mais valor. É o que explica o crítico de Arte e arquitectura britânico Peter Walsh, distorcendo a *Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin:

De facto, Benjamin tem a aura da Arte exactamente ao contrário. É a reprodução mecânica – a fotografia – que cria a aura do original da mesma forma que a máquina criou o “artesanal”, o “negativo” que cria o “positivo”, e o digital

que permite o nascimento retroactivo do seu oposto latente, o analógico.

(...)

*Pelo contrário, a Arte menos reproduzida é menos significativa. A obra que não é fotografada ou publicada, existe numa espécie de limbo. Claramente, sob a aura do museu pós-fotográfico, as obras não fotografadas mal se podem dizer que existem. Na era pós-fotográfica da História de Arte, descobrir e publicar obras é quase como um segundo acto de criação.*¹⁸³

No entanto, Peter Walsh conta ainda uma História sobre o catálogo de Arte de um famosíssimo vendedor de Arte, Lord Joseph Duveen (1869-1939), que só reproduzia as obras que ele vendia ao seu mais estimado comprador, como que reescrevendo a História da pintura. No fundo, trata-se de uma manipulação do valor e da cultura através de uma selecção oportunista. Esta foi uma lição que o capitalismo aprendeu muito bem e que a Arte Pop veio a subverter. A propaganda do século XX também explora o poder da repetição, insistindo em imagens que fortalecem a superioridade do Estado e da raça, bem como favorecem ódios e actos brutais.

À luz destas considerações, acredito que se torna preponderante compreender as fórmulas da comunicação entre o século XX e XXI que definem a “linguagem contemporânea” da vanguarda.

Recorde-se uma passagem da obra literária *As viagens de Gulliver* (1735) do escritor irlandês Jonathan Swift (1667-1745) em que é apresentada uma aldeia cujos habitantes não admitem erros na forma de comunicar, são tão exactos que trazem num saco todas as coisas a que se querem referir¹⁸⁴. No mundo de hoje, o saco contém “experiências mediatizadas” que são, na realidade, o vocabulário do século XXI. De certa forma, o “saco” é uma rede social como o *Facebook*.

Assim como as obras precisavam de ser fotografadas para ganharem valor, a experiência precisa de ser mediatizada para se tornar experiência, ou melhor, para ganhar significado. Quando o artista activista chinês Ai Weiwei “postou” pela primeira

¹⁸³ Peter Walsh, «Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: technology and the transformation of Art», in Cameron, Fiona & Kenderdine, Sarah (Eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 29-30 – *In fact, Benjamin has the aura of art exactly the wrong way around. It is the mechanical reproduction – the photograph – that created the aura of the original, much as it was the machine that created the “handmade”, the negative that created the “positive”, and the digital that gave retroactive birth to its latent opposite, the “analog”.*
(...)

Conversely, less reproduced art is less significant. The unphotographed, unpublished work art exists in a kind of limbo. In fact, under the aura of the post-photographic museum, the unphotographed work can hardly be said to exist at all. In post-photographic art history, discovering and publishing such a work is almost a second act of creation.

¹⁸⁴ Ver Fernando Savater, *As perguntas da vida*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 106.

vez no seu blogue escreveu: «Para expressarmo-nos precisamos de uma razão, mas expressarmo-nos é a razão» (2005).

Contudo, a palavra do dia para a vanguarda não é apenas “expressar” mas “manifestar”. As comunicações das respectivas manifestações despoletadas nas redes sociais encadearam manifestações do mesmo tipo noutros países. É por isso que no final de 2011 é o “manifestante” que faz a capa da revista *Time* como a personalidade do ano. É uma numa ilustração feita pelo norte-americano ilustrador e graffiter Shepard Fairey, um rosto tapado do qual apenas conhecemos os olhos, são os olhos do manifestante da *Primavera Árabe*, de Atenas, de Moscovo, da *Ocupação de Wall Street*.

Estes olhos, como os olhos de *Gutete*, testemunharam injustiças, mas pertencem a alguém que dá uma resposta à ofensa. Uns olhos que fogem à identificação e, por isso, podem ser os olhos de qualquer cidadão revoltado. Cria-se um elo entre os revoltados a partir dos seus olhos. De facto, a única possibilidade de lutar contra o Estado controlador é permanecer incógnito, escondendo os traços faciais mais reconhecíveis.

Não por acaso, no filme futurista *Relatório Minoritário* (2002), de Steven Spielberg, há uma cena em que andróides policiais em forma de aracnídeos invadem as casas para procurar um fugitivo, confirmando a identidade dos residentes através de uma análise da retina, uma acção rotineira que nada escandaliza ou incomoda. O personagem principal consegue ludibriar o sistema policial pois é operado para trocar de olhos, recuperando-os depois de provar a sua inocência. Assim se compreende que um herói que luta contra tudo e todos deve também mudar de olhos, podendo assim ver e agir de um modo mais ofensivo e consciente.

O mundo é povoado por imagens que dominam o imaginário e que determinam os desejos e medos dos cidadãos globais. A vanguarda ataca precisamente a realidade através da crítica desse imaginário, que formata a realidade. Por sua vez, o poder critica os artistas através do seu “imaginário artístico”, chama-os de “degenerados”, falsos, sedentos de atenções, doentes, desrespeitadores.

O mediador é o tradutor do novo mundo, esse novo navegador que vai e selecciona um conjunto produtos (imagens, sons, textos, música) e transporta-os aos novos portos, os nossos computadores. O mediador decide o “bom gosto”, mas também pode ser um subversivo, um instigador, revelando a verdadeira realidade. Daqui nasce o fascínio pelo curador de exposições, esse mediador santificado que elege os profetas e explica os milagres artísticos. Lembrando Hans Belting, «o museu tornou-se numa estação de partida para comboios da imaginação, em vez de continuar a ser o destino de

peregrinos para um santuário de Arte»¹⁸⁵. Então, o curador é quem define os horários dos comboios, as suas partidas, chegadas e destinos.

O professor alemão de filosofia e teoria de Arte Boris Groys, na sua obra *Art Power*¹⁸⁶, explica que a vanguarda mudou o enfoque da mensagem para o meio, encenando o martírio da imagem artística que substituiu o martírio de Cristo. Por outras palavras, abusa do corpo da Arte académica, como o corpo de Cristo torturado na cruz. Este panorama é potenciado pelo desenvolvimento do cinema, meio artístico que manifesta a sua cumplicidade com a *praxis*, superiorizando a via activa sobre a via contemplativa. Esta tendência teve pouca duração, pois com a maturação do cinema a ilusão de movimento condenou a civilização à passividade. Segundo a perspectiva que tenho vindo a apresentar, a vanguarda toma consciência deste momento de transição e começa a contrariar essa passividade através do interesse pela carne.

No início do século XX a comunicação incide na montagem e fragmento, bem como na mutilação e ruína. Na segunda metade do século XX, a frequência da carne não está apenas ligada à vertente animalesca do Ocidental, mas também à memória da destruição e à forma da repressão praticada pelos regimes autocráticos, que anulam a carne para unificar o corpo à máquina do Estado. E, apesar da queda do Muro impelir uma revitalização democrática, assiste-se a um refinamento dos métodos de censura.

Reflecta-se novamente sobre as características da comunicação nos dias de hoje e perspective-se o seu futuro próximo. Recorro a Kevin Spacey, o actor norte-americano galardoado com dois óscares que professa o futuro da televisão no Festival Guardian da Televisão, em Edimburgo (2013). Do seu discurso exponho um excerto que alarga os horizontes desta problemática:

São 13 horas de visionamento de um conjunto cinematográfico assim tão diferentes de um filme? Definir-se-á o filme como sendo algo com duas horas ou menos? Certamente que será algo mais profundo que isso. Se está a ver um filme na sua televisão, não é mais um filme porque não o vê num cinema? Se vê um programa de televisão no seu iPad deixa de ser um programa de TV? O aparelho e a duração são irrelevantes. Os rótulos são inúteis. Excepto talvez para os agentes, empresários e advogados, para os quais os rótulos propiciam oportunidades de negócio. Mas para as crianças que crescem hoje, não existe diferença. Ver o “Avatar” num iPad ou ver “Youtube” na TV

¹⁸⁵ Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago, University of Chicago, 2003, p. 100 - *The museum has become a railway station for the departing trains of the imagination instead of remaining the destination of a pilgrimage to the sanctuary of art.*

¹⁸⁶ Ver Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, MIT press, 2008, pp.70-73.

*ou ver “Game of Thrones” num computador – tudo é conteúdo.
São apenas Histórias.¹⁸⁷*

O que pretendo frisar é esta anulação da fórmula de leitura, ou seja, uma performance pode ser realizada na rua e cativar apenas espectadores através de vídeo, fotografia ou texto descritivo. Neste sentido, o conteúdo existe sem plataformas definidas, sem horários e sem imposições. O meio não define conteúdo, diferentes meios servem o conteúdo. A “comunicação da comunicação” facilita a apropriação da mensagem, porque sugere diferentes tipos de leitura que não afectam o conteúdo principal, apenas transformam o conteúdo periférico. É de crer que esta alteração do conteúdo periférico transforma radicalmente a mensagem original, mas o que é importante ter consciência é que a imediatez dos dias de hoje não deixa espaço para o periférico. Mas como se consegue a vanguarda agir num mundo imediato e de intenções claras?

No século XXI, inicia-se uma era do conteúdo dinâmico. Favorece-se a ideia. A mensagem existe para ser exteriorizada, porque é a única forma de ser interiorizada. Assim, o grande desenvolvimento das técnicas de fotografia e cinema é desprezado na utilização generalizada de máquinas fotográficas e de filmar inseridas no telemóvel que não valorizam a qualidade de imagem ao utilizarem frequentemente filtros padronizados que propiciam ambiências objectivas. Isto porque o que interessa é a intenção e não a possível qualidade da técnica.

É certo que o poder que a vanguarda ataca deseja impor-se como a nova mensagem espiritual, mas a vanguarda não ataca somente a “materialidade” das linguagens do poder, a montagem ou a propaganda, quer ir além disso. A alegoria deve proporcionar o “questionamento colérico” das ordens do mundo, a mensagem tem a forma de uma pergunta, que respondida proporciona uma “mutação de aspecto” que deixa ver a injustiça.

¹⁸⁷ Spacey, Kevin, *Kevin Spacey urges TV channels to give control to viewers*, London, Telegraph, 3 de Agosto de 2013. Site: http://www.youtube.com/watch?v=P0ukYf_xvgc (Acedido a 3 de Dezembro de 2013) - *Is 13 hours watched as one cinematic whole really any different than a film? Do we define film as being something two hours or less? Surely it goes deeper than that. If you're watching a film on your television, is it no longer a film because you're not watching it in a theater? If you watch a TV show on your iPad, is it no longer a TV show? The device and the length are irrelevant. The labels are useless. Except perhaps to agents and managers and lawyers, who use these labels to conduct business deals. But for kids growing up now, there is no difference.*

“Watching ‘Avatar’ on an iPad or watching YouTube on a TV or watching ‘Game of Thrones’ on a computer — it’s all content. It’s just story.

A vanguarda é, portanto, uma alegoria que questiona de forma ofensiva. Se antes encontrava essa capacidade ofensiva através do disfarce modernista, hoje prefere o disfarce da ironia.

De facto, a ironia é uma forma particular de alegoria. Diferentes tipos de ironia têm sido desenvolvidos no campo artístico, como é o exemplo o uso irónico do modelo dos reality shows em *Please Love Austria* (2000). Então, se a vanguarda abandonou o disfarce modernista, será que a ironia advém do pessimismo pós-moderno que assola uma Europa que encara as suas cruéis acções de um passado impossível de esquecer?

Mas o que é ser “pós-moderno” ou “pessimista”? De forma sintética, o conceito de pós-modernidade implica o fim da modernidade, o fim da época que professa a fé no progresso e nas ideologias sociais, a época que reconhece e exerce a defesa do homem tecnológico como superior e capaz de criar um futuro melhor para humanidade. Desta forma, defendendo que a modernidade é um processo em desconstrução desde de 1914, acelerado com a consciencialização e culpabilização dos horrores praticados durante a 2ª Grande Guerra. Outros momentos marcantes para a pós-modernidade são:

- os anos que circundam o Maio de 1968, com as diferentes revoluções sociais;
- os anos seguintes à Revolução de Abril de 1974, com a independência das colónias portuguesas que podem marcar o início da era global, segundo a perspectiva de P. Sloterdijk em *Palácio de Cristal* (2005);
- os anos seguintes à queda do Muro, em que o mundo deixa de ser bipolarizado.

O falhanço de qualquer promessa histórica resulta num tremendo pessimismo sobre os tempos futuros, podendo contagiar um cinismo duro e desiludido que destrói a fé na política, na mudança e na utopia. É, portanto, necessário distinguir entre cinismo e ironia. Franco Berardi, agitador e intelectual italiano mais conhecido por Bifo, explica esta perspectiva do seguinte modo:

O cinismo é uma forma de enunciação dentro de um regime de descrença onde o acto de subjectivação é uma forma de alcançar ou manter o poder, ou no mínimo uma forma de obter algo em cumplicidade com o poder. Na sombra do dogma neoliberal, o cinismo é a única linguagem aceite, o único comportamento “fixe”. Na “Crítica da Razão Cínica” (1983), Peter Sloterdijk escreve que o cinismo é a mentalidade dominante da era que segue a última utopia de 1968. Ele não retrata o cínico como um personagem excepcional, mas como um homem mediano. (...) os cínicos são uma massiva população de conformistas que sabem bastante bem que a lei

*dos poderosos é “má” mas submetem-se prontamente a ela pois nada mais pode ser feito.*¹⁸⁸

Para um estudo breve do pessimismo pós-moderno levo em consideração a perspectiva de David Ashley, que aponta¹⁸⁹ três tipologias de pessimismo nos anos 60 e 70:

- de acordo com os pós-estruturalistas, a modernidade estabelecia-se em premissas que não eram apenas falsas mas também opressivas;

- já os pós-modernistas cépticos não confiam em ninguém acima dos trinta anos e vêem o seu tempo como «fragmentação, desintegração, maleita, ausência de sentido, imprecisão ou mesmo uma ausência de parâmetro moral e caos social»¹⁹⁰;

- por fim, os Afirmativistas pós-modernistas interessam-se em temas como género e sexualidade, e são divididos em dois grupos, os *New age* (Nova época) e os activistas políticos, a grande diferença entre os dois é que os primeiros não estão abertos à acção política, defendem que nada pode ser mudado, logo, só a transformação pessoal vale a pena.

São estes *New age* que se apresentam como os mais cínicos. Não obstante, é preciso sublinhar que o pessimismo não é homogéneo. A ideia que quero deixar clara é que há uma diferença entre o cinismo e a ironia, sendo a segunda mais ofensiva e justa. A ironia fornece novas oportunidades à crítica e, por isso, é a forma alegórica predilecta da vanguarda, principalmente na fronteira entre o século XX e XXI. Já o cinismo é uma força de oposição que se alia ao poder, mas que ao mesmo tempo pratica o descrédito dos valores e ideologias.

¹⁸⁸ Franco Berardi, «Ironic Ethics», in Christov-Bakargiev, Carolyn (Ed.), *dOCUMENTA (13): The Book of Books Catalog 1/3*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 207 - *Cynicism is a form of enunciation within a regime of disbelief where the act of subjectivation is a way of attaining or maintaining power, or at least a way of obtaining something in complicity with power. In the shadow of neoliberal dogma, cynism is the only accepted language, the only “cool” behavior. In “Critique of Cynical Reason” (1983), Peter Sloterdijk writes that cynicism is the prevailing mind-set of the era that followed the last utopia de 1968. He does not portray the cynic as an exceptional character, but as an average man. (...) cynics are a massive population of conformists who know full well that the law of the powerful is “bad” but are willingly submitting themselves to it because nothing else can be done.*

¹⁸⁹ Ver David Ashley, *History without a Subject – The postmodern Condition*, Oxford, Westview press, 1997, pp. 62-65

¹⁹⁰ Rosenau, Pauline, «Post-modernism and the Social Sciences: Insight, Inroads, and Intrusions», Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 15, citado in Ashley, David, *History without a Subject – The postmodern Condition*, Oxford, Westview press, 1997, p. 65 - *fragmentation, disintegration, malaise, meaninglessness, a vagueness or even absence of moral parameters and social chaos.*

No mundo cada vez mais rápido e em que não há espaço para os conteúdos periféricos a ironia torna-se mais difícil de captar. Este facto potencia o nível ofensivo da ironia no século XXI.

Novamente Franco Berardi esclarece:

A ironia parte da mesma posição céptica, mas prossegue numa direcção totalmente diferente. Claro que a linguagem irónica pode ser uma expressão de cinismo, mas a ironia e cinismo são totalmente dissimilares sobre um ponto de vista ético, a ironia (e não o moralismo) é a crítica estética do predominante cinismo que habita o poder e a subserviência. Vladimir Jankélévitch define o cinismo como um “moralismo enganado”: o cínico é alguém que acreditou na verdade e perdeu a sua anterior fé. (...)

*O ponto de partida comum entre o cinismo e a ironia é ambos, o cínico e o irónico, suspenderem a sua fé no conteúdo moral da verdade (e também no verdadeiro conteúdo da moralidade). Sabem, que a Verdade e Deus não existem na ideia Divina, nem na História, e sabem que o comportamento humano não está baseado no respeito por qualquer lei, mas na empatia e no prazer partilhado – ou seja, o que os Budistas chamam de Grande Compaixão. Uma pessoa cínica verga-se perante a lei, enquanto goza com os seus valores como um falso e hipócrita, enquanto uma pessoa irónica escapa da lei e cria um espaço linguístico em que a lei não tem eficácia. O cínico é alguém que quer estar no lado do poder mas não acredita na sua justiça. O irónico simplesmente recusa o jogo, e recria o mundo como um resultado de uma enunciação linguística.*¹⁹¹

O irónico é um combatente pessimista e criativo que acredita na revolução e bombardeia a realidade. No próximo capítulo procurarei compreender de forma mais detalhada a “vanguarda artística irónica”.

¹⁹¹ Franco Berardi, «Ironic Ethics», in Christov-Bakargiev, Carolyn (Ed.), *dOCUMENTA (13): The Book of Books Catalog 1/3*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 207 - Irony begins with the same skeptical position, but proceeds in a totally different direction. Of course, ironic language can be an expression of cynicism, but irony and cynicism are totally dissimilar from an ethical point of view, and irony (no moralism) is the aesthetic critique of the prevailing cynicism of power and subservience. Vladimir Jankélévitch defines cynicism as “deceived moralism”: the cynic is someone who has believed in truth and has lost his or her previous faith. (...)

The common starting point of irony and cynicism is that both cynic and the ironist suspend belief in the moral content of truth (and also in the true content of morality). They know that the True and the Good do not exist in God’s mind, nor in History, and they know that human behavior is not based on respect for any law, but on empathy and shared pleasure – that is, what the Buddhists would call Great Compassion. The cynical person bends to the law, while mocking its values as false and hypocritical, while the ironic person escapes the law and creates a linguistic space where law has no effectiveness. The cynic is someone who wants to be on the side of power but does not believe in its righteousness. The ironist simply refuses the game, and recreates the world as an effect of linguistic enunciation.

2 – A sabotagem vanguardista

2.1 – A ofensiva irónica

No começo da Primavera de Praga, Dubtchek recebe no seu gabinete, uma bela manhã, a visita duma fada que lhe diz:

- Camarada Dubtchek, nós formámos um soviete de fadas, e estamos muito contentes contigo e com a tua acção. Por isso decidimos satisfazer três pedidos que nos faças.

- Muito obrigado, responde Dubtchek. O meu primeiro pedido é que os Chineses invadam a Checoslováquia e se retirem.

- Assim se fará, diz a fada. E qual o teu segundo pedido?

- O meu segundo pedido é que os Chineses invadam a Checoslováquia e se retirem.

- Concedido, diz a fada. E qual é o terceiro?

- O meu terceiro pedido é que os Chineses invadam a Checoslováquia e se retirem.

- Está bem. Mas posso perguntar-te por que fazes três pedidos iguais?

*- Claro que sim. É porque desse modo os Chineses atravessam seis vezes a União Soviética.*¹⁹²

Na anedota em cima, que se passa durante a tentativa de afastamento da Checoslováquia da Rússia na alvorada da Primavera de Praga (1968), Alexander Dubtchek deseja debilitar a União soviética mas expressa-se de uma forma dissimulada, pede “A” quando na realidade pretende “B”. Esta é a mecânica da ironia. A ironia nunca é óbvia, esconde-se na intenção do sujeito irónico. A piada da anedota reside precisamente nessa revelação. Note-se a ironia que seja um soviete de fadas a satisfazer o pedido de agastamento de Dubtchek do centro soviético.

No entanto, sublinhe-se que «o humorismo é diferente da ironia. Quando alguém faz ironia ri dos outros. Quando faz humorismo ri com os outros. A ironia gera tensões e conflitos. O humorismo (...) é a solução por excelência para reduzir tensões, ultrapassar situações penosas, facilitar as relações e a convivência humana»¹⁹³.

Assim, uma obra de Arte irónica tem uma propensão ofensiva, como a anedota em causa. A mensagem oculta de uma obra deve ser desvendada pelo espectador, que assim se apodera da intenção. Se não se operar essa “mutação de aspecto” o sentido da mensagem é sujeito a outras interpretações. Se Dubtchek não revelasse a sua intenção seria difícil perceber o seu plano. Porém, o seu objectivo podia ser cumprido da mesma

¹⁹² Meyer, Antoine & Meyer, Philippe (Eds.), *O comunismo será solúvel em álcool?*, Lisboa, Editorial Intervenção, 1979, pp.112-113.

¹⁹³ Cipolla, Carlo M., *Allegro ma non troppo*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008, p. 9.

forma, e talvez o seu sucesso dependesse precisamente do uso da ironia para ludibriar o soviete das fadas.

O problema da ironia é mais extenso. A autora canadiana Linda Hutcheon em *Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994), explica que o Ocidente ao tentar ser irónico muita das vezes limita-se a repetir o meio que crítica, sem conseguir transmitir um argumento moralista que pese nessa subversiva repetição. Como lidar com a dificuldade de “ler” numa obra vanguardista uma ironia que possibilite uma revolução? O que se entende, afinal, por ironia e que como é que esta pode auxiliar a vanguarda artística?

Seguindo a perspectiva pós-estruturalista, a “intenção” (objectiva) é menos importante que a “interacção” (subjectiva), de tal modo que, perante uma ironia, o “ironizador” é na realidade o interlocutor que desvenda (ou cria) a ironia.

A ironia, no uso corrente, está muitas vezes ligada à constatação de uma situação que teve um desfecho completamente oposto do esperado, como por exemplo: “Um psicólogo, especialista em problemas infantis, foi morto pelo seu filho de sete anos”. No entanto, note-se que se é o espectador que lê a situação como irónica, é o espectador que “cria” a ironia. Há uma “ironia oculta” que o espectador desvenda. Defendo que é exactamente essa a mecânica da “ironia oculta” que a vanguarda utiliza para potenciar a sua ofensiva.

Mas será o exemplo do psicólogo infantil irónico, ou apenas uma coincidência? É uma ironia porque há uma subversão da expectativa.

A autora australiana Claire Colebrook, na sua obra *Irony – The new critical idiom* (2004), afirma que a ironia floresce principalmente num momento de transição de uma comunidade fechada para uma polis, em que passam a competir diferentes pontos de vista. É por isso que o famoso filósofo da Antiguidade grega, Sócrates, usa a ironia como ferramenta discursiva para desafiar o conhecimento e sabedoria dos que o rodeavam, colocando perguntas com segundas intenções. De forma análoga, no início de uma era global, ou da polis global, a ironia torna-se uma arma obrigatória da mais avançada ofensiva, pretendendo chegar à verdadeira realidade.

Contudo, o já citado Richard Murphy, que destaca o Expressionismo alemão como a grande força de vanguarda, prefere falar de cinismo em vez de ironia. Isto porque defende que a vanguarda não opta pela construção de um ideal através da sublimação do mundo mundano, mas antes uma “dessublimação”, que explica como uma “cínica negação da Arte e vida”. Contrariando a linha de P. Bürger, adianta que a

“autonomia artística” é um conceito difícil de aceitar, pois contribui para ilusão que a Arte se pode libertar de raízes socio-culturais. Por outras palavras, a vanguarda subverte os limites impostos pela sociedade e instituição artística a partir de uma “de-estetização da autonomia artística”.

Se se entender que o espírito céptico nega a existência de qualquer constelação ideológica que possa conter a verdade, obrigando ao aparecimento de discursos alternativos, o cerne do Expressionismo reside na criação de uma realidade alternativa, deslocando a anterior realidade e abrindo novos sentidos.

Um dos principais meios, pelo qual esta discursiva realidade alternativa é criada, é através de uma estratégia intimamente ligada ao programa da vanguarda, que cria um conjunto de discursos de oposição marcados pela dessublimação, de-estetização e distorção da forma orgânica. Envolve uma massiva recodificação do que foi antes aceite como “natureza” (...).

Ernst Blass descreve outro topos convencional, a lua, como “a lama / num enorme veludo dentro da noite que cai. / As estrelas palpitam ternamente como embriões.” De forma semelhante, o poeta Klabund descreve as “nuvens da tarde” como “uma procissão de esfarrapados vagabundos / balançando perigosamente como caixões bêbedos.”

De forma significativa, o título do último poema, “Paisagem irónica” (“Ironische Landschaft”) chama a atenção para a estratégia vanguardista, expressionista e desafiante na criação de tropos vincadamente dessublimados e de-estetizados. (...)

*A escatológica orientação comum dos poemas também é algo importante, (...) a chegada de uma catástrofe ou o insucesso da redenção.*¹⁹⁴

Seguindo a ideia apresentada no subcapítulo anterior, o cínico assume o jogo do poder mas não acredita na sua justiça, enquanto o irónico recusa-o, criando um novo

¹⁹⁴ Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 57-59 – One of the primary means by which this alternative discursive reality is created is through a strategy linked intimately to the avant-garde’s program of creating a set of oppositional discourses marked by dessublimation, de-aestheticization and the distortion of organic form. It involves a massive re-coding of what has previously been accepted as “nature” (...).

Ernst Blass describes another conventionalized topos, the moon, as like “a slime / On an enormous velour of the falling night. / The stars quiver tenderly like embryos.” Similarly the poet Klabund describes the “evening clouds” as like “a procession of grey tattered vagabonds / swaying threateningly like drunken coffins.”

Significantly, the title of the latter poem, “Ironic Landscape” (“Ironische Landschaft”) points to the expressionist avant-garde’s oppositional strategy in creating such pointedly desublimated and de-aestheticized tropes. (...)

The common eschatological of the poems is also important here, (...) a coming catastrophe or a failure of redemption.

mundo a partir da linguagem. Então, estará Richard Murphy a confundir cinismo com ironia?

Se a redenção falhou, porque devem a criatividade e a rebeldia recodificarem a linguagem? O Expressionismo desviou-se do caminho que defende o sublime da natureza e do corpo, a natureza é obscura e «o que foi o templo do espírito torna-se muitas vezes uma mera pilha de carne decadente»¹⁹⁵. Mas definir a vanguarda como uma recodificação linguística é insistir no cinismo, porque apenas se ridiculariza a forma da realidade, rendida ao idealismo seguindo a tendência platonista. Mas Richard Murphy não confunde os conceitos, é claro na sua ideia de vanguarda cínica e, por isso, conclui:

*(...) é evidente que outras estratégias de inversão similares à recodificação da natureza são práticas comuns nos textos expressionistas: por exemplo a ressurreição dos socialmente marginalizados, como as prostitutas e outros proscritos, e a sua valorização como novos profetas, santos e heróis da época. Contudo, este procedimento é raramente utilizado com um concreto objectivo político em mente, como é a revolução pela igualdade de classes. Ao invés disso, expondo a contingência da hierarquia que existe dentro das ideologias, as fronteiras do sistema e os seus mecanismos de exclusão são postos em causa. Como um assalto ao familiar, que traz uma renovação de-automatizadora da visão, o real objectivo revolucionário torna-se o acto de inversão em si mesmo: tem como resultado a crítica epistemológica dos códigos institucionais da representação que controlam os conceitos de “natural” e “orgânico”.*¹⁹⁶

É precisamente neste ponto que a minha perspectiva diverge, a ironia não propõe uma recodificação ofensiva, é uma ofensiva sobre os codificadores que deve ser apropriada pelos espectadores. É uma crítica à decadência que subjuga a “carne inteligente” e sufoca a cólera mais elevada.

¹⁹⁵ Ibid., p. 61 – (...) what had been the temple of the spirit often becomes a mere pile of decaying flesh (...).

¹⁹⁶ Ibid., p. 62 – (...) it is evident that other strategies of reversal similar to the re-coding of nature are common practice in expressionist texts: for example the resurrection of the socially marginal, such as madmen, prostitutes and other outcasts, and their valorization as the new prophets, saints and heroes of the age. However, this procedure is seldom utilized with any concretely political goal in mind, such as an egalitarian class revolution. Instead, by exposing the contingency of the hierarchy within such ideologies the system's boundaries and its mechanisms of exclusion per se are called into question. As an onslaught on the familiar, bringing with it a de-automatizing renewal of vision, the real revolutionary goal becomes the act of reversal itself: it brings about the epistemological critique of those institutionalized codes of representation which had held the concepts of the “natural” and the “organic” so firmly in place.

Só a vanguarda activa tem a capacidade de agir e acreditar na possibilidade de um mundo melhor, ainda que inalcançável. A vanguarda passiva aposta no estudo das linguagens contemporâneas, como a “montagem”, a “carne” e a “comunicação da comunicação”. Já o modernismo tem um perfil claramente cínico, vendendo-se à hipótese de uma unidade forte.

Quando em 1916 um conjunto de artistas radicais refugia-se em Zurique, uma cidade neutra, ideal para todo e qualquer protesto contra a ordem, nasce assim o Dadaísmo. O frenético e exaustivo Cabaret Voltaire é fundado pelo criador alemão Hugo Ball (1886-1927), explorando uma nova forma de fazer poesia. Ball faz a apresentação da sua poesia usando uma vestimenta de cartão azul, que parece cruzar um crustáceo de estranhas tenazes com um “bispo”, pelo chapéu em forma de mitra e capa, cilindros cobrem ainda os seus membros, o que impossibilita a sua marcha e movimentos bruscos, obrigando que fosse transportado para o palco. É com esta aparência e limitações que lê em voz alta na forma de manifesto o seguinte texto:

*Renunciamos a linguagem que o jornalismo abusou e corrompeu. Temos de regressar à alquimia íntima da palavra, nós desistimos mesmo da palavra, para certificar que o último e sagrado refúgio da poesia é mantido. Desistimos da escrita em segunda mão: isto é, aceitar palavras (já para não falar das frases) que não foram recentemente inventadas para o nosso uso próprio.*¹⁹⁷

Esta luta contra o pragmatismo manipulador do jornalismo é um ponto importante, que tem sido e continuará a ser frisado sem se esgotar. Hugo Ball defende uma linguagem sonora abstracta que possibilita um encontro com a origem, nesse sentido, aposta na via do modernismo que defende a unidade socio-global. Efectivamente, em Zurique, há uma exploração modernista que ultrapassa a fronteira sem quebrar o limite, é transgressiva. Ao mesmo tempo, prossegue-se a investigação da “linguagem contemporânea”, como é o exemplo já apontado de Christian Schad e as suas Schadographs. Apesar das Schadographs poderem ser consideradas construções abstractas produzidas pela máquina fotográfica, também se podem apresentar como

¹⁹⁷ Hugo Ball, «Entry for 23 June 1916», citado in John Elderfield (Ed.), «Flight Out of Time: A Dada Diary», Berkeley, University of California Press, 1996, , in Dickerman, Leah, (Ed.), *DADA*, Landover, National Gallery of Art, 2005, p. 28 - *we renounce the language that journalism has abused and corrupted. We must return to the innermost alchemy of the word, to keep for poetry its last and holiest refuge. We must give up writing secondhand: that is, accepting words (to say not nothing of sentences) that are not newly invented for our own uses.*

montagens de radiografias que seguem um método semelhante ao do Cubismo, investigando o campo espaço-temporal que distingue a linguagem contemporânea no início do século XX.

O Dadaísmo de Zurique é ao mesmo tempo uma fuga à Guerra e um ataque indirecto ao poder. É preciso notar que este Cabaret constitui uma “ilha” anárquica, um espaço que é ao mesmo tempo um manifesto e canhão apontado, mas não dispara no coração do alvo.

Já o Dadaísmo de Berlim expõe um plano de acção diferente, lidera a internacionalização do movimento, apontando as baterias ao imperialismo alemão. O multifacetado e exaustivo criador Richard Huelsenbeck (1892-1974) regressa à Alemanha, seu país natal, no início de 1917 e logo no início do ano seguinte abre a revolução Dada com a leitura do *Primeiro Manifesto alemão dadaísta*¹⁹⁸, que ataca o insucesso da acção expressionista, criticando-a por lutar apenas por “menções honrosas na História da literatura e Arte, bem como por aspirar as mais respeitáveis distinções cívicas”, ou seja, não tem “nada em comum com os esforços para activar os homens”. Termina finalmente o Manifesto com uma extraordinária frase paradoxal que motiva a oposição contra tudo: “Ser contra este manifesto é ser dadaísta”.

O ponto que pretendo sublinhar é que a Arte não está a ser negada no manifesto dadaísta, Huelsenbeck tem consciência das vastas latitudes da criação e diz que ser dadaísta “é ser artista por acaso”, ou seja, mesmo que a intenção do dadaísmo seja negar a Arte, não se pode impedir que seja lida como Arte.

Ainda assim, note-se que as críticas dadaístas ao Expressionismo são principalmente direccionadas à facção que une “a via espiritual à inovação”¹⁹⁹. Como são exemplos os Activistas, escritores como Hiller, Rubiner, Pinthus, Wolfenstein e Heinrich Mann, que se consideram uma “comunidade do espírito”. Ou ainda grupos como *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro azul), que tem a sua primeira exposição em Munique (1911), pela liderança do incontornável Wassily Kandinsky que defende uma Arte capaz de despertar espiritualmente, um espírito criativo que obriga a uma anulação do ódio e liberdade de acção.

¹⁹⁸ Ver Richard Huelsenbeck, «First German Dada Manifesto», Hanover, Der zweemann, 1919, citado in Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds.), *Art in Theory 1900-2000*, Padstow, Backwell Publishing, 2009, pp. 257-259.

¹⁹⁹ Ver Richard Huelsenbeck, «En avant dada», Hanover, Eine Geschichte des Dadaismus, 1920, citado in Charles Harrison e Paul Wood (Eds.), *Art in Theory 1900-2000*, Padstow, Backwell Publishing, 2009, p. 261.

A 1ª Guerra Mundial tem um papel preponderante na ativação da vanguarda, é esta que dá a “intenção comum” aos criadores, pois eleva a cólera à sua propensão revolucionária e criativa. A vanguarda ataca o mundo na linha da frente, ataca a ideia de guerra, e fazer guerra à guerra só pode resultar numa acção irónica. É por isso que Richard Huelsenbeck, que é claramente antiguerra, explica:

*Nós somos contra os pacifistas, porque foi a guerra que nos deu a possibilidade de existir em toda a nossa glória. Nós erámos pela guerra, e hoje o Dadaísmo ainda continua a ser. As coisas têm que colidir: a situação ainda não é suficientemente abominável.*²⁰⁰

A investigadora Brigid Doherty resume que R. Huelsenbeck usa uma «retórica amarga, cínica, e deliberadamente contraditória que emerge como característica das proclamações do Dadaísmo de Berlim»²⁰¹. Mas será que Huelsenbeck realmente cínico na sua declaração, ou será irónico? Qual é afinal a maior distinção entre os dois conceitos?

Ora, de uma forma sintética, o cinismo é uma fórmula de pensamento fundada na Antiga Grécia, por um discípulo de Sócrates, promovendo um desprezo pela forma de vida dos outros, ou seja, defende uma liberdade de expressão tal que o leva dizer a primeira crítica que lhe vem à cabeça, de contornos puramente ofensivos. Já a ironia, se tivermos por base a fórmula de diálogo de Sócrates, esconde o que pensa para obter um resultado que desperte quem é “atacado” e o faça mudar para melhor, embora, hoje em dia, a ironia se limite muitas vezes à oposição entre o que se diz e o que se pensa. Desta forma, o norte-americano Jon Winokur, no seu pequeno livro intitulado *The Big book of Irony* (2007), resolve a diferenciação entre os dois conceitos do seguinte modo: «A ironia discrimina; o cinismo não»²⁰².

Considere-se o seguinte exemplo: “um avião cai no oceano Atlântico cheio de turistas norte-americanos que regressam a casa”. Tendo por base o geral sentimento

²⁰⁰ Richard Huelsenbeck, «Erste Dadarete in Deutschland» (1918), Riha, Karl & Bergius, Hanne (Eds) Stuttgart, «Dada Berlin: Texte, Manifeste», Aktionen, 1977, p. 17, citado in Brigid Doherty, «Berlin», in Dickerman, Leah, (Ed.), *DADA*, Landover, National Gallery of Art, 2005, p. 87 - *We are against the pacifists, because it was the war that had given us the possibility to exist in all our glory. We were for the war, and today Dada is still for the war. Things have to collide: the situation so far is nowhere gruesome enough.*

²⁰¹ Brigid Doherty, *Berlin*, In Leah Dickerman (Ed.), *DADA* (National Gallery of Art, 2005), p. 87 - (...) *bitter, cynical, and deliberately contradictory rhetoric that would emerge as characteristic of Berlin Dada's proclamations (...).*

²⁰² Wikonur, Jon, *The Big Book of Irony*, New York, St. Martin's Press, 2007, p. 9 - *Irony discriminates; cynicism does not.*

negativo por este país bélico, um cínico comentaria: “Os talibans já não têm a pontaria de antigamente”. Já um irónico comentaria: “Os bons são sempre os primeiros a morrer”. A segunda afirmação pode querer o contrário que afirma. Mas se assim for, é o leitor que constrói a ironia, revelando a consciência do papel agressivo que os Estados Unidos da América tomam no mundo. Por outro lado, se a intenção “crítica” dessa afirmação não for lida com sucesso, a afirmação pode ser lida como sarcástica, ou seja, meramente estúpida e maliciosa como provavelmente é. Nesta linha de pensamento, sublinhe-se a seguinte passagem de *Usage and Abusage: A Guide to Good English* (1995) de Eric Partridge:

*A ironia não pode ser confundida com sarcasmo, que é directo: o Sarcasmo significa precisamente o que diz, mas de um modo mais afiado, amargo, cortante, caústico, ou exacerbado; é o instrumento da indignação, uma arma de ataque, enquanto a ironia é um dos veículos da inteligência. Lembrando Locke, “Se as ideias fossem inatas, poupar-se-ia muito trabalho a muitas pessoas dignas,” dignas é irónico; a oração principal no seu todo é sarcástica – assim como é a frase completa. Ambos são instrumentos de sátira e vituperação.*²⁰³

À luz destas considerações, pode depreender-se que o segundo exemplo que indiquei é sarcástico, mas a palavra “bons” deve ser lida num sentido irónico.

Desta forma, se Brigid Doherty considera a explicação de R. Huelsenbeck cínica, defende que se trata de uma provocação imediata e uma oposição explosiva. Ainda assim, não se deve fazer da apreciação do discurso de Huelsenbeck uma sinédoque conceptual do dadaísmo. No dadaísmo de Berlim encontram-se obras que são provocações e outras que constituem um ataque político dependente da linguagem contemporânea.

Doherty faz questão de sublinhar que se está a referir apenas às proclamações dadaístas. Huelsenbeck está de facto a ser provocador, cínico, transgressor, quer agitar os espectadores, e esta é uma atitude excessivamente moderna. Mais adiante, no mesmo capítulo sobre o Dadaísmo de Berlim, a teórica refere-se à ironia para classificar uma atitude do pintor alemão John Heartfield (1891-1968), de modo a chamar a atenção do

²⁰³ Eric Partridge, «Usage and Abusage: A Guide to Good English», Ware, Wordsworth Editions, 1995, citado in Wikonur, Jon, *The Big Book of Irony*, New York, St. Martin's Press, 2007, pp. 7-8 - *Irony must not be confused with sarcasm, which is direct: Sarcasm means precisely what it says, but in a sharp, bitter, cutting, caustic, or acerb manner, it is the instrument of indignation, a weapon of offence, whereas irony is one of the vehicles of wit. In Locke's "If ideas were innate, it would save much trouble to many worthy persons," worthy is ironical; the principal clause as a whole is sarcastic – as also is the complete sentence. Both are instruments of satire and vituperation.*

público para um conjunto de litografias intituladas *Gott mit uns* (Deus conosco) do criador dadaísta e novo objectivista George Grosz (1893-1959), expostas na primeira Feira Internacional dadaísta (1920). Assim se explica a autora:

*Quando Heartfield incluiu a atrevida questão “Já lhe apresentaram o novo portefólio de George Grosz ‘Deus conosco’?” em forma de composição tipográfica no espaço que rodeava o texto introdutório de Herzfelde no catálogo, pode tê-lo feito com a intenção de provocar, numa irónica imitação do tom e da tipografia dos anúncios comerciais. E mesmo que não tenha previsto uma eventual resposta que incluísse a confiscação das cópias da casa Malik-Verlag de ‘Deus conosco’, assim como sete desenhos originais de Grosz, Heartfield, estava certamente acostumado a ver as publicações do Dadaísmo de Berlim banidas, como assim sucedia desde 1917.*²⁰⁴

Doherty levanta um ponto fundamental da génese da ironia, a incerteza de estar perante uma ironia: “pode tê-lo feito com a intenção de provocar, numa irónica imitação”. No fundo, é ela, como espectadora, que vê a ironia no estilo escolhido por John Heartfield. A leitura irónica dá mais intensidade ao ataque, já que o uso de um formato publicitário critica a passividade consumista do espectador.

De forma análoga, a já referenciada obra sem título de Richard Prince de 1981, muitas vezes intitulada de *Pôr-do-sol*, faz uso de uma sedutora imagem publicitária, em que um homem eleva uma mulher dentro do mar. Uma mais cuidada observação demonstra que a pele dos personagens parece queimada. Há uma irónica imitação da linguagem publicitária que exige um olhar mais atento para as imagens do mundo.

O portefólio *Deus conosco* reúne 10 litografias que recorrem a um traço expressionista, sem cores, que ridiculariza a ignorância e vícios do poder, esmagando qualquer possibilidade de justiça e igualdade social. Chamo a atenção também para o trabalho de colagem e desenho nas peças de George Grosz, como *O culpado permanece desconhecido* (1919), bem como para a sua clara atracção pelo cinema, que é um dos pilares do Dadaísmo de Berlim, fazendo-se notar de forma quase pornográfica e

²⁰⁴ Dickerman, Leah, (Ed.), *DADA*, Landover, National Gallery of Art, 2005, p. 99 - *When Heartfield included the boldfaced typeset question «Have you already been shown George Grosz’ new portfolio God with Us?» in the space surrounding Herzfelde’s introductory text in the exhibition catalogue, he may have intended the question provocatively, in ironic imitation of the tone and typography of commercial advertisements. And if he did not envision a response that eventually would include the Berlin police department’s confiscation from the Malik-Verlag’s offices of copies of God with Us as well as seven original drawings by Grosz, Heartfield was certainly accustomed to seeing Berlin Dada publications banned, as they had been regularly since 1917.*

exaustiva no seu *Auto-retrato (para Charlie Chaplin)* (1919). Note-se ainda as radicais e satíricas fotomontagens de Raoul Hausmann, bem como os sobreviventes de guerra, carnalmente pintados por Otto Dix, recorrendo também à fotomontagem e colagem, como é exemplo a obra posteriormente chamada de *Inválidos de guerra a jogar cartas* (1920), uma obra claramente irónica, em que o jogo banal das cartas serve de pretexto para representar três monstruosidades indiscreíveis que o “jogo” da guerra produziu.

Mas não constituirá o prolongamento do horror bélico um bloqueio para a luta pela utopia, incentivando à violência e do prazer contemplativo da destruição? A teórica Claire Colebrook coloca a mesma questão nos dias de hoje:

*A literatura pós-moderna tem sido dominada por textos que expressam discursos machistas, imperialistas, racistas ou elitistas para mostrarem a violência presente nesse discurso. Os romances e filmes do século XX como o «Crash» (1973) de J. G. Ballard, o «American Psycho» (1991) de Bret Easton Ellis e «Reservoir dogs» (1992) de Quentin Tarantino, apresentam a violência de um desejo e sexualidade auto-incluída num sistema de signos, clichés, divisas e imagens de publicidade. Mas enquanto Ballard enquadra o seu pesadelo tecnológico da pós-modernidade com uma introdução (acrescentada em 1995) que aponta a sua clara desaprovação do mundo que apresenta, posteriores retratos fiéis do mundo pós-moderno da pura simulação e violência sem voz moral são menos irónicos. Tanto o «American Psycho» como o «Reservoir Dogs» apresentam um desmembramento de corpos em conjunto com aprazíveis elementos populares do dia-a-dia; a violência pode ser lida, não como uma pontual perversão ou maldade, mas como sintomática de um mundo em que a instantaneidade natural do desejo e gratificação exclui qualquer moralidade e limite. Pode-se ler estas obras como “críticas” irónicas do mundo que apresentam, mas isto requer uma forma explícita de lê-lo. Além do mais, ainda que alguém decida que estes textos são, ou têm que ser, irónicos, isso não impede que conteúdos violentos sejam apresentados, apreciados e popularizados.*²⁰⁵

²⁰⁵ Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, p. 157 - Postmodern literature has been dominated by texts that express a masculinist, imperialist, racist or elitist discourse in order to present the violence of that discourse. Twentieth-century novels and films, from J. G. Ballard's «Crash» (1973) and Bret Easton Ellis's «American Psycho» (1991) to Quentin Tarantino's «Reservoir Dogs» (1992), display the violence of a desire and sexuality that is self-enclosed in a system of signs, clichés, slogans and advertising images. But whereas Ballard frames his technological nightmare of postmodernity with an introduction (added in 1995) that signals his clear disapproval of the world he presents, later faithful depictions of a postmodern world of pure simulation and violence with no moral voice are less obviously ironic. Both «American Psycho» and «Reservoir Dogs» present the dismemberment of bodies alongside the enjoyed and popular signs of everyday life; the violence can be read, not as a local perversion or evil, but as symptomatic of a world where the immediacy and surface nature of desire and gratification precludes any moral voice or limit. One could read such works as ironic “critiques” of the world they present, but this would require an explicit reading. And even if one were to decide that such texts were, or ought to be, ironic, this would still allow the violent content to be displayed, enjoyed and popularized.

Sublinhe-se que este problema não é apenas característico da pós-modernidade. Na exposição de *Arte Degenerada* (1937), organizada pelo partido Nazi em Munique, defende-se que os problemas da Alemanha são impulsionados pelas obras expressionistas, que com as suas perspectivas “doentes” e “semitas” contagiam o mundo. Ou seja, o horror artístico chama o horror da acção, contribuindo para o caos e a doença. É Adolf Hitler que traça a linha estética do nazismo, idolatra a raça ariana e inspira-se em linhas classicistas, promovendo imagens que consagram a maternalidade, o corpo masculino musculado, o róseo corpo feminino, a ordem da sincronização que anula a diferença e o indivíduo, o rosto militarizado, enfim, toda uma composição bastante kitsch e de fácil entendimento.

A ironia tem uma mecânica semelhante ao já apresentado método da acção moral. Uma obra só pode “educar” moralmente se o espectador tiver em si conteúdos que permitam a compreensão da realidade apresentada. Logo, a “mutação de aspecto” não é assim tão radical, o espectador vê “A” mas consegue já ver parte de “B”, concluindo, a leitura da obra oferece a parte de “B” que falta. O “questionamento colérico” promove-se através de uma “penetração” irónica na civilização. Mas o entendimento da ironia foi-se alterando ao longo dos tempos.

É preciso lembrar que os diálogos de Sócrates só voltaram à superfície do conhecimento durante o Renascimento. Um outro ponto a sublinhar é a ironia romântica, provocada através de uma existência em oposição com os ideais do iluminismo, o que resulta num anti-humanismo capaz de acreditar numa nova forma de unidade. Assim se formula o espírito moderno como uma anulação do abismo cosmológico, através de um crescente interesse pelas infinitas possibilidades criativas que o mundo oferece. A autora Claire Colebrook resume novamente:

É apenas não estando em união consigo mesmo, em não ser capaz de se identificar consigo mesmo, que a vida pode-se transformar e criar, ou pode reconhecer-se como vida, mesmo que esse reconhecimento seja sempre parcial ou irónico. Porque haverá sempre o potencial para uma vida (futura) sem a exaustão das criações actuais e existentes. A criação não é um afastar de um passado preciso e completo, como apresenta o Platonismo com a sua concepção das formas originais. A criação é o libertar do potencial dinâmico da vida. De facto, nós só temos a consciência do infinito, ou o que não é finito, devido aos diversos pontos de vista finitos. Logo, a ironia romântica inverte a ligação entre origem e efeito, entre origem e queda. Não existe um paraíso original ou uma plenitude da qual nos separámos. Pelo contrário, é apenas na diversidade

*da própria vida, em toda a sua diferença e fragmentação, que ganhamos a perspectiva ou concepção de um todo ou da origem. A origem ou fundação é um efeito criado da vida, não a sua causa precedente. A vida diária finita não é um estado resultante de uma queda da original plenitude infinita, é apenas o fragmentário, o finito e o incompleto que nos pode dar um conhecimento do infinito que reside para além de qualquer configuração fechada. Desta forma, a “queda” irónica está consciente que não existia um paraíso depois do sentimento de perda.*²⁰⁶

Em conclusão, o espírito moderno reconhece o seu abismo cosmológico mas nega a anterior unidade, ou seja, defende-se do desespero através do dinamismo criativo. Face ao abismo cosmológico procura amparo na diversidade abismal etnológica e na estruturação do socialismo. É neste panorama que nasce a urgência de uma vanguarda artística, incapaz de vingar.

No entanto, a ironia moderna difere da ironia contemporânea, pois aposta num desalento de foco incógnito, que massacra a sensibilidade através da diversidade dos pontos de vista, acabando por se transformar num cinismo apurado que o modernismo cumpre.

É a ironia contemporânea que determina e define a vanguarda artística, possibilitando-lhe uma forma ofensiva radical capaz de atacar o novo mundo. É certo que esta ironia também nega a “origem”, mas o culpado da nova “queda” está bem definido, é 1ª Grande Guerra. A “queda” contemporânea advém da perda da fé no progresso e no potencial do espírito moderno. Contra todas as probabilidades, a ironia contemporânea mantém a fé na possibilidade de conquista de uma “unidade humana”.

O último terço do século XX, com o Maio de 1968, trará de volta a força do cinismo, devido a uma crescente ambiguidade espiritual como exposta pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk em *Crítica da razão Cínica* (1983). É preciso notar que esta obra é publicada antes da Queda do Muro de Berlim (1989), momento que trará uma

²⁰⁶ Ibid., p. 49 – *It is only in not being at one with itself, in not being self-identical, that life can become and create, or can recognize itself as life, even if that recognition will always be partial or ironic. For there will always be a potential for (future) life and becoming not exhausted by actual and existing creations. Creation is not the deviation from some proper and complete past, as it had been in Platonism with its notion of original forms. Creation is a release of the dynamic potential of life. Indeed, we only have a sense of the infinite, or what is not finite, from various created finite viewpoints. Romantic irony therefore reverses the relation between origin and effect, between origin and fall. It is not that there is an original paradise or plenitude from which we are separated. On the contrary, it is only in diverse life itself, in all its difference and fragmentation, that we get any sense or idea of some whole or origin. The origin or foundation is a created effect of life, not its preceding cause. Far from finite daily life being a fall from an original infinite plenitude, it is only the fragmentary, the finite and the incomplete that can give us a sense of the infinity that lies beyond any closed form. An ironic “fall” realizes, therefore, that there was no paradise before the sense of loss.*

nova perspectiva e fé na humanidade, potenciado pela formação da União Europeia (1993). Propaga-se uma nova ironia europeia: “somos os maiores monstros da História, mas sigam o nosso exemplo”.

Contudo, no início século XXI é desferido um grande golpe na força irónica ocidental, com os ataques de 11 de Setembro (2001). Jon Wikonur foca este cenário:

O ensaísta da revista «Time» anunciou o “fim da idade da ironia” e previu que nunca mais “falharíamos em levar as coisas a sério”. O historiador Taylor Branch disse ao «Los Angeles Times» que os ataques eram um “ponto de viragem para todos nós contra a geração do cinismo”, e George Schlatter, produtor do êxito dos anos 60 «Laugh-In», disse à «The Christian Science Monitor», “Este pode ser um evento para o qual os historiadores olharão como o início de uma nova era da sensibilidade, introspecção e crescimento”.

O jornal que apresenta mentiras como factos, «The Onion», suspendeu a sua publicação e o «The New Yorker» omitiu as ilustrações satíricas. (...)

Contudo, a Idade pós-irónica nunca despontou, a Nova Sériedade não teve sucesso em tomar o comando, e vozes dissidentes irromperam. (...)

Jedediah Purdy, que condenou a ironia cínica no seu livro de 1999, «For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today», exigiu uma nova forma de ironia “de modo a rejeitar os perigosos excessos da paixão e presunção e convicções extremistas”, ou seja, combater o tipo de fanatismo que motivou os terroristas. (...)

Numa entrevista com a «San Francisco Chronicle», a editora sénior da «Onion» Carol Kolb defende o regresso à irreverência: “Ninguém no «The Onion» acredita que a ironia está obsoleta”, disse. “A ironia, se usada correctamente, é criticismo, e uma forma legítima de comentar as notícias”.²⁰⁷

²⁰⁷ Wikonur, Jon, *The Big Book of Irony*, New York, St. Martin's Press, 2007, p. 75-79 – «Time» magazine essayist Roger Rosenblatt announced the “end of the age of irony” and predicted we would no longer “fail to take things seriously.” The historian Taylor Branch told the «Los Angeles Times» that the attacks were a “turning point against a generation of cynicism for all of us,” and George Schlatter, producer of the 1960s hit «Laugh-In», told «The Christian Science Monitor», “This may be an event which historians look back to as the beginning of a new era of sensitivity, introspection, and growth.” The deadpan fake newspaper «The Onion» suspended publication, and «The New Yorker» omitted cartoons. (...)

But the Post-Ironic Age never dawned, The New Earnestness failed to take hold, and dissenting voices soon chimed in. (...)

Jedediah Purdy, who condemned the spread of cynical irony in his 1999 book, «For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today», called for a new kind of irony “to keep dangerous excesses of passion and self-righteousness and extreme conviction at bay,” that is, to combat the kind of fanaticism that motivated the terrorists. (...)

In an interview with the «San Francisco Chronicle», «Onion» senior editor Carol Kolb defended the return to irreverence: “No one at «The Onion» believes that irony is obsolete,” she said. “Irony, if used correctly, is criticism, and a legitimate way to comment on the news.

Efectivamente, foi a ironia que saiu fortalecida em 2001 e isso é uma vitória, abrindo-se espaço para uma vanguarda fortificada. Se o desenvolvimento da Internet permitiu uma nova “ideia global nas Artes”, o ataque às Torres gémeas estipulou uma nova vertente da ofensiva, semelhante à que 1ª Grande Guerra cumpriu. Ainda assim, não é o ataque às Torres que estabelece a “intenção comum” desta nova vanguarda artística.

Da mesma forma, verifique-se que também hoje o jornalismo usa a potência irónica da vanguarda. Ora atente-se no exemplo do *Daily Show*, programa norte-americano apresentado por Jon Stewart desde 1999, que analisa os acontecimentos do mundo e da política através de uma perspectiva irónica.

Em 2009 com a eleição do presidente norte-americano, Barack Obama, os Estados Unidos seguiam a lição europeia: “somos os maiores monstros da História, mas sigam o nosso exemplo”. Ainda assim, algumas desilusões e desavenças políticas quanto às opções tomadas trouxeram o cinismo de novo à ribalta. O mesmo sucedeu na Europa, com a crise de fé na União Europeia que propiciou o aumento da linha de direita na Europa. Se o século XXI parecia erguer o inimigo anónimo da guerra terrorista liderada pela Al-Qaeda, é preciso vincar que o início de 2014 é marcado pelo regresso do medo de uma Guerra Fria, já que a Rússia ameaça retomar o perfil da União Soviética ao anexar a Crimeia.

O século XXI apresenta-se perigosamente ao mundo, e a Europa é novamente palco de decisões. Haverá ainda possibilidades para uma ironia artística, ou o cinismo venceu todas as batalhas?

Citado no subcapítulo anterior, o agitador italiano Franco Berardi reforça esta diferença entre cinismo e ironia, expondo um outro ponto:

*(...) a ironia suspende a importância do significante e escolhe livremente entre multifacetadas interpretações possíveis. O cinismo parte da mesma suspensão mas reduz o espaço da interpretação: somente o que é poderoso – eficiente, competitivo e sucedido – é bom. A ironia tem um sono descansado porque nada pode acordar o irónico dos seus sonhos. Já o cínico tem um sono leve: dorme sem sonhos, e acorda logo que o poder o chama.*²⁰⁸

²⁰⁸ Franco Berardi, «Ironie Ethics», in Christov-Bakargiev, Carolyn (Ed.), *dOCUMENTA (13): The Book of Books Catalog 1/3*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 207 – (...) irony suspends the meaningfulness of the signifier and freely chooses among multifarious possible interpretations. Cynicism starts from that same suspension but narrows the space of interpretation: only what is powerful – efficient, competitive, and successful – is good. Irony sleeps well because no one can awake the ironist

À luz destas considerações, compreende-se o modernismo é um movimento cínico, pois cedeu às exigências do poder, como se verifica no caso do Futurismo italiano. Também o Expressionismo alemão testou os campos da ironia e do cinismo. Começou por ser uma vertente agressiva mas foi consumida pelo mercado, sendo depois considerada uma tendência risível e doente pelo novo Estado Nazi, perfilando-se como “Arte degenerada”.

O jovem pintor e escritor austríaco expressionista Oskar Kokoschka (1886-1980), por exemplo, pinta paisagens fantásticas como *A noiva do vento* (1914). Contudo, este cinismo romântico ganha uma dose colérica à medida que a Alemanha se transforma, como se verifica na sua pintura alegórica *Alice no País das Maravilhas* (1942), em que o mundo de Alice constrói-se sobre a verdade horrível da guerra, do gás, do ódio, da destruição.

A mesma transformação ocorre em outro criador, Otto Dix, que começou poético, ainda que cínico, e ganha um olhar irónico. A participação na 1ª Grande Guerra e o descontentamento com o diabólico mundo humano que se ergue na sua Alemanha operam uma transformação na sua forma de actuar no mundo. Otto Dix é conhecido como fundador do Novo Objectivismo, a via pós-expressionista de cariz satírico que ataca as doenças da sociedade e o pseudo-progresso. No entanto, a sua cólera acaba por se transformar em amargura. Lembre-se que Otto Dix, ao contrário de Kokoschka, não conseguiu abandonar a Alemanha, alegando que só no seu país conseguia pintar. Todavia, mudou de tema, passou a pintar paisagens. Que outra forma de emigração poderia escolher? A paisagem pode ser uma forma de negar ou fugir da realidade, da civilização e do medonho.

A paisagem é um fragmento de espaço eleito segundo um foco seleccionado para a contemplação. Produz um sentido de elevação espiritual e gozo estético. No poema citado de Alfred Hensckle (1890-1928), poeta alemão mais conhecido por Klabund, fala de outra paisagem: uma “paisagem irónica”. É irónica porque possui elementos perigosos que podem atacar quem os observa. A ironia deve trazer o “perigo” para cumprir uma subversão, eliminando as possibilidades do sublime e do cinismo.

É preciso repensar esta aliança entre a subversão e a ironia. Muita das vezes a ironia direcciona-se meramente contra a instituição artística e os mercados, que alimentam o “poder”, esse que escreve a História da cultura dominando os hábitos

from his or her dreams. The cynic is a light sleeper: he sleeps without dreams, and he wakes up as soon as power calls him.

sociais, os valores e a educação. Como tenho vindo a defender, a vanguarda activa vai para além deste ataque, alvejando o inimigo.

Franco Berardi, no texto já citado, aborda o caso da Autonomia Italiana, a linha de pensamento revolucionário da ala esquerda que sabota a organização do mundo e a ideia de trabalho, concluindo que começa irónica e acaba por ceder ao cinismo na segunda metade dos anos 70, coincidindo com a ditadura dos *media* que ainda hoje actua.²⁰⁹

De facto, existem alguns momentos que privilegiam o discurso cínico ao irónico. O insucesso das revoluções dos anos 60 proporciona uma vitória do cinismo, assim como o ataque às Torres Gémeas a 11 de Setembro de 2001. No entanto, no preciso momento em que o cinismo atinge o seu ponto mais alto, dá-se uma revigoração da ironia, que favorece a investida vanguardista. Os momentos de revigoração irónica são importantes para delimitar as diferentes fórmulas da vanguarda.

Efectivamente, a vanguarda está dividida em três momentos, cada um com uma “intenção comum” e “ideia global nas Artes”, segundo as indicações de Olinde Rodrigues. Pode-se seccionar esses momentos do seguinte modo:

- o primeiro momento abre-se com o cinema, por volta de 1895, que resolve o problema da “ideia global nas Artes”. Já a 1ª Grande Guerra (1914-1918) estabelece a “intenção comum”, apontado o progresso como principal alvo a abater;

- o segundo momento tem como primeira fronteira a 2ª Grande Guerra (1939-1945) que estabelece a “carne” como a “ideia global nas Artes”. As revoluções falhadas dos anos 60 definem a “intenção comum”, estabelecendo o poder, a semiologia e a burocracia como principais alvos a abater;

- o terceiro momento inicia-se com a disseminação da internet, principalmente a partir dos anos 90, estabelecendo uma nova “ideia global nas Artes”. A queda do Muro (1989) define a “intenção comum”.

Levando em análise os dois primeiros momentos da vanguarda, a vertente passiva lidera os períodos entre 1895-1918 e 1945-1970. Já os períodos das duas vanguardas activas situam-se entre 1918-1945 e 1970-1990. Sublinhe-se que os períodos da vanguarda passiva são também profícuos para o modernismo, que pretende promover um equilíbrio entre a ironia e o cinismo, estabelecendo-se como uma forma

²⁰⁹ Ver Franco Berardi, «Ironic Ethics», in Christov-Bakargiev, Carolyn (Ed.), *dOCUMENTA (13): The Book of Books Catalog 1/3*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 207.

de Arte transgressiva, fascinada pelos híbridos que cruzam os monstros do desconhecido com a ordem a ordem ocidental.

De certo modo, pode-se considerar a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, como um ponto alto do cinismo. Não há discriminação possível depois do ready-made, o “fazer” é negado de forma extrema, subvertendo o poder da exposição. Ainda assim, só se pode chegar a este ataque através do cinema, isto porque o ready-made também resulta de um encontro entre a “poesia” (tempo) e o “objecto” (espaço).

A vanguarda passiva tem por base o estudo da linguagem contemporânea, essencialmente dominada pelas possibilidades de cada “ideia global”. A sua função é elaborar as armas que serão disparadas pela vanguarda activa que, na maioria das vezes, usa a fórmula irónica, pois permite uma maior apropriação da realidade pelo espectador.

A *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, foi entendida como uma obra extraordinária do Cubismo, mas a *Guernica* significa mais do que isso, é o reflexo horrível da civilização que se lança uma vez mais para um conflito de proporções mundiais, em que o assassinio e a destruição tomam proporções nunca antes vistas ou imaginadas. É o grito da destruição provocado pelas bombas alemãs que caem sobre a cidade basca. É um ensaio para a destruição. A ironia da tela de Picasso reside precisamente na sua encomenda, já que foi exposta no Pavilhão da República Espanhola durante a Exposição Internacional de Paris, um espaço que deveria celebrar a união global. Outras obras foram encomendadas a artistas espanhóis com o mesmo propósito de alertar o mundo, mas o mundo não queria ver.

*(...) a guerra civil de Espanha foi deixada de fora do livro dos visitantes da exposição (...) enquanto se oferecia à Alemanha um espaço largo para expor as suas performances económicas e sociais (...) as imensas estátuas nuas de Thorak [Josef] (...) davam peso à mensagem real do Fascismo.*²¹⁰

Lembre-se que as exposições mundiais são reuniões em que se festejam o progresso e a cooperação entre os países, é a maior celebração da era global que assenta na dinamização dos mercados globais.

²¹⁰ Sarah Wilson, «De la Peinture en Marge de l'Exposition Internationale, from Paris 1937-1957», Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1983, in Greenhalgh, Paul, *Fair World: A history of World's Fairs and Expositions: From London to Shanghai 1851-2010*, Winterbourne, Papadakis Publisher, 2011, p. 181 - *the spanish civil war was left out of the visitors book of the exposition (...) whilst it offered to Germany a large space to lay out its social and economic performances (...) the immense nude statues of Thorak (...) gave weight to the real message of Fascism.*

Nada é mais irónico na História da primeira metade do século XX que a Exposição Internacional de 1937, em que a maioria dos pavilhões exalta o esplendor nacionalista, políticas industrialistas e a autoridade como fórmulas utópicas e de exaltação espiritual. O caso já não é o mesmo na Exposição Internacional de Nova Iorque de 1939, que exalta a Democracia aliada ao progresso na *Construção do Mundo de Amanhã*, em que a Alemanha e a Espanha recusam-se a participar.

Cem anos antes da *Guernica* de Picasso ser exposta, Hans Christian Andersen publicava o seu famoso conto *As roupas novas do imperador* ou *O rei vai nu*. Nesta pequena História, um rei é vestido sumptuosamente por um alfaiate de terras longínquas, são tecidos raros que só os mais inteligentes conseguem ver, toda a corte explode em admiração pela beleza das falsas peças, mas no passeio pela cidade uma criança descola-se da convencionalidade e vê a verdadeira realidade, ocorrendo uma “mutação de aspecto” quando grita “o rei vai nu”. A humanidade também vai nua no século XX, vestindo a carcaça que sai das câmaras de gás.

Lembre-se de novo a obra *A Noite* (1918-1919), do pintor Max Beckmann muito celebrado na jovem Alemanha do século XX e depois completamente despedaçado pela crítica. A ironia desta obra reside no seu título, não é a noite que se observa mas um quarto super iluminado que, de forma fugaz, mostra a escuridão da opaca noite pela janela que em tudo se opõe à caótica divisão apresentada. Se na pré-História a casa era a caverna onde o homem se refugiava dos predadores da noite e se aquecia, esta obra prova que a “caverna” moderna já não consegue afastar os perigos da civilização. É dentro da casa humana que habitam os maiores monstros, consequentemente, a noite é mais segura.

A violência entrou para dentro da “casa humana”, ou seja, para dentro da linguagem, da acção, do pensamento. Por isso, o pintor acaba mesmo por confessar:

Realmente é estúpido amar a humanidade, nada mais que uma soma de egoísmo (e nós somos parte dela também). Mas eu amo-a de qualquer forma. (...) Agricultores e paisagens continuam belos e ocasionalmente até revitalizantes. Mas a grande orquestra da humanidade ainda está na cidade. O que foi verdadeiramente prejudicial e repugnante antes da guerra foram os interesses movidos pelo negócio, bem como a perseguição pelo sucesso e poder de influência, que nos infectaram de uma forma ou outra. Efectivamente, tivemos quatro anos de olhar de frente na estúpida face do horror. Talvez algumas pessoas tenham realmente ficado

impressionadas, assumindo, claro, que alguém possa ter a mais pequena inclinação para ficar impressionado.

O recuo completo de modo a alcançar a famosa pureza que as pessoas falam assim como a perda do “eu” em Deus são, neste momento, demasiado lívidos e sem compaixão para mim. Não pensas em agir desse modo antes de conseguir acabar o teu trabalho e o nosso trabalho é pintar.

(...)

Talvez com o declínio da economia, talvez (algo de que dificilmente me atrevo a ter esperança) com o desenvolvimento do comunismo, o amor pelos objectos, apenas por eles próprios, será maior. Eu acredito que esta será a única possibilidade para alcançarmos o grande estilo universal.

Esta é a minha louca esperança que não consigo abandonar, apesar de tudo, que é demasiado forte em mim. E um dia eu também quero, além de pintar, fazer edifícios. Construir uma torre onde a humanidade pode berrar a sua raiva e desespero e todas as suas pobres esperanças e alegrias e anseios selvagens. Uma nova igreja. Talvez esta era me possa ajudar.²¹¹

A reflexão de Max Beckmann é bastante actual, principalmente na sua crítica ao capitalismo, do qual o momento antes da guerra referido pelo pintor era apenas o prenúncio de uma nova época que veio para ficar. Sublinhe-se a dificuldade de a população se espantar com o que quer que seja, numa tendência anestesiante e consumista. A consciência da morte de Deus obriga a Beckmann a desejar uma nova Igreja, mas que não cale a “raiva” humana, os seus “desesperos” e “anseios selvagens”. Porém, a era que se inicia com o fim da 1ª Grande Guerra não seria gentil.

²¹¹ Max Beckmann, «Creative Credo», in Kazimir Edschmid (Ed.), «Schöpferische confession», Berlin, Tribüne der Kunst und Zeit, XII, 1920, citado in Charles Harrison e Paul Wood (Eds.), Harrison, Charles & Wood, Paul (Eds.), *Art in Theory 1900-2000*, United Kingdom, Blackwell Publishing, 2009, p. 271 - *Actually it's stupid to love mankind, nothing but a heap of egoism (and we are a part of it too). But I love it anyway. (...) Farmers and landscapes are all very beautiful and occasionally even refreshing. But the great orchestra of humanity is still in the city.*

What was really unhealthy and disgusting before the war was that business interests and a mania for success and influence had infected all of us in one form or another. Well, we have had four years of staring straight into the stupid face of horror. Perhaps a few people were really impressed. Assuming, of course, anyone had the slightest inclination to be impressed.

Complete withdrawal in order to achieve that famous purity people talk about as well the loss of self in God, right now all that is too bloodless and also loveless for me. You don't dare do that kind of thing until your work is finished and our work is painting.

(...)

Perhaps with the decline of business, perhaps (something I hardly dare hope) with the development of communism, the love of objects for their own sake will become stronger. I believe this is the only possibility open to us for achieving a great universal style.

That is my crazy hope which I can't give up, which in spite of everything is stronger in me than ever before. And someday I want to make buildings along with my pictures. To build a tower in which mankind can shriek out its rage and despair and all their poor hopes and joys and wild yearning. A new church. Perhaps this age may help me.

Em 1918, Beckmann não pode antever que os horrores provocados pela humanidade cresceriam imensamente de proporção. A torre que deseja erguer é um espaço de salvação, onde se fermentaria a cólera do mundo, numa unidade de lamento, raiva, desespero, selvajaria e esperança. Note-se que torre de Beckmann não é um espaço de expiação, mas o equivalente espacial dos seus quadros que tomam como alvo as cidades modernas, essas que condensam as energias humanas. Se deus está morto, as cidades são as novas igrejas, construídas com ferro, betão e vidro, logo, a infecção é o novo baptismo. A torre de Beckmann é um espaço de liberdade, um banco da cólera que investe na revolução comunista.

Note-se ainda que o “grande estilo universal”, a que Beckmann se refere e que o Construtivismo tentou chegar, não equivale a uma “ideia global nas Artes”, é antes uma fórmula artística que adviria da morte do fetiche consumista.

Se a 1ª vanguarda capta com alegria a essência de um novo espaço infectado, ao mesmo tempo que a combate, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche teve um papel importante no início deste questionamento lutando contra essa infecção crescente, e ainda antes da 1ª Grande Guerra. Será que Nietzsche conseguiu atingir a “pureza” ou “deus”? Ou o seu “trabalho”, filosofar, consumia-o totalmente tal como acontece a Max Beckmann? De facto, será o “trabalho” de Beckmann tão distante de Nietzsche? Será filosofar uma forma de pintura, ou será a pintura uma forma de filosofia no século XX? O meio deixou de importar, assim, é a direcção do caminho e a posição na marcha que mais interessa. É a batalha deste filósofo que apresentarei no próximo subcapítulo.

2.2 – A “askêsis contemporânea” e a “unidade dionisiaca”

*- Eu já te mostro se sou um maricas, já te mostro o que sei fazer – resmungava Baudolino deixando o campo, e não sabia sequer o que poderia fazer, salvo que se sentia odiar o seu pai adotivo, e que só queria fazer-lhe mal. Ainda furioso, chegou aos aposentos de Beatriz. Hesitante, beijou a ponta do vestido, depois a mão da Imperatriz, ela assustou-se com a cicatriz, fazendo perguntas ansiosas. Baudolino respondeu com indiferença que tinha sido um encontro com alguns ladrões de estradas, coisas que sucedem a quem viaja pelo mundo. Beatriz olhou-o com admiração, e tem de se dizer que aquele rapaz de vinte anos, com o seu rosto leonino tornando ainda mais varonil pela cicatriz, era já o que se costuma dizer um belo cavaleiro. A imperatriz convidou-o a sentar-se e a contar as suas últimas aventuras.*²¹²

Estabelecer uma ligação entre o filósofo alemão que abre o século XX Friedrich Nietzsche e Baudolino, personagem da História homónima do escritor italiano Umberto Eco publicada no fecho do século XX, pode parecer precipitado. Baudolino é desde logo um herói que se assume como um mentiroso soberbo, distingue-se tão bem nessa prática que o leitor nunca se sabe se as aventuras que relata são verdadeiras ou falsas, mas essa perturbação encanta. Face ao amor impossível pela mulher do seu pai adotivo, Frederico I, Baudolino abandona a corte e decide cumprir a promessa que fez ao seu velho professor: descobrir no Oriente o paraíso terrestre. Também Nietzsche, “de rosto leonino” por não poder alcançar a última das três fases²¹³ (a da criança), distingue-se por viver um amor impossível pelo pai (cristão) e pelo compositor Wagner. São “amores” que viram ódios. Também ele parte à conquista do “paraíso terrestre”, buscando inspiração na harmonia oriental.

O paralelismo a que me dedico neste subcapítulo não é entre Baudolino e Nietzsche, ou mesmo entre a sua enigmática e profética personagem Zaratustra. Pretendo antes seleccionar algumas linhas expostas pelo filósofo de modo a clarificar e fortalecer a conceptualização da vanguarda que desenho. Para este efeito, recorro à obra *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith* (2008) do professor canadiano-norte-americano Bruce Ellis Benson.

Em síntese, como Benson explica, Nietzsche deseja mudar de um sentimento de piedade cristão para uma “fé dionisiaca”. Apesar de serem duas vias diferentes, Benson

²¹² Eco, Umberto, *Baudolino*, Algés, Difel, 2002, p. 100.

²¹³ Ver Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães editores, 1994.

defende que o formato é o mesmo. Esclarece ainda que Nietzsche tem uma vertente negativa e outra afirmativa. A negativa é a que proclama a guerra contra a religião, filosofia e Arte para permitir uma afirmação distinguida pela *askêsis*, que opera através de uma identificação com a vida. Ao contrário do que é mais comum apresentar, Benson defende que Nietzsche nunca poderia renegar por completo ao asceticismo, porque uma parte da vertente ascética é útil para o ataque e preservação da vida.

Para evitar as más conotações associadas ao asceticismo, Benson sugere outro termo, *askêsis*, que dá uma conotação semelhante à conversão cristã, embora aja na direcção oposta. Segundo Benson, Nietzsche quer-se dominado pela “fê dionisíaca” e não tanto pela capacidade ofensiva que o costuma distinguir. O filósofo quer superar a “decadência” que habita o mundo. O sucesso desta empresa é uma questão que Benson deixa em aberto até ao final da sua investigação.

Dentro do campo da *askêsis* F. Nietzsche destaca a música, porque constitui a grande auto-estrada da afirmação da vida. Benson esclarece:

*(...) a música não é apenas sobre sons ou mesmo ritmos: tem a ver com a filosofia e a cultura – resumindo, a vida em si. Em segundo lugar, Nietzsche fala frequentemente da música como um catalisador para a mudança, uma convicção partilhada com os Gregos antigos. (...) é a prática da mousikê – e da ekstasis que produz – que permite a Nietzsche tornar-se o que mais deseja: um “livre espírito” [freie Geist]. (...) Ser um filósofo capaz de praticar música representa um salto quântico em frente do filósofo representado por Sócrates. (...) Seguir Dionísio – o deus da música – significa, no mínimo, privilegiar a música a um nível sem precedentes.*²¹⁴

Assim, como B. Benson esclarece, a música tem de ser lida no sentido mais aberto de *mousikê*, inclui: pensar, escrever, compor, dançar e cantar. Logo, a música representa todas as Artes que permitem um singular exercício espiritual de transformação do ser. Esta transformação não se consegue atingir pela lógica ou pela dialéctica, que constituem fugas aos aspectos desagradáveis da vida e definem a

²¹⁴ Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p.166 - (...) *music is not just about tones or even rhythm: it has to do with both philosophy and culture – in short, life itself. Second, Nietzsche himself frequently speaks of music as a catalyst for change, a belief fully in line with that of the ancient Greeks. (...) it is the practicing of mousikê – and the «ekstasis» that it engenders – that allows Nietzsche to become what he most wants to become: a “free spirit” [freie Geist]. (...) To be a philosopher who is able to practice music represents a quantum leap forward from the philosopher as represented by Socrates. (...) To follow Dionysus – the god of music – would, at very least, mean privileging music to an unprecedented degree.*

decadência. É o campo da carne que é explorado na improvisação musical e na dança. Efectivamente, Nietzsche conclui:

(...) as nossas mais sagradas convicções, a mais inalterável fé no campo dos valores supremos, são julgamentos feitos pelos nossos músculos.²¹⁵

Esta consciência de uma vertente afirmativa e negativa é importante para a maturação da vanguarda. A *mousikê* está presente no desenvolvimento do Jazz e na conquista da “ideia global nas Artes” através do cinema. Estas duas novas fórmulas artísticas apropriam-se do ritmo da vida e exponenciam-no. Claro que as referências musicais de F. Nietzsche são na ópera, primeiro idolatra Wagner para de seguida o desterrar em favor de Bizet.

Atente-se numa das maiores obras de Nietzsche, *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), em que o problema da *mousikê* se apresenta em grande amplitude. «Há dois importantes pontos neste texto. Primeiro, cantar prova ser tanto uma cura para a doença de Zaratustra como um meio de se auto-superar que o incentiva a ser melhor. (...) Segundo, para a cura para funcionar, Zaratustra precisa de “novas” liras, e não só novas canções. A condição é que estas novas canções sejam tão diferentes que não possam ser tocadas nas velhas liras. É o novo tipo de música que permite um novo tipo de “ser”.»²¹⁶ E não será o saxofone uma nova lira? Esta importância dada à conceptualização da técnica é semelhante à distinção que faço pela vanguarda passiva, a nova canção está dependente da linguagem contemporânea.

Como anteriormente já afirmei, a música techno fortifica a raiz revolucionária que o jazz pretendia abrir, mas segue a tal linha de hibridação modernista de cariz romântico, que expressa o desejo de regresso a um ponto primitivo de intensidade corporal que desterra o *logos* progressista da civilização Ocidental. Também a Internet

²¹⁵ Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Ed.), «Sämliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden», Berlin, de Gruyter & Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, p. 376, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 177 - *our most sacred convictions, our most unalterable faith in the matter of supreme values, are judgments of our muscles.*

²¹⁶ Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Ed.), «Sämliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden», Berlin, de Gruyter & Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, p. 376, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 181 - *There are two importante points in this text. First, singing proves both a cure for Zarathustra's illness and a means of self-overcoming that pushes him on to something greater. (...) Second, for the cure to work, Zarathustra needs these new lyres, and not just new songs. The implication is that these new songs are so different that they simply cannot be played on the old lyres. It is new sort of music that goes along with a new sort of being.*

fortifica a raiz que o cinema abriu, a internet estabelece uma ligação a qualquer lugar do mundo através de uma linguagem mais imagética e extremista em que a montagem, os planos, e os *links* são a estrutura de base, constituindo um oceano de informação onde confluem diferentes narrativas, tal como num complexo filme em que somos todos actores e realizadores.

Em suma, o cinema e o jazz deveriam resolver os problemas de Olinde Rodrigues sobre os pontos necessários para a primeira vanguarda artística vingar. O Cinema abre espaço para uma “ideia global nas Artes”, enquanto o Jazz revela a “intenção comum” que distingue a *mousikê*: atingir o “livre espírito” (*freie Geist*). No entanto, esta é uma via demasiado ingénua para uma força de ataque.

Atingir o “livre espírito” é como aceder à contemporaneidade, e como já expressei, é algo impossível. A “intenção comum” tem de ser, então, outra: atacar o progresso. Esta direcção ofensiva só seria formulada com a 1ª Grande Guerra. É a 1ª Grande Guerra que altera de vez a ideia de vanguarda artística, porque altera também a forma de combater e pensar o humano.

A fé dionisíaca não pode ser apenas entendida como um abraçar da vida em todo o seu espectro, pois como expressa o *Oxford Classical Dictionary*:

Dionísio não é só “o mais versátil e elusivo de todos os deuses gregos”, os seus mitos e cultos são sempre “um desafio para a ordem social estabelecida”.²¹⁷

Lembre-se que é a técnica conceptualizada, e não o meio inovador, que permite um ataque contra o próprio tempo, despoletando um questionamento colérico ao serviço da vanguarda activa.

Friedrich Nietzsche tem uma facção afirmativa e outra negativa que se interligam. A via afirmativa deseja a conquista do “livre espírito”, enquanto a via negativa ataca a decadência. Assim, aproximo a primeira via à vanguarda passiva e a segunda à vanguarda activa. De forma análoga, B. Benson intitula a primeira via de “resistência passiva” e a segunda de “resistência activa”²¹⁸, mas favorece a primeira via

²¹⁷ Simon Hornblower & Antony Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, “Dionysus”, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p.191 – (...) *Dionysus “the most versatile and elusive of all Greek gods” but his myths and cults had always been “a challenge to the established social order.”*

²¹⁸ Ver Bruce Benson, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 208.

e concebe-a como uma meta da segunda. São, no fundo, apropriações do “niilismo activo” e “niilismo passivo” expressos por F. Nietzsche²¹⁹.

Segundo Benson, Nietzsche deseja desesperadamente assumir a sua facção afirmativa, que é a fórmula superior do estar, distinguindo-se pelo ser em harmonia com todas as sensações da vida:

*O que Friedrich Nietzsche chama o “espírito livre por excelência” consegue dançar “mesmo para além dos abismos”.*²²⁰

Note-se o uso da palavra “abismo”, que também uso por via de outro filósofo alemão, P. Sloterdijk, para definir os problemas que assolam a civilização da época contemporânea: os abismos “cosmológico” e “etnológico”. O “livre espírito” aproxima-se ao ideal proposto pela “unidade humana”.

Benson acredita que o sentimento de piedade dionisíaco que Nietzsche deseja alcançar não é muito diferente da fé cristã, enquanto eu aproximo a vertente dionisíaca de um apelo pela unidade com a vida que depende de um ataque à ordem social gerida pelo poder. É necessário deixar claro que é a vertente negativa que domina e estimula Nietzsche, defendendo que o caso da vanguarda artística possui semelhanças com essa influência.

Da mesma forma, a vanguarda também não consegue vencer a “decadência”, mas constitui a mais forte resistência. A vanguarda passiva isola-se na escuridão para procurar uma linguagem contemporânea, “dançando ao lado dos abismos”, e congemma um plano que a possibilite agir como vanguarda activa a fim de “redimir” a anterior realidade.

De facto, da mesma forma que O. Rodrigues exige uma vanguarda artística para expandir os novos ideais, transformando a imaginação e os sentimentos, F. Nietzsche confessa:

“Estou sedento por um mestre compositor”, diz o inovador ao seu discípulo, “que poderá ler os meus pensamentos e posteriormente falá-los na sua linguagem:

²¹⁹ Ver Bruce Benson, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 207.

²²⁰ Friedrich Nietzsche, «The Gay Science», Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 347, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p.215 - *What Nietzsche calls «the free spirit par excellence» is able to dance «even besides abysses».*

*dessa forma eu penetrarei mais facilmente nos ouvidos e
corações das pessoas.*²²¹

Se por um lado a via afirmativa parece impossível num mundo imerso na decadência, a via negativa enfoca os ataques que F. Nietzsche levou a cabo contra esse mundo. Nietzsche não é displicente na escolha dos seus alvos, eles têm que constituir motivo suficiente para activar a cólera, por isso esclarece:

*(...) só podes ter inimigos que consegues odiar, nunca
inimigos que desprezas.*²²²

É por este motivo que decide declarar guerra ao filósofo Sócrates, ao compositor Wagner e ao apóstolo Paulo, os grandes símbolos da decadência para Nietzsche.

Segundo o filósofo alemão, Sócrates combate a decadência de uma forma errada. É um fanático da dialéctica, luta pelo fim da tragédia grega, bem como coloca a dúvida no topo do pensamento. De modo oposto, F. Nietzsche defende a vida em total harmonia com os “músculos”.

Já o apóstolo Paulo constitui outro caso da decadência, o filósofo alemão critica a interpretação do apóstolo da passagem da ressurreição de Cristo, que transfigura o Cristianismo como um caminho da negação da vida.

O terceiro inimigo de F. Nietzsche já foi um dos seus ídolos, é o compositor ensaísta alemão Wagner. É criticado por Nietzsche pela transformação pessoal que operou, optando artisticamente por uma via mais sedutora, bem como é criticado pela sua súbita conversão religiosa.

Apesar dos seus alvos estarem bem delineados, Nietzsche conclui que a decadência não pode ser vencida porque faz parte do mundo, de tal forma que também Nietzsche está imerso numa decadência que não pode escapar. Resta-lhe o exercício de resistência que a “fé dionisiaca” opera. Porém, B. Benson considera esta solução

²²¹ Friedrich Nietzsche, «The Gay Science», Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 347, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 199 - «I am thirsting for a master composer,» said an innovator to his disciple, «who can learn my thoughts from me and hereafter speak them in his language: that way I will better penetrate into people's ears and hearts».

²²² Friedrich Nietzsche, «Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One», London, Penguin, 1969, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 71 - (...) you may only have enemies whom you can hate, not enemies you despise.

irónica, já que Nietzsche tanto criticou os religiosos. Mas não será a fé dionisiaca semelhante a outras formas de fé?

Nietzsche é, acima de tudo, um combatente e tem plena consciência da sua batalha, numa carta ao seu amigo teólogo Franz Overbeck (Outubro 18, 1888) confessa:

*Desta vez, como um velho artilheiro, levo a minha artilharia mais pesada: temo que alvejarei a História da humanidade em duas partes.*²²³

A imagem do velho artilheiro traz a importância da experiência, se fosse jovem poder-se-ia considerar que se tratava de uma acção precipitada ou romântica, mas neste caso é a certeza que alimenta a acção. No entanto, são temidos os resultados que advirão desta potente balística. É uma destruição consciente do seu alvo e possíveis resultados. Mas que tipo de ofensiva comanda a sua acção? Novamente, B. Benson esclarece:

*Em vez de uma guerra aberta, os ataques de Nietzsche são mais de ordem da perseguição e sabotagem. São também “agressivos”, “radicais”, e “não convencionais”.*²²⁴

Esta descrição poderia ser usada para a vanguarda artística, que possui também o mesmo alvo, a decadência.

Benson tenta virar Nietzsche ao contrário, vendo-o como o defensor de um sonho que não alcança, tal como outros lêem O. Rodrigues ou P. Bürger. Eu proponho a linha do filósofo alemão como desbravadora do modelo agressivo da nova capacidade ofensiva, ideal para o repensar da vanguarda artística. O próprio Nietzsche sintetiza o problema da seguinte forma: «ter que combater os instintos, essa é a fórmula da decadência»²²⁵. E não é a capacidade ofensiva uma propensão natural do ser humano?

A linguagem contemporânea serve de arma para a linha da frente, que luta por uma unidade que só pode ser dionisiaca, pois desafia a ordem das coisas e dança nos

²²³ Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Ed.), «Sämliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden», Berlin, de Gruyter & Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, p. 453, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 71 - *This time, as an old artilleryman, I bring out my heaviest artillery: I fear that I will shoot the history of mankind into two halves.*

²²⁴ Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 71 - *Rather than a straight-out war, Nietzsche's attacks are more on the order of harassment and sabotage. They are likewise “aggressive”, “radical”, and “unconventional”.*

²²⁵ Friedrich Nietzsche, «Twilight of the Idols», Indianapolis, Hackett, 1997, II: 11, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 63 - *to have to fight the instincts – that is the formula for decadence.*

abismos do seu próprio tempo. Dionísio é uma figura mitológica da Antiga Grécia que nasceu de uma coxa de Zeus, seu pai, devido à morte prematura da sua mãe humana que morreu no momento em que viu a luz da verdadeira forma do próprio Zeus. Esta impossibilidade de captar a luz recorda-me a leitura de contemporaneidade feita por Giorgio Agamben²²⁶.

Em síntese, defendo que a vanguarda é um exercício de resistência, muita das vezes irónica. É também desta forma que F. Nietzsche pede para ser lido:

*Não é de todo necessário – nem desejável – que argumente a meu favor; pelo contrário, uma dose de curiosidade, como na presença de uma planta exótica, aliada a uma resistência irónica, parece-me uma atitude incomparavelmente mais inteligente.*²²⁷

A “resistência irónica” é uma forma de não concordar à primeira com um argumento, permitindo o desenvolvimento do mesmo de uma forma orgânica. É deste mesmo modo que uma obra vanguardista deve ser recebida, com uma dose de “curiosidade” e “resistência irónica”, senão cair-se-ia numa manipulação da opinião pública, obrigando o espectador a concordar com o alvo ofensivo estipulado.

Por outro ponto de vista, Nietzsche não pede para ser lido de forma irónica, pede para se aperceberem das ironias que se plantam no seu discurso. A contradição é uma arma contra as contradições do mundo, porque gritar o “rei vai nu” não é suficiente. Também a vanguarda deve impor um tipo de “resistência irónica” com o mundo, aqui “resistência irónica” deve ser lida num outro sentido, que é: resistir à decadência através de ironias que são apropriadas pelos espectadores.

Claire Colebrook resume a ironia, como praticada por Friedrich Nietzsche do seguinte modo:

A sua obra «Nascimento da Tragédia» (1872) conta como a tão espontânea e activa a imaginação grega do teatro trágico “caiu” num racionalizante, parasítico e dissecante intelecto (...). O problema, no entanto, é que escrever a História desta queda da vida primitiva na racionalidade implica o uso de todos esses meios de argumentos e

²²⁶ Ver Giorgio Agamben, *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010.

²²⁷ Christopher Middleton (Ed.), «Selected Letters of Friedrich Nietzsche», Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 305, citado in Benson, Bruce, *Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. X – *It is not necessary at all – not even desirable – that you should argue in my favor, on the contrary, a dose of curiosity, as in the presence of a foreign plant, with an ironic resistance, would seem to me an incomparably more intelligent attitude.*

racionalidade que denuncia. As Histórias de Nietzsche são irônicas precisamente através destas contradições. (...) Deve-se, logo, escrever Histórias que destruam a verdade, ao invés de a estabilizarem. Na «Genealogia da Moral» (1887), por exemplo, Nietzsche descreve a origem da verdade: a verdade foi inventada por aqueles que eram demasiado fracos para afirmar a sua vontade como “vontade”. Neste sentido, a «Genealogia» oferece-se como verdade da verdade, é uma reivindicação paradoxal, quem olha para o passado de forma honesta e sem as decepções da moralidade, apercebe-se de uma vontade “original” para enganar²²⁸. Longe de se mostrar incomodado com tais contradições, os aforismos de Nietzsche maximizam o conflito²²⁹. Ninguém pode contradizer que não existe uma verdade que não implique uma contradição. Mas o estilo da contradição pode ser empregue de modo a mostrar, senão a constatar, que todos os mundos verdadeiros – os mundos que supostamente não entram em conflito com o que dizemos – podem ser produzidos através da repressão da força e vontade da linguagem. (...) Devemos usar a linguagem ironicamente, estando conscientes que cria uma ilusão de estabilidade relativa.²³⁰

É claro que também o uso da linguagem contemporânea pela vanguarda passiva dá conta de uma estabilidade relativa, porque é impossível chegar à “unidade humana”. É preciso atacar, atacar na linha da frente, não para vencer mas para morrer a tentar viver. É esse outro dos paradoxos da vanguarda.

Efectivamente, Claire Colebrook sintetiza a razão pela qual Nietzsche não consegue vencer a decadência. A sua resistência é uma forma de combater a estabilidade perigosa que o progresso impõe, usando e abusando das formas do alvo que

²²⁸ Friedrich Nietzsche, «On Genealogy of Morals/Ecce Homo», New York, Vintage, 1969, pp. 150-151, citado in Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, p.100.

²²⁹ Sarah Kofman, «Nietzsche and Metaphor», London, Athlone, 1993, citado in Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, p.100.

²³⁰ Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, pp. 99-101 - His «Birth of Tragedy» (1872) recounts how the spontaneous and active Greek imagination of the tragic theatre “fell” into a rationalizing, parasitic and dissecting intellect (...) The problem, however, is that writing history of this fall from primal life into rationality itself deploys all those means of argument and rationality it would denounce. Nietzsche’s histories were ironic precisely through these contradictions. (...) One should, therefore, write histories that destroy rather than stabilize truth. In the «Genealogy of Morals» (1887), for example, Nietzsche describes the origin of truth: truth was invented by those who were simply too weak to affirm their will “as will”. The «Genealogy» therefore offers itself as the truth of truth, as the paradoxical claim that if we look at the past honestly and without all the deceptions of morality, we will perceive an “original” will to deceive. Far from being embarrassed by such contradictions Nietzsche’s aphorisms maximize conflict. One cannot say that there is such thing as truth without involving oneself in contradiction. But the style of contradiction can itself be employed in order to show, if not state, that any true world – any world that supposedly does not conflict with what we say – can only be produced through a repression of force and will of language. (...) we should use language ironically, being aware that it creates an illusion of relative stability.

pretende abater. Trata-se de uma ofensiva irónica e é Friedrich Nietzsche que expõe o seu código de guerra, que é também o código da vanguarda.

É por este conjunto de motivos que a vanguarda passiva nunca pode ter sucesso por si só, servindo como a ferramenta da “resistência irónica”. A ironia é um vírus. Felizes os infectados, porque farão parte do exército da revolução “sentipensante” ou da “carne inteligente” contra o progresso decadente.

3 – *L'avangarde se rend pas*

3.1 – Do tempo do seguro ao tempo da dívida

Entretanto Zaratustra olhava a multidão com assombro. E falou assim:

«O homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-homem – uma corda sobre um abismo.

É perigoso vencer o abismo – é perigoso ir por este caminho – é perigoso olhar para trás – é perigoso ter uma tontura e parar de repente!

A grandeza do Homem está em ele ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no Homem é ser ele transição e perdição.

Amo os que só sabem viver com a condição de perecer, porque perecendo se superam.

*Amo aqueles a quem enche um grande desprezo, pois trazem consigo o respeito supremo, são as flechas do desejo apontadas para a outra margem.*²³¹

O modernismo assume que venceu os abismos propagando um hierárquico equilíbrio social, enquanto as vanguardas combatem a ordem vivendo “com a condição de perecer, porque perecendo se superam”. Por outras palavras, a vanguarda deseja ser uma “ponte” sobre os abismos, enquanto o modernismo considera que já chegou ao destino.

Procuro uma definição da vanguarda próxima do modelo que Olinde Rodrigues expressou originalmente, uma acção “imediata” e “viva” que faz uso da linguagem contemporânea de modo a activar o “sentimento e imaginação”, ou seja, a “carne inteligente”. A vanguarda espalha ideias que lutam pela “unidade humana”, que Almada Negreiros esclarece como a grande lacuna do século XX. Esta é uma batalha condenada ao insucesso, mas a vanguarda está disposta a assumir os riscos.

Para cumprir os seus objectivos, a ofensiva vanguardista insiste no cosmopolitismo, que Lilie Chouliaraki descreve como a disposição ética que conecta o espectador com o sofredor distante. Esta é uma acção que pretende produzir vulnerabilidade e interacção, através de uma reacção brusca mas reflexiva que impõe um questionamento: “porque sofrem?”. Uma pergunta que deve ser apropriada pelo espectador transformando-se em: “porque sofro?”.

Este processo é despoletado por uma “mutação de aspecto”, que altera a experiência da realidade, sendo que a ironia torna-se útil para este efeito, tanto por parte

²³¹ Nietzsche, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, p. 15.

do criador que sabota o equilíbrio do mundo, como por parte do espectador, que descobre que o “rei vai nu”.

O Realismo, por exemplo, não permite uma “mutação de aspecto” e, como outras vias modernas, favorece a “transmutação”. Apresenta o problema ou o foco que deseja incidir, sem dar espaço a múltiplas interpretações ou a apropriações. A ironia não tem um lugar no Realismo, pois pretende ser claramente objectivo, opondo-se à via romântica de excessos e temperamentos. Deste modo, defino o Realismo como uma “Arte moderna social” que defende uma “transmutação produtora”, ou seja, tenta anular o “abismo cosmológico” através da divinização do trabalho, propondo um novo equilíbrio. O mesmo sucede com o Construtivismo russo. Mas enquanto o Realismo eleva o “trabalhador”, o Construtivismo eleva o “trabalhar”. O Realismo foca os oprimidos trabalhadores que se entregam com total abnegação, como os eleitos para o reino de Deus. Já o Construtivismo é o caminho dos “santos modernos”, os seus “milagres” e Histórias.

Já a “Arte moderna global” cumpre-se com a obra *Demoiselles d’Avignon* (1907), de Pablo Picasso. A exorcização do primitivismo propõe uma nova unidade cultural. Abrem-se assim as portas ao modernismo, linha mais complexa, em que o social e o global se fundem. Cultura e produção passam a ser uma única linha. E a forma de transmutação moderna é o híbrido.

Retome-se o caso do Realismo. Os caminhos modernos não são lineares e têm na sua maioria aspirações socialistas que estão na origem do próprio pedido de socorro de Olinde Rodrigues à criação artística. É a entrega, a humildade, o despojo e o cansaço que emergem nas figuras dos camponeses, trabalhadas pelo pintor francês Jean-François Millet (1814-1875), precursor do Realismo. Millet cumpre o estudo romântico que dissecou o “outro” através da homenagem da pureza do trabalhador, embora seja mais uma transmutação cultural do que produtora que cumpre.

No outro extremo do Realismo reside Honoré Daumier (1808-1879). Um criador francês, áspero e observador, que talha uma realidade satírica, com um domínio exímio do claro-escuro. Tem uma influência tremenda para a pintura expressionista devido ao forte traço caricatural. Note-se ainda que vai buscar temas às Fábulas de La Fontaine, procurando inspiração também em Dom Quixote e Sancho Pança (personagens da obra de Miguel Cervantes). Por estas razões, Daumier torna-se um precursor importante da vanguarda activa. Nas suas obras o trabalhador ganha já contornos de um herói humilde

e sacrificial, uma vítima da crueldade do trabalho pesado e da hierarquização social. Promove-se a transmutação produtora.

Se o Realismo é uma resposta ao êxtase do Romantismo, a alegoria regressa como que respondendo agora à objectividade realista. Talvez seja por isso que o grande inaugurador do Realismo, o já referenciado Gustave Courbet, pinta o *Estúdio do Pintor* (1855) que intitula de *Alegoria do Real*. Algo incomum para uma via que tenta enfrentar a essência da vida no seu estado mais despojado e cru. A obra em questão apresenta o ateliê do artista, um espaço para o qual transpõe um conjunto de personagens de diferentes mundos que o influenciaram ou estudou ao longo da sua vida. Estas personagens não servem de modelos para a personagem do pintor que trabalha no meio da sala, antes estão dispostos como obras vivas à sua volta, retirados dos seus ambientes e encaixes funcionais com a sociedade. De certa forma, há uma ligação com a obra de Ai Weiwei *Conto de Fadas* (2007).

A obra representa a sua acção como artista, ou seja, o mergulho nas realidades sociais é a alegoria que melhor serve esse propósito. Em síntese, a alegoria é um encaixe de peças que constroem um puzzle complexo e por vezes desconexo que aponta para uma outra ideia, são vocábulos de uma frase que não é clara e, por isso, precisa de ser analisada com outros olhos.

Também outro pintor francês, Edouard Manet, apresentou uma clara vontade de enfrentar a realidade, através de uma fuga aos idealismos e regras académicas, corrompendo as formas fechadas da Arte de modo a atacar as composições eleitas. Impõe-se como um dos grandes desbravadores da “Arte transgressiva” na época contemporânea, ou seja, promove a revolta contra a convecção como um projecto artístico. Principalmente, com a sua obra *Le Déjeuner sur l’herbe* (1863).

Contudo, o que me interessa ressaltar é a sua obra *Execução do Imperador Maximiliano* (1868-69) em que ataca Napoleão III que deixou Maximiliano à mercê dos seus executores. De facto, o pelotão de fuzilamento só podia ter a farda das tropas francesas. É esse pormenor que cria a ironia. Efectivamente, a ironia é uma alegoria ofensiva, portanto, mais útil para o combate que a vanguarda irá liderar no século XX. É, portanto, a *Execução do Imperador Maximiliano* e não *Déjeuner sur l’herbe* que destaque como fundamental para a génese da vanguarda, assim como a técnica de Honoré Daumier.

No século XIX fortalecem-se as rotinas das viagens, termina o tempo da aventura. Por outras palavras, nasce o tempo do seguro, como Peter Sloterdijk resume:

*Rezar é bom, o seguro é melhor: é desse ponto de vista que nasce a primeira tecnologia imunitária da modernidade, pragmaticamente implantada. No século XIX, juntar-se-lhe-ão a segurança social e as instituições médico-higienistas do Estado-providência. No entanto, o preço imaterial que os modernos pagaram pela sua aptidão a serem segurados foi elevado e, inclusive, metafisicamente ruinoso – renunciam pouco a pouco a ter um destino, isto é, uma relação directa com o absoluto e o perigo irredutível. Declaram-se eles próprios como casos de uma mediania estatística que se envergam adornos individualistas. O sentido do Ser reduz-se ao direito de reclamar em caso de dano normalizado.*²³²

As viagens artísticas começaram a ter resultados mais imediatos no mercado. O artista deixou de ser visto como um marginal, para interpretar o papel de um negociante arrojado, sedento de publicidade e vitórias rápidas. A transmutação social já não enfoca somente o trabalhador, mas os espaços, os hábitos, o homem no seu tempo e actividade. Mas, este registo da segurança da viagem física seria contraposto pelos riscos da aventura do pensamento. Segundo Peter Sloterdijk, a obra *Assim Falava Zaratustra* de Friedrich Nietzsche serve de fronteira determinante para esta agressão, pois permite uma nova viagem pelo vazio do pensamento.

«O acto de Colombo chega ao pensamento»²³³ – explica Peter Sloterdijk numa analogia com a viagem até às Américas que descentraliza a Europa e encaminha a acção numa loucura sistematizada. Este é um papel que Sloterdijk dá aos portugueses e aos espanhóis, mas que é resumido na figura de Cristóvão Colombo. Colombo, «descobrimo um continente Ocidental, conseguiu desmentir a primazia mítica e metafísica do Oriente. Desde essa altura, deixámos de regressar à “origem” ou ao ponto do nascer do Sol, e progredimos em frente, sem saudades de casa, seguindo o Sol»²³⁴.

O pensamento também se prepara em todas as frentes e assume um papel preponderante para a criação artística, separando-se do eurocentrismo e hábitos impostos pela religião cristã que definem o humano e a organização social. Por outra perspectiva:

A preocupação de Nietzsche visava a substituição dessa figura tóxica que é a “humildade vingadora” por uma inteligência que assegure de novo os seus motivos timóticos.

²³² Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 96.

²³³ Ibid., p. 84.

²³⁴ Ibid., p. 41.

*Compreendemo-lo: não se pode alcançar isso sem uma cultura aberta da ambição.*²³⁵

É esse caminho ambicioso da crítica que a vanguarda desbrava, inaugurando o tráfego da “carne inteligente”. Assim, a vanguarda organiza os esforços para enriquecer colericamente, de modo a propagar a revolução. Não obstante, a vanguarda não é a única força a disputar os novos mares, o modernismo constrói também a sua frota artística, defendendo um equilíbrio hierárquico que precisa das transgressões para activar os mercados e canalizar as explosões coléricas para o consumo das comodidades, aos poucos estabelecido como o campo máximo de liberdade. Enquanto, o capitalismo amadurece e recicla a energias timóticas em objectos de plástico, desejos e modas.

O modernismo é um extremar do processo de descoberta do “outro”, desbravado pela Arte moderna que se divide numa vertente global e noutra que é social. A primeira aposta na transmutação cultural e a segunda numa transmutação produtora. São fórmulas que não desconsideram uma crítica ao seu próprio tempo, logo constituem uma transgressão que apenas favorece o equilíbrio. Deste modo, o caminho moderno favorece o espectáculo tumultuoso e extremista, sedento de novas comodidades ou experiências estéticas, apenas para canalizar a explosão colérica e impedir um investimento necessário para uma revolução. Este processo traduz-se na “globalienação”, ou seja, um atrofiamento da viagem e da unidade. Neste sentido, ao modernismo correspondem movimentos artísticos como Futurismo, o Surrealismo, Fauvismo e o Neoplasticismo, que explodem sem a capacidade de provocar uma alteração no dinamismo da História.

Tome-se como exemplo o pintor italiano Mario Sironi (1885-1961), que experimentou o Futurismo, o Simbolismo e depois uma corrente expressionista. Na sua obra *Cavalo Branco e as Docas* (1920-1922) observamos uma ambiência que reforça a potência masculina através de um conjunto de elementos que sugerem vigor, como a fisionomia bruta do homem, a rigidez do cavalo e o barco gigante. É a explosão da masculinidade e estranheza de uma rua vazia que superlativizam os símbolos imponentes e fálicos. Nada se ataca, apenas se engrandece. É uma transmutação da masculinidade e das fantasias agregadas, numa linha próxima ao Surrealismo.

²³⁵ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2010, p. 266.

Já o *Clarinete e Garrafa de Rum* (1911), do criador francês Georges Braque (1882-1963), pertence à linha cubista. A imagem do clarinete é desfragmentada, à sua frente paira uma garrafa de rum que se deixa perceber pelas letras “RHU”, as primeiras três letras da respectiva palavra francesa (*rhum*). A palavra *valse* (valsa) também se faz notar, impondo a ideia de dança e movimento.

*Assim como a forma em espiral, outra pista sobre o que se passa pode ser deduzida pela curiosa forma em “V” marcada à direita do centro no terço superior da pintura. Uma mais cuidadosa inspecção mostra ser uma representação esquemática de um prego, desenhando uma sombra na parede. Esta pequena marca é símbolo de uma tradição na criação de ilusão pictórica, a representação de objectos numa profundidade espacial, com sombras, enfoques e por aí adiante: é um testemunho da tradição pictórica académica pós-Renascentista. O que o prego ilusionista faz é sublinhar que o resto da pintura não adere a estas convenções. Em vez disso, circula-as, distorce-as, produzindo então uma espécie de espaço pictórico, e por consequência um outro tipo de sentido, ou pelo menos uma maior auto-consciência sobre a matéria do sentido pictoral. Logo, uma das coisas que as obras cubista faz é estabelecer um estilo de autoconsciência sobre os cânones da representação (ou seja, sobre convenções artísticas,) assim como em certas instâncias sobre os significados artísticos são feitos: um mundo moderno de publicidade, de compras, e assim por adiante – resumindo, o mundo de bens.*²³⁶

De facto, a obsessão do Cubismo em estilizar as convenções artísticas aproxima-a da nova conceptualização do espaço e do tempo aberta pelo Cinema. Logo, há uma pesquisa da linguagem contemporânea e, por conseguinte, é possível dizer que se está perante uma vanguarda passiva. No Cubismo não há uma vontade de transmutação, antes a pesquisa de um tempo que se deixa intersectar por diferentes tempos, e um espaço por diferentes espaços. Há uma pesquisa profunda dos objectos

²³⁶ Wood, Paul (Ed.), *The Challenge of the Avant-garde*, London, The Open University, 1999, p. 195 - *As well as the spiral shape, another hint of what is going on can be derived from curious ‘V’-shape mark to the right of the center in the top third of the picture. Closer inspection shows this to be a schematic representation of a nail, or tack, casting a shadow on the wall. As such this little mark stands as a token for a whole tradition of pictorial illusion-making, the depiction of objects in spatial depth, with shadows and highlights and so on: it is a token, that is to say, of the post-Renaissance, academic pictorial tradition. What the illusionistic nail does is underline that rest of the picture does not adhere to those conventions. Rather it pulls them around, distorts them, thereby producing another kind of pictorial space, and by implication another kind of pictorial meaning, or at least a greater self-consciousness about the matter of pictorial meaning. One of the things Cubist works do, then, is establish a kind of self-consciousness about canons of representation (that is, about conventions of art) as well as in some instances about the world artistic meanings get made in: a modern world of advertisements, shopping, and so on – in short, the world of the commodity.*

modernos e novas rotinas, de forma a negarem as convenções ao mesmo tempo que assumem a sua persistência, o que se aproxima da vertente transgressiva.

Então, será assim tão preponderante distinguir o modernismo da vanguarda passiva? Sim, se valorizarmos a tentativa de encontro com a linguagem contemporânea. Este é um projecto condenado logo à partida, mas que não assume o extremismo do modernismo, como são os casos da fúria futurista ou da viagem surrealista, que disfarçam a realidade através de máscaras.

Neste sentido, o projecto cubista assemelha-se ao projecto dadaísta de Zurique, pois ambos perseguem o estudo das potências criativas do seu próprio tempo, são “investimentos vanguardistas” no banco da cólera, que será repetidamente esgotado durante todo o século XX pela vanguarda activa.

A passagem do tempo do seguro para o tempo da dívida, inaugura-se com o Crash de 1929. Embora, seja também preciso sublinhar a data de 1919, em que o italiano Charles A. Ponzi lançou dos primeiros jogos enganosos de investimento, os “esquemas de pirâmide”. Ponzi tornou-se multimilionário em três trimestres, uma conquista que terminou em ruína e prisão. Estes jogos ganharam maiores dimensões no final do século XX, na Europa, com a queda do domínio soviético, atingindo proporções catastróficas. Novamente, Peter Sloterdijk elucida sobre este “tempo da dívida”:

*O complexo capitalista da economia monetária constitui uma rede global de operações destinada a mover montanhas de dívidas. Ainda assim, nem sequer o mais bem compensado esquema de Ponzi pode, a longo prazo, fazer mais do que adiar “sine die” a data em que se desencantará – o mais tardar, no momento em que o caminho da expansão esteja fechado porque todos os novos jogadores que se poderia atrair já entraram no jogo. (...) Outros intérpretes dão mais tempo ao jogo, principalmente aqueles que são suficientemente optimistas para pensar que o fim dos combustíveis fósseis não ocorrerá antes do século XXII.*²³⁷

No início do século XXI vive-se um tempo da dívida maduro, o maior berro é dado com a “Grande Recessão” ou “Crise das Subprimes” em 2008. Esta foi despoletada pela falência do banco de investimento norte-americano Lehman Brothers e consequente falência da maior seguradora American International Group (AIG), alastrando o medo com perdas bilionárias a outras tantas empresas globais, o que

²³⁷ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2010, pp. 231-232.

acabou por determinar a actual crise da União Europeia, conduzindo à insustentabilidade do Estado social português.

Crê-se que a grande crise económica de 2008 foi em parte impulsionada pelo problema no mercado das bolsas de 2000-2001, com a “bolha das empresas ponto *com*”. Depois de uma subida incrível do valor das empresas residentes na internet seguiu-se uma vertiginosa desvalorização, que resultou no desvio das atenções dos investidores para o mercado imobiliário. A partir de 2003, o investimento imobiliário foi perdendo os clientes habituais e encontrando soluções que mais tarde se transformaram em dívidas monstruosas, sem possibilidade de resposta.

É a obrigação da liquidação que equilibra os mercados, caso seja impossível a solução resta um conflito directo de canibalismo económico. Um investimento a fundo perdido obriga sempre uma investida também ela a fundo perdido, talvez tenha sido por isso que não se encontraram armas de destruição maciça no Iraque (2003), porque os propósitos da invasão eram na realidade outros.

À luz destas considerações, os bancos tornam-se os grandes monstros do século XXI. Não é por acaso que no filme *The International* (2009), do realizador alemão Tom Tykwer, o principal inimigo é um banco internacional. Um agente da Interpol decide resolver um problema fazendo justiça pelas suas próprias mãos, porém, apenas consegue eliminar as figuras importantes da organização. O banco não é abalado e continua o seu papel determinante escrevendo a História do mundo. O filme passa-se em diferentes cidades europeias e também em Nova Iorque e Istambul, numa clara preferência por palcos arquitectónicos surpreendentes, o que obriga mesmo a construção em tamanho real de uma réplica do Museu Guggenheim.

O filme é bastante exagerado nos contornos assustadores que um Banco pode tomar, ainda que inspirado nas polémicas que o Banco BCCI (Banco de Crédito e Comércio Internacional) suscitou. O BCCI estava registado em Luxemburgo e sediado em Karachi (Paquistão) e Londres, estando envolvido em diferentes crimes financeiros que vieram à superfície em 1991, sem nunca se ter compreendido na totalidade a emaranhada rede da sua acção. O seu processo de liquidação foi apenas fechado em 2013.

Nesta crise que assola o mundo note-se os seguintes casos: a Bélgica que ficou um ano e meio sem governo e a Islândia que deixou o governo e os bancos caírem. Apesar do caso islandês ser mais complicado do que apresento, é preciso sublinhar a sua atitude arriscada cujos resultados a longo prazo são objecto de discussão, através de

uma economia condicionada à produção interna e estilo de vida consciente dos seus limites. O jornalista do Expresso Daniel Oliveira resume a atitude da Islândia face à crise de forma optimista:

Quando o novo Governo se preparava para, como todos os restantes, pagar a conta, Ólafur Grímson fez o impensável: marcou um referendo. (...)

Grímson estava determinado: “Não vamos ter um sistema onde os bancos podem funcionar como querem. Se tiverem sucesso, os seus banqueiros recebem enormes bónus e os seus accionistas recebem o lucro, mas, se falharem, a conta será entregue aos contribuintes. Porque serão os bancos tão sagrados para lhes darmos mais garantias do Estado do que a qualquer outra empresa?”

Os islandeses foram votar e nem o “establishment” político teve coragem de enfrentar a fúria popular. O resultado foi esmagador: 98% votaram “não”. Nascia assim o perigoso exemplo islandês. Como reacção, o Reino Unido aplicou uma lei antiterrorista para acabar com todas as transacções com a Islândia, pondo-a numa lista ao lado dos talibãs e da Al-Qaeda.²³⁸

O crime da vanguarda é o crime da Islândia, que obriga a uma revolução da forma de estar e pensar o mundo depois de enfrentar a verdadeira ordem das coisas.

O capitalismo promove um equilíbrio que tem por base o desequilíbrio controlado, que também pretende atrasar o colapso da máquina de fazer dinheiro. Logo, trata-se de uma «relação irónica entre o capitalismo e o tempo do passado (...) o mundo animado pelo espírito da empresa já só precisa do passado, basicamente para o deixar para trás»²³⁹. Esta ligação difere da ligação irónica da vanguarda com o futuro, nega o futuro para atacar a conjuntura imoral do tempo presente.

A vanguarda só consegue estar à frente do tempo quando o destrói. Alimenta-se da memória que serve de dinamite para a História, que o poder deseja impor como linear e encadeada a seu favor. O capitalismo anula a dúvida e o testemunho, promovendo a ideia que controla o tempo, assumindo a liderança da História.

Possivelmente haverá uma vanguarda artística e uma vanguarda capitalista, as duas mantêm ligações irónicas para com o tempo e encontram-se no campo de batalha. Se uma propõe o consumo generalizado que tende para a liquidação das dívidas ou para

²³⁸ Oliveira, Daniel, *Islândia: O vazio depois da revolta*, Revista Expresso, Actual nº 2062, 5 Maio 2012, p. 26.

²³⁹ Sloterdijk, Peter, «Goodbye Fortschritt: Das heilige Feuer der Unzufriedenheit», in Utz Claassen & Jürgen Hogrefe (Eds.), «Das neue Denken, das Neue denken. Ethik. Energie. Ästhetik», Göttingen, Steidl, 2005, citado in Sloterdijk, Peter *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, pp. 229-230.

os grandes descontos, a outra obriga a uma revolução que tende para a liquidação dos inimigos ou para a “unidade humana”.

A vanguarda do capitalismo vai ainda buscar lições à Arte moderna, tentando exaltar a liberdade, fascínios e fetiches. Os *Black Fridays*, sextas-feiras em que se descem vertiginosamente os preços, são como transgressões às regras do jogo, incentivando explosões sociais ao estilo de uma provocadora obra modernista.

O consumismo estipula a “nova guerra santa”, em que todos são chamados a comprar a prestações. Acreditar na economia é como acreditar em deus, nos santos economistas e nos novos profetas do dinheiro fácil. O recém-falecido pensador inglês Tony Judt chama “o legado irónico dos anos 60”:

É verdade que muitos radicais dos anos 60 eram apoiantes bastante entusiásticos de escolhas impostas, mas só quando estas afectavam povos distantes, dos quais pouco sabiam. Em retrospectiva, é surpreendente reparar na quantidade dos que na Europa Ocidental e nos Estados Unidos exprimiram entusiasmo pela ‘revolução cultural’ ditatorialmente uniforme de Mao Tse-Tung, enquanto internamente definiam a reforma cultural como a maximização da iniciativa e autonomia privada.

(...) Isso não significa que a nova geração de radicais fosse insensível à injustiça ou à malfeitoria política: os protestos do Vietname e os tumultos raciais dos anos 60 não foram insignificantes. Mas estavam divorciados de qualquer sentido de propósito colectivo, sendo ao invés entendidos como prolongamentos da expressão pessoal e cólera individuais.

*(...) O consenso implícito dos decénios do pós-guerra fora agora rompido, e um consenso novo, decididamente artificial, começava a surgir à volta da primazia do interesse privado. Os jovens radicais nunca teriam descrito assim os seus propósitos, mas era a distinção entre liberdades privadas louváveis e constrangimentos públicos penosos que mais inflamava as emoções. E essa mesma distinção, ironicamente, também definia a nova direita que despontava.*²⁴⁰

As coloridas séries de impressões de Andy Warhol (1928-1987) com o retrato de Mao Tse-Tung (1972) são uma exposição irónica destas tendências. A “carne” do rosto do grande líder comunista chinês é substituída por diferentes combinações de cores berrantes, são como expressões de identidades diferentes numa acentuação do que se deseja pessoal.

²⁴⁰ Judt, Tony, *Um tratado sobre os nossos actuais descontentamentos*, Lisboa, Edições 70, 2010, pp. 94-95.

A vanguarda tem cedo consciência do domínio da economia, decidindo investir no banco da cólera e disparar as suas investidas aquando os inimigos são descobertos. Há três momentos chave para a vanguarda, momentos em que o exército decide levantar as suas economias e aplicá-las no combate:

- a primeira grande Guerra, que estabelece o progresso como o inimigo decadente, sendo que os investimentos começaram a ser aplicados desde a descoberta da nova linguagem contemporânea, o cinema.

- as revoluções falhadas dos anos 60, que estabelecem o Poder, a Semiologia e a Burocracia como os alvos da vanguarda, sendo que os investimentos começaram a ser aplicados desde a descoberta da nova linguagem contemporânea, a Carne;

- a queda do Muro (1989) apresenta-se como a fronteira mais assinalável, alimentando desequilíbrios e desigualdades, sendo que a “ideia global das artes” é almejada com a internet, o que não deixa grande tempo para um investimento colérico.

A “intenção comum” da vanguarda dos dias de hoje passa a ser a formulação de perguntas em vez de sublinhar as respostas erradas, como fez a vanguarda ao longo do século XX. Note-se que a ausência de respostas face a uma pergunta clara é uma fórmula ofensiva que estimula os espectadores ao pensamento e revolução. A ausência de tempo para investir colericamente é aliada a uma desvalorização dos impulsos coléricos, para a qual Peter Sloterdijk aponta quatro motivos:

- vitória do capitalismo em termos globais, que ambiciona «ser toda a cultura. Apresenta-se assim como o horizonte intransponível do tempo presente»²⁴¹;

- os novos *media* assumem a missão democrática de submeter todos os eventos à lei da igualização, produzindo a indiferença que elimina a distinção entre causas principais e causas secundárias. Mesmo que um evento colérico tome conta da imagem, este primeiro domínio é depois avassalado pela gestão dessa imagem, e assim se perdem os orgulhos e planos tímóticos em satisfações de curta duração;

- desvalorização das variantes do pensamento fundamentalista;

- «a regressão da cultura política da cólera da esquerda – esta resulta da já tão citada conversão da civilização impregnada pelo dinheiro à supremacia do erotismo. O novo mandamento do amor comina-nos a amar os bens de que frui o vizinho como se pudessem ser nossos. (...) Nesta situação, a relação de vandalismo com os objectos impossíveis impõe-se como a mais plausível. Poderíamos descrever o vandalismo como

²⁴¹ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p. 238.

a negatividade dos imbecis e caracterizar assim uma cólera que desistiu definitivamente de procurar o intelecto»²⁴².

Neste sentido, se se considerar que é a queda do Muro que estabelece a “intenção comum” da terceira vanguarda, há que ter consciência da perda da força colérica, obrigando a um plano de ataque completamente diferente. Note-se que existe também uma coincidência temporal entre a “intenção comum” e a “ideia global nas Artes”, ambas fixarem-se no início dos anos 90, logo, a distinção entre vanguarda passiva e vanguarda activa deixa de fazer sentido.

O problema da terceira vanguarda é, portanto, o facto de ser uma investida sem investimento, ataca com uma dívida colérica, o que pode matar a essência da revolução como um ataque planeado ao dinamismo da História. Tal implica uma nova forma de considerar a investida, ou a morte da vanguarda. Por outro lado, também existe a hipótese do momento que define a “intenção comum” ainda não ter brotado ou ter sido compreendido na sua totalidade, o que implicaria todos os esforços artísticos de vanguarda actual fossem afinal depósitos coléricos a longo prazo.

*O que realmente chegou a um termo, o que aparece agora completamente desagregado, é a constelação psico-histórica do pensamento da vingança, reforçada pela religião e pela política, que marcou o espaço processual cristo-social-comunista. Nietzsche encontrou o conceito susceptível de o caracterizar, quando – considerando Paulo e a sua invenção, o «cristianismo» – formulou este diagnóstico: também o ressentimento pode tornar-se genial. Enquanto a conexão entre o espírito e o ressentimento era estável, a exigência de justiça para o mundo – quer seja para além da vida terrena, quer seja na História em curso – podia refugiar-se na ficção que tratámos aqui pormenorizadamente: a teologia da cólera de Deus e a economia timótica mundial do comunismo. O que estava em jogo nos dois sistemas era nem mais nem menos que a rectificação das contas do sofrimento e da injustiça do mundo sem equilíbrio moral. Ambos ensaiavam a missão consistente em positivar o ressentimento para manter desperto o sentido da inadmissibilidade do mundo de injustiça. É aos seus esforços que devemos a formação na civilização Ocidental do fenómeno altamente improvável que é a “crítica” – na medida em que se entenda por isso o espírito, inflamado por um ressentimento que se tornou genial, da insubmissão para com os factos puros e, mais especificamente, para com os factos da injustiça.*²⁴³

²⁴² Ibid., p. 240.

²⁴³ Ibid., pp. 264-265.

A morte da vingança é também a morte da vanguarda passiva. Além de que aquela que foi a grande arma da vanguarda activa, a “crítica”, já não tem grande capacidade de assumir a liderança das tropas da vanguarda do século XXI, o que implica uma transformação da ofensiva. Se se considerar que a “intenção comum” e a “ideia global nas Artes” da vanguarda do século XXI têm momentos coincidentes, então, cai-se numa especulação colérica.

Como Peter Sloterdijk explica, hoje, na ausência de grandes impulsionadores da cólera que justifiquem uma colheita dos bancos que valorizem estes investimentos, o panorama transforma-se:

*A grande política só se faz segundo o modo de exercícios de equilíbrio. Praticar o equilíbrio significa não esquivar nenhum combate necessário e não provocar nenhum supérfluo. Significa também não considerar perdida a competição com os processos entrópicos, nomeadamente a destruição do ambiente e a desmoralização. Entra nessa categoria o que aprendermos a ver-nos sempre com os olhos dos outros. O que antigamente devia ser feito por uma humildade religiosa sobretrabalhada deverá produzir uma cultura da racionalidade fundada nas observações de segunda ordem. Só ela pode deter a ingenuidade maligna combinando a faculdade de se auto-afirmar com a capacidade de se relativizar. É preciso tempo para resolver estas missões – mas já não se trata do tempo histórico da epopeia e do drama trágico. O tempo essencial é o tempo de nos civilizarmos. Quando apenas se quer fazer “História”, fica-se aquém dessa definição.*²⁴⁴

Sem a possibilidade de estudar a linguagem contemporânea, de modo a fazer investimentos coléricos, a ideia por si só tem que servir como exército, só depois apropriada pelo espectador nos meios que preferir. É a falta de confiança nas reservas de cólera dos cidadãos que obriga a vanguarda a assumir uma híper-ironia, que nega também a potência da vingança. Em suma, exige-se uma reformulação das tropas da vanguarda, ou considerá-la extinta de vez.

²⁴⁴ Ibid., p. 266.

3.2 – Da “justiça para todos” à “unidade humana”

Eu juro fidelidade à Bandeira dos Estados Unidos da América, e à República que representa, uma Nação sob Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos. ²⁴⁵

A citação em cima pertence ao *Juramento de Fidelidade* que expressa o patriotismo norte-americano à bandeira e, conseqüentemente, ao que ela representa e defende. O *Juramento de Fidelidade* foi escrito por Francis Bellamy em 1892 e adoptado formalmente pelo Congresso em 1942, embora já fosse um ritual difundido, principalmente nas escolas. Ainda assim, o juramento sofreu algumas alterações tanto no texto como na posição corporal associada. Isto porque a pose original do juramento como formatada por Bellamy foi depois adoptada como saudação Nazi. Outras contentas despontaram criticando a necessidade de jurar fidelidade num país livre, assim como criticando o facto deste juramento ser feito por pequenas crianças que não têm consciência do valor das palavras repetidas, não esquecendo o polémico acrescento da parte «sob Deus» à versão original. O autor Scott A. Merriman defende que esta parte foi introduzida nos anos 50, durante a Guerra Fria, para diferenciar do Comunismo que defendia um Estado ateuista²⁴⁶. A ideia da união entre República e Deus opõe-se também ao conceito de liberdade religiosa.

A linha de oposição soviética acentua-se desde do presidente Eisenhower e tem como ponto mais desumano o bombardeamento do Vietname durante a administração do presidente Nixon – afastado do poder em 1974 pelo caso Watergate, em que ficou célebre a frase do presidente “não sou um criminoso” (*I’m not a crook*). Ironicamente, o afastamento de Nixon deve-se mais pelo desrespeito à lei do que pela chacina dos bombardeamentos de 1972 em Hanói. O seu crime foi ocultar e espiar, que são actos punidos pela lei, só as leis definem o que quer dizer “justiça para todos”, fazendo crer que se vive em “unidade”. Esta, porém, não é uma “unidade humana” mas uma “unidade legal”. Por outras palavras, se os Estados Unidos promoviam a “liberdade” e a União Soviética a “igualdade”, o sistema judicial norte-americano é a tentativa de chegar também ao ideal da igualdade.

²⁴⁵ *I pledge allegiance to the Flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all.*

²⁴⁶ Ver Scott Merriman, *Religion and the Law in America: An Encyclopedia of Personal Belief*, ABC-CLIO, 2007, p. 111. Site: http://en.wikipedia.org/wiki/Pledge_of_Allegiance (Acedido em Dezembro de 2013).

Livres do fantasma comunista, os Estados Unidos da América podem comemorar a vitória do seu “império da liberdade”, tornam-se absolutos na sua definição de corpo, imagem e justiça. Inicia-se o século XXI com a queda do muro de Berlim. No entanto, é preciso estar consciente que esta supremacia é de novo assombrada pela anterior bipolaridade do mundo, marcada pela vontade de anexação da Crimeia por parte da Rússia no início do ano de 2014.

Neste sentido, o ano de 1989 pode não ser a fronteira chave para o final do século XX. O filósofo alemão Peter Sloterdijk apresenta outra solução, considerando o ano de 1979 como determinante para o início da era pós-comunista.

De um triplo ponto de vista, foi nessa época que se entrou na situação pós-comunista: com o princípio do fim da União Soviética (após a invasão do Afeganistão pelo seu exército), com a chegada ao poder de Margaret Thatcher e com a consolidação da revolução islâmica no Irão, sob a liderança de aiatola Khomeini.

*(...) Efectivamente, desencadeou-se uma inversão do espírito do tempo: abandonou-se cada vez com maior rapidez a ética do conforto das décadas do pós-guerra, um espírito baseado simultaneamente no gosto da revolta e no planeamento estatal (que só sobreviveu em França), para dar preferência a uma ética de risco neo-empresarial (...). O quarto de século que se seguiu à “revolução do mercado” concebida por Keith Joseph e implementada na Grã-Bretanha por Margaret Thatcher em 1979 (que logo se espalhou por todo o continente e por grande parte do mundo Ocidental, em especial na América de Reagan, 1981-1988. E de Clinton, 1993-2001) mostrou com que precisão esses diagnósticos correspondiam à situação e a radicalidade das consequências que dela se extraíam. Tal manifesta-se com maior clareza na duradoura tendência do neoliberalismo – a longa marcha para o desemprego de massa que marcou o ritmo do ponto de vista sociopolítico. (...) o privilégio da ameaça passou quase exclusivamente para o lado dos empresários. Estes podem agora afirmar de maneira bastante plausível que tudo vai ser ainda pior se a parte adversa se recusar a entender e atender as novas regras do jogo.*²⁴⁷

A data de 1979 marca também o fim da operação *Cólera de Deus*, iniciada em 1972, e da qual resultou a morte de 12 palestinos ligados ao massacre dos Jogos Olímpicos em Munique (1972), deixando um marco na História da vingança e na forma como Israel se apresenta ao mundo depois de uma longa História de subjugação.

²⁴⁷ Sloterdijk, Peter, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, pp. 253-254.

O ano de 1979 tem também outra significância, que se liga ao título deste subcapítulo, já que marca a data da estreia ... *And Justice for All* (... E Justiça para Todos), o título de um filme de Norman Jewison, em que o tribunal norte-americano é ridicularizado. Ao contrário do filme *Chicago* (2002), que representa o lado espectacular do tribunal, ... *And Justice for All* explora o seu lado corrupto e desumano que chega a ser burlesco e desesperante. O filme apresenta casos vários, um acusado que, por displicência do advogado é preso e por isso suicida-se, um juiz com tendências suicidas, e um juiz que leva ao milímetro a lei tomando decisões inacreditáveis como a prisão de um jovem que todos reconhecem inocência. Este segundo juiz chega mesmo a ser levado a tribunal porque violou uma jovem, mas todo o processo que se desenrola indica que certamente irá ser posto em liberdade. É de sublinhar que os dois advogados mais honestos que o filme apresenta, um dá em louco e o outro entra num frenesim de raiva contra todo o processo judicial. Em suma, o filme é um ataque ao *Juramento de Fidelidade*.

Tradicionalmente, o tribunal norte-americano é composto por um júri seleccionado do povo que decide face às exposições dos advogados, que tentam manipular o julgamento moral através da lei e da dúvida. Da mesma forma, os *media* tentam manipular a opinião pública através da imagem, a grande lei dos novos tempos.

Condenar e “fazer justiça” não são a mesma coisa. O noticiário expõe torrentes de sangue sem passar por essa carne que nos permite colocar na posição do “outro”. Para fazer justiça tem que se ir além da condenação, tem que se passar necessariamente pelo “questionamento colérico”, que gere os sentimentos emotivos e o valor da “unidade humana”.

A luta contra o sistema é o maior dos crimes. É caso de exemplo a fuga de Edward Snowden, ex-analista da NSA (Agência de Segurança Nacional norte-americana) e ex-funcionário da CIA (Agência de Inteligência Central norte-americana), que em 2013 revelou como os funcionários do governo violaram a lei num abuso de poder através da vigilância da comunicação dos cidadãos norte-americanos e líderes de países estrangeiros, por isso é acusado de duas violações do *Espionage Act* e de roubo de propriedade, incorrendo em penas de prisão. «Snowden afirmou igualmente que não se via numa luta contra a NSA. “Eu ainda estou a trabalhar para a NSA, eles é que não se

apercebem”, declarou, explicando que o seu objectivo não é derrubar a agência, mas melhorá-la.»²⁴⁸

Também a vanguarda não luta contra a humanidade, “o seu objectivo não é derrubar a humanidade, mas melhorá-la”. Neste sentido, a vanguarda coloca em causa o progresso Ocidental que ajudou a formular a genética norte-americana do sucesso rápido, tomado a pulso, como qualquer terra que se conquista a um povo menos desenvolvido a nível bélico. De forma paralela, o já citado pensador Tony Judt resume este panorama:

Uma razão para a nossa confusão pode ser o esbatimento da distinção entre lei e justiça. Nos EUA em especial, desde que uma prática não seja ilegal, parece-nos difícil definir-lhe os defeitos. (...)

Foi uma proeza notável do Iluminismo unir categorias morais clássicas a uma visão secularizada do aperfeiçoamento humano: numa sociedade bem ordenada, os homens não se limitariam a viver bem, mas lutariam por viver melhor que no passado. A ideia de progresso entrou no vocabulário ético e dominou-o durante grande parte dos dois séculos seguintes. Ainda hoje chegam ecos desse optimismo inocente, quando os Americanos falam entusiasticamente de “reinventar-se”. Mas à excepção das ciências naturais, será que o “progresso” ainda é um relato credível do mundo que habitamos?

A visão do Iluminismo – com ou sem Deus como primeiro motor e arbitrário moral – já não convence: precisamos de razões para escolher uma política ou conjunto de políticas em relação a outra. O que nos falta é uma narrativa moral: uma descrição intrinsecamente coerente que atribua sentido às nossas acções de uma maneira que as transcende. (...)

*Idealista e ingénuo: quem é que ainda acredita nesses ideais comuns? Mas alguém tem de se responsabilizar pelo que Jan Patocka chamou a “Alma da Cidade”. Ela não pode ser trocada indefinidamente por uma História de crescimento económico interminável.*²⁴⁹

A vanguarda surge como reacção à falência da ideia de progresso, ou como uma nova forma de atingir um ideal que dependa da conquista de um território moral: a “unidade humana”. A transcendência é almejada a partir do estudo da linguagem contemporânea, um encontro místico e impossível alcançado pela vanguarda passiva ou

²⁴⁸ Rocha, João M., *New York Times: Snowden “prestou um grande serviço ao seu país”*, Público, 2 de Janeiro de 2014. Site: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/new-york-times-snowden-prestou-um-grande-servico-ao-seu-pais-1618153> (Acedido a 2 de Janeiro de 2014).

²⁴⁹ Judt, Tony, *Um tratado sobre os nossos actuais descontentamentos*, Lisboa, Edições 70, 2010, pp. 173-174.

investimento vanguardista, que dota a Arte de uma capacidade ofensiva, sendo depois explorada pela vanguarda activa ou investida vanguardista. Recordo que compus três momentos para a vanguarda:

- a 1ª vanguarda abre-se com o desenvolvimento do Cinema, e passa à investida com a 1ª Grande Guerra;
- a 2ª vanguarda desenvolve-se a partir da 2ª Grande Guerra, e ganha a tónica ofensiva a partir das revoluções falhadas dos anos 60;
- a 3ª vanguarda é um caso particular, já que defendo que a “ideia global nas Artes” e a “intenção comum” coincidem, nomeadamente o desenvolvimento da Internet e a queda do Muro. Tal implica uma concepção diferente da ofensiva ou até mesmo a morte da vanguarda.

Por outras palavras, a 1ª vanguarda reconfigura o problema da captação da realidade, enfrenta o mundo através da crítica e de uma linguagem que funde tempo e espaço. Se a verdade moderna reconfigura o sublime, principalmente com o Impressionismo, por outro lado a vanguarda inviabiliza a fé no progresso moderno definindo objectivos mais humanos. Neste sentido, enquanto a Arte moderna se propõe explosiva, a vanguarda passiva inicia um projecto vingativo que serve de base para uma investida vanguardista sobre a decadência, ansiando por uma revolução.

O criador alemão Otto Dix é uma das grandes figuras da transição entre vanguarda passiva e a vanguarda activa no primeiro momento vanguardista. Dix tem consciência da mutação que ocorre na sua criação, admirando o virtuosismo das suas obras de juventude comenta: «Eu sempre fui conservador – com uma vingança! Não se qualifica como conservador quem assim começou no tempo do Expressionismo?»²⁵⁰. Entre os seus 21 e 22 anos, Dix muda de uma pintura mais impressionista para a via expressionista, note-se a obra *Desfiladeiro com Cavalo e Carroça* (1913), sendo que em 1915, durante a 1ª Grande Guerra, voluntaria-se para a linha da frente e na mesma altura experimenta o caminho do Novo Objectivismo. É *O Retrato do Poeta Alfred Günther* (1919) que usualmente marca a sua entrada no Novo Objectivismo, entendido como um distanciamento do lirismo expressionista mais característico do Die Brücke.

²⁵⁰ Ibid., p. 14 - *I have always been conservative – with a vengeance! Does it not qualify as conservative when one starts out like that at the time of Expressionism?*

De facto, podemos falar de Expressionismo entre as datas de 1905 e 1925²⁵¹, o primeiro ano corresponde ao início da Die Brücke e o segundo à primeira exposição do Novo Objectivismo em Mannheim. A data de 1925 corresponde também à publicação do primeiro volume de *Mein Kampf* e ano da morte do poeta Walter Rheiner, sendo que 100 antes Olinde Rodrigues exigia uma vanguarda artística.

É certo que tanto no Expressionismo como no Cubismo e Dadaísmo podem-se encontrar obras da vanguarda activa. Lembre-se que a vanguarda activa é uma ofensiva que usa a linguagem contemporânea de modo a proporcionar um “questionamento colérico”. Porém, é a procura pelas possibilidades da linguagem contemporânea que mais preenche estes projectos.

O estudo da linguagem contemporânea tem sempre um limite, que tende para a transgressão cínica do modernismo. Tome-se como exemplo o caso do Expressionismo:

Quando foi perguntado o que pensa do Expressionismo, o demoníaco Dr. Mabuse respondeu: o “Expressionismo é um jogo (...) Mas porque não? Hoje em dia, TUDO é um jogo!” No filme silencioso de Fritz Lang «Dr. Mabuse, der Spieler» («Dr. Mabuse, o Jogador») de 1921-22, com fina ironia o Expressionismo é apresentado como sendo um acessório de salão bizarro em moda: poltronas expressionistas justapostas com uma decoração em ziguezague na lareira, enquanto telas pseudo-expressionistas se exibem ao lado de horríficas máscaras tribais. Curiosamente, o “set” de filmagens tem novamente um papel determinante para a vanguarda, na medida em que antecipa os sérios interiores expressionistas produzidos em 1925 no prestigioso Jungfernstieg de Hamburgo, que transformou definitivamente o Expressionismo num estilo para o design de interiores. Na perspectiva poética Paul Scheerbart – «No estilo, o jogo é o objectivo – No jogo, o estilo é o objectivo – Quando o objectivo é atingido, jogo e estilo são um só»²⁵² – antecipam o fim do Expressionismo tanto como estilo e jogo. A estética do Expressionismo cedo caracteriza os teatros viajantes como Vagão-Máscara da companhia de Holtorf que percorre o norte da Alemanha de 1920 a 1925. Mesmo em áreas rurais, o Expressionismo prevalece como a mais actualizada linguagem visual e teatral, provavelmente devido ao sucesso de filmes como «Das Cabinet des Dr. Caligari» (O Gabinete de Dr. Caligari). Principalmente nos seus anos finais, o Expressionismo popularizou a um nível tremendo, principalmente com o

²⁵¹ Ralf Beil, «The Total Artwork in Expressionism: Foreword and Acknowledgments», in Beil, Ralf & Dillman, Claudia (Eds), *The Total Artwork in Expressionism*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, pp. 12-23.

²⁵² Paul Scheerbart citado in Conrads, Ulrich & Sperlich, Hans G., *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, New York, Praeger, 1962, p. 8.

*poster alemão de Willy Dzugas, com o seu impactante motivo da torre pontiaguda da Casa Chile. Um ano depois da sua construção, o edifício essencialmente expressionista de Fritz Höger, perto do porto de Hamburgo, tornou-se a grande imagem da Alemanha de Weimar: tanto o clímax como o fim de um desenvolvimento. O Expressionismo tornou-se vulgar.*²⁵³

É o fim do Expressionismo entendido como uma vanguarda passiva, assume, por sua vez, o perfil modernista. O Expressionismo deixa ser um projecto de vingança para passar a ser uma explosão decorativa que sustém o equilíbrio socio-global. Lembre-se que o Futurismo, o Construtivismo e o Surrealismo também são movimentos chave do modernismo, o que não dizer que não se encontram obras como uma inclinação diferente dentro destes movimentos e projectos.

É o final da 1ª Grande Guerra (1914-1918) que fornece a “intenção comum” permitindo a ofensiva da vanguarda activa. Com a nova forma de fazer guerra, a decadência torna-se mais gritante e exige-se uma ofensiva que a resista.

Apoderando-me das palavras do poeta e desenhador alemão Paul Scheerbart (1863-1915) expostas na última citação, defendo que o jogo da linguagem contemporânea, correspondente à vanguarda passiva, tende para um estilo que almeja estabelecer a “unidade dionisiaca”, ora, atingindo-se o “estilo dionisiaco”, jogo e estilo passam a ser um só, chega-se ao modernismo. No caso do Expressionismo, o cinema é o grande responsável pela conquista do estilo. Não deixa de ser irónico que o cinema é o propulsor tanto do jogo, como depois do estilo. Logicamente, os *media* são eficazes na

²⁵³ Ralf Beil, «For Me There Is No Other “Work of Art”: The Expressionist Total Artwork – Utopia and Practice», in in Beil, Ralf & Dillman, Claudia (Eds), *The Total Artwork in Expressionism*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, p. 39 - *When asked what he thinks of Expressionism, the demonic Dr. Mabuse answers: “Expressionism is a game (...) But why not? Today, EVERYTHING is a game!” In Fritz Lang’s silent film «Dr. Mabuse, der Spieler» (Dr. Mabuse, the Gambler) of 1921-22, Expressionism is presented with pointed irony as a fashionably bizarre salon accoutrement: Expressionist armchairs are juxtaposed with zigzag decoration on the fireplace, while pseudo-Expressionist paintings hang alongside all-too-horrifying tribal masks. Curiously, the film set once again plays an avant-garde role as it anticipates the serious Expressionist interiors produced in 1925 on Hamburg’s prestigious Jungferstieg, which definitively transformed Expressionism into a style of interior design.*

Paul Scheerbart’s early poetic words – “In style, play is the goal – In play, the goal is style – The goal reached, play and style are one” – anticipate the end of Expressionism as both style and play. The aesthetics of Expressionism soon characterize traveling theaters like the Mask-Wagon of the Holtorf Troupe, which tours northern Germany from 1920 to 1925. Even in rural areas, Expressionism prevails as the most up-to-date visual and theatrical language, probably due to the success of films like «Das Cabinet des Dr. Caligari» (The Cabinet of Dr. Caligari). Particularly in its final years, Expressionism is popularized to an enormous degree, up to and including Willy Dzugas’s Germany poster, with its striking motif of the steeply pointed Chile House. Only a year after its construction, Fritz Höger’s quintessentially Expressionist building near the harbor in Hamburg has become the very image of Weimar Germany: both the climax and the end of development. Expressionism has become ordinary.

fusão entre estilo e jogo, não é por acaso que o Futurismo escolhe publicar o seu manifesto num dos jornais mais famosos.

O jogo é irónico porque pode brincar com armas a fingir, tornando a “morte” divertida. Este fingimento usa ideias fortes que são transformadas em favorecimento do jogo e podem ser alteradas segundo a vontade dos jogadores, produzindo resultados que contrastam completamente com as ideias que trabalham. Já o estilo é cínico porque se sabe formal, por outras palavras, é uma fórmula cativante de acção.

O modernismo deve ser entendido como a fusão do que denominei como Arte moderna social e Arte moderna global. Como já aponte, a Arte moderna global atinge o seu ponto máximo com *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso. A Arte moderna social tem também um ponto alto com o Cubismo, nomeadamente com os trabalhadores e camponeses pintados por Kazimir Malevich no início dos anos 10²⁵⁴. Mas qual é a obra ou a data que se pode definir o ponto máximo da Arte moderna social?

Assinale-se que Malevich é uma figura que incorre em experiências próximas do Dadaísmo que se podem encaixar no projecto da vanguarda passiva, é também o principal elemento do grupo UNOVIS (“Apoiantes da Nova Arte”), como um dos principais dinamizadores do Suprematismo, que se distingue da “cultura dos materiais” aberta por Vladimir Tatlin. De facto, existe mesmo uma disputa férrea entre os dois últimos artistas, apesar de Tatlin possuir tanto uma grande admiração por Malevich como uma idolatria por Picasso, com quem contactou em Paris em 1913. Também não se pode esquecer outro ponto determinante para a Arte moderna de tendência social, que é o Construtivismo, via que permite a maior transmutação do trabalhador.

A transmutação do trabalhador torna-se na própria transmutação do regime soviético, já que a união dos trabalhadores define a força do novo regime. No entanto, a aura soviética potenciada pela imagem operária passa a ser o grande foco logo nos anos seguintes à Revolução de Outubro de 1917, consagrada em obras como *Derrotar os Brancos com o vértice vermelho* (1919) de El Lissitzky, também do grupo UNOVIS. Cumpre-se a tal “transmutação política” através da criação artística na era industrial.

Ainda assim, a investigadora Maria Gough sugere uma outra data para repensar o Construtivismo, separando-o em duas facções. Ora leia-se:

²⁵⁴ Ver Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames & Hudson, 2007.

(...) no início dos anos vinte, existem (pelo menos) dois Construtivismos. O primeiro, constituindo o corpo do trabalho produzido entre 1920-21, constitui uma extrema intensificação da questionar largamente modernista a noção da arte como um modo de produção ao invés de um modo de expressão. Predominantemente abstracto, mas não exclusivamente, este Construtivismo é melhor exemplificado por uma exposição que tomou lugar em Moscovo entre Maio e Junho de 1921, (...) que anuncia um dos maiores resultados do laboratório experimental construtivista – o advento da construção espacial (“*prostranstvennaia konstrukttsiia*”). O segundo Construtivismo emerge em Abril de 1921, mas só se desenvolve completamente no Outono desse ano. Consiste numa exigência, feita pelo mesmo grupo, que o Construtivismo abandone a sua pesquisa na Arte como um modo de produção e emerja no reino da própria produção industrial: Doravante, o artista deve “abordar o real, o trabalho prático na produção”²⁵⁵.²⁵⁶

Neste “primeiro Construtivismo”, a autora destaca o criador Karl Ioganson, analisando também aquela que deveria ser a sua impossível passagem para a nova fórmula do Construtivismo. Efectivamente, pode-se concluir que a tendência do final de 1921 para fugir ao que pejorativamente se chamou de “facilitismo” (*stankovizm*) fecha a Arte moderna social. Embora seja discutível se tal acontece logo em 1917, se em 1921, ou ainda antes com as peças de Vladimir Tatlin.

Respondendo directamente a esta questão, sinto-me mais inclinado para eleger como fronteira final da Arte moderna social as experiências de Vladimir Tatlin, entre 1913 e 1914, momento em que se dá a passagem da transmutação do trabalhador para a transmutação do trabalho.

Maria Gough lembra o termo *faktura*, entendido como a propriedade de meios artísticos, desde a pintura ao verso, mas que num dado momento passa a ser compreendida mais como a eliminação da subjectividade. Ora, Tatlin é preponderante

²⁵⁵ Tarabukin, Nikolai, *Institut khudozhestvennoi kul'tury*, Москва, Russkoe iskusstvo, nos. 2-3, 1923, p. 88.

²⁵⁶ Gough, Maria, *The Artist as producer: Russian constructivism in revolution*, London, University of California Press, 2005, p. 8 - (...) in the early 1920s, there are (at least) two Constructivisms. The first, comprising a body of work produced over the course of 1920-21, constitutes an extreme intensification of a broadly modernist inquiry into the notion of art as primarily a mode of production rather than a mode of expression. Predominantly abstract, though not exclusively so, this Constructivism is best exemplified by an exhibition held in Moscow from May to June 1921, (...) which announces one of the major results of the Constructivists' laboratory experiment – the advent of the spatial construction (*prostranstvennaia konstrukttsiia*).

The second Constructivism emerges in April 1921, but only becomes fully fledged in the fall of that year. It consists of a demand, made by the very same group of practitioners, that the Constructivists abandon their inquiry into the nature of art as a mode of production and enter the realm of industrial production itself: Henceforth, the artist is “to set about real, practical work in production.”

nessa mudança, mostrando que são os materiais que dão forma à obra e não o contrário, ou seja, o trabalho está sujeito ao potencial criativo da matéria.

As datas de 1907 e 1914 fecham a Arte moderna global e a Arte moderna social, inaugurando-se o modernismo. No entanto, arriscar-me-ia a afirmar que o primeiro Construtivismo (até 1921) está mais próximo da vanguarda passiva, enquanto o segundo Construtivismo tem um papel mais modernista. Efectivamente, no início do Construtivismo podem-se apontar obras que, fugindo à propaganda, preocupam-se meramente com uma “construção espacial”, que foge das superfícies orgânicas e a textura das tintas, procurando uma nova poética.

A fusão entre tempo e espaço, ou entre a poesia e o objecto, caracterizam a linguagem contemporânea da 1ª vanguarda. A vanguarda passiva insiste neste laboratório conceptual que é utilizado pela vanguarda activa para atacar directamente a organização do mundo, expondo as suas verdadeiras faces.

A partir do modernismo a Arte moderna ganha um vector mais ordenado e extremista que redesenha o mundo, aproximando-se de um ideal dinâmico que caracteriza o design e a arquitectura. O modernismo é a linguagem artística do progresso, ataca-o como o permite. Por outras palavras, é um transgressivo contrato social estendido à escala global, que facilita o equilíbrio das forças do poder que regem o mundo. Por outras palavras, o equilíbrio entre o cinismo e a ironia.

É o ataque a este equilíbrio que a 1ª vanguarda activa cumpre. Atente-se novamente no caso de Otto Dix:

(...) em círculos conservadores da República de Weimar ele tornou-se, principalmente devido às suas ambiciosas pinturas sobre a guerra, aquilo que seria provavelmente o mais odiado artista. Não é uma coincidência que, sob a ditadura Nacional Socialista, muitas das suas pinturas sobre a guerra foram não só removidas de colecções públicas para serem apresentadas na “exposição da vergonha” «Entartete Kunst», ou Arte Degenerada, em que foram ridicularizados como “pinturas de sabotagem militar”, e depois perdidas. Com as suas pinturas, Dix forçou o espectador a reflectir sobre o inglorioso sofrimento dos soldados – que sem dúvida sentiam ser deplorável quando confrontados com estas elaboradas pinturas em grande escala – e discutindo-o no contexto de incondicional Arte elevada: os trípticos e obras-primas de todos os períodos, o orgulho dos museus. Só o meio da “obra preeminente” pintada segundo o estilo dos Velhos Mestres torna as obras de Dix tão profundamente provocadoras. A sua pintura «Trincheira de Combate»,

*que foi originalmente concebida como o painel direito do tríptico de Guerra de 1932, mostra o próprio Dix no meio de eventos de guerra, os seus olhos bem abertos e testemunhando a horrível verdade dos soldados a morrer, não muito gloriosamente, nas trincheiras. (...) Na República de Weimar existiam círculos, de facto, que se poderiam sentir ofendidos com isto, tanto porque o seu entendimento próprio, que inclui a apreciação da alta cultura, foi abalado, como porque simplesmente sentiam que as suas visões sobre História estavam a ser atacadas.*²⁵⁷

A ironia está claramente presente no modo como usa a Arte elevada para atacar a dinâmica histórica. Insiste numa apropriação da dor que questiona o “porquê” da guerra e toda a sua glória postiça. Esta é a 1ª vanguarda activa, que critica o ser instalado no lugar vazio de Deus.

Já a 2ª vanguarda está intimamente ligada ao problema da carne, que é a nova linguagem contemporânea depois da 2ª Grande Guerra. A 2ª Grande Guerra abre definitivamente a caixa de pandora dos horrores humanos, descobrindo de vez o véu sobre a união entre o progresso e a morte. Efectivamente, os nazis encararam o “problema” judaico de um ponto de vista legal, a título de exemplo lembre-se a Conferencia de Wannsee a 20 Janeiro de 1942 que define a “solução final”.

A carne gaseada e queimada é o retrato do ser humano às portas da segunda metade do século XX. Tomando outra perspectiva, atente-se no segundo episódio da primeira temporada da famosa série *Breaking Bad* (2008-2013), que em português tomou o nome de *Ruptura Total*, embora a tradução mais acurada será “Caminho para a Maldade”. Neste episódio um dos dois personagens principais precisa de se desfazer do corpo de um criminoso e para ganhar coragem repete: «é só um pedaço de carne, é só

²⁵⁷ Daniel Spanke, «The Eye of the World: Otto Dix and the New Objectivity», in in Spanke, Daniel & Buttner, Nils (Eds.), *Otto Dix and the New Objectivity*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 19 - (...) *in conservative circles of the Weimar Republic he came to be, mainly because of his ambitious war paintings, what was probably the most hated artist. It is not a coincidence that, under the National Socialist dictatorship, many of his war paintings were not just removed from public collections and featured in the “exhibition of shame” «Entartete Kunst», or Degenerate Art, where they were ridiculed as “painted military sabotage,” but indeed lost. With his paintings, Dix forced the viewer to reflect on the inglorious suffering of the soldiers – which they no doubt felt to be regrettable when faced with his elaborate, large-scale panel paintings – and to discuss it in the context of unconditionally high art: the triptychs and masterpieces of all periods, the pride of museums. Only the medium of the “preeminent work” painted in an Old Master style makes Dix’s works so profoundly provocative. His painting «Trench Warfare», which was originally conceived as the right panel of his 1932 War triptych, shows Dix himself amidst war-related events, his eyes wide open and bearing witness to the horrible truth of soldiers dying, not very gloriously, in the trenches. (...) During the Weimar Republic there existed, indeed, circles that could take offense at this, either because their self-understanding, which included the appreciation of high culture, was gradually shaken, or because they simply felt that their views of history were under attack.*

um pedaço de carne...». Leve-se em consideração que o personagem usa a palavra inglesa *meat* e não *flesh*, a primeira usa-se essencialmente para designar a carne dos animais e a segunda dos seres humanos. A carne, essa matéria vermelha que se desfaz e serve de alimento, coisifica o ser humano. Pensar o ser humano como um bocado de carne torna mais fácil o abuso e a violação.

O autor Bragança de Miranda explica que “o corpo é uma forma de individuação da carne”, concluindo:

*Toda a cultura mais não é do que tentar impedir este chegar da “carne” à frente, ou então mantê-la “protegida” na retaguarda. A obsessão teológica com a carne cancela este pânico, que retorna sempre. Percebe-se de imediato o que está em causa. A cultura começa com o afastamento da “carne”, que é o que está no início dos inícios, a que nunca pudemos aceder. Enquanto pura carne, nada temos a dizer ou a fazer. Dentro do “continuum” da natureza nada distinguiria a carne de outra matéria qualquer. Mas estivemos sempre do lado de cá da carne. E é por isso que nos obsidia e perturba. É certo que por seu intermédio nos vêm prazeres enormes, mas também muitas dores. Poderíamos ter escolhido o prazer e suspendido a dor, como fazem as tribos que se intoxicam de drogas para serem felizes? Porque não se escolheu esse caminho que, miticamente, consola aqueles que acreditam que, fora da lei, existira apenas o prazer? Se calhar, porque a carne faz parte da luta pela propriedade. (...) Talvez toda a História só seja inteligível como parte da predação.*²⁵⁸

Conquanto, será realmente o corpo a forma de individuação da carne? Sim, se se entender a ideia da carne como essência do animal. Mas a carne é também combustível energético, canal do prazer e da dor, reservatório de memórias, quer sejam cicatrizes ou rugas. Logo, o corpo pode ser o grande meio para anular a potência da carne, como fizeram os regimes fascistas do início do século XX, ou como hoje fazem as marcas transformando o corpo numa silhueta ideal.

O estudo da carne como nova linguagem contemporânea é liderado por artistas como Francis Bacon, Jean Dubuffet, Jean Fautrier e Wols, que se servem da pintura. Neste sentido, é de destacar a Art Brut que apesar de possuir algumas semelhanças com o primitivismo não pertence essa via transgressiva e modernista. Pelo contrário, a

²⁵⁸ Miranda, Bragança de, *Corpo e imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2008, p. 103.

“brutalidade” é aqui considerada como o grande pilar da civilização, logo, torna-se parte integral da linguagem contemporânea que abre a segunda metade do século XX.

A “brutalidade” está também presente nas propensões que o Nouveau Réalisme despoletou. Este projecto reuniu um conjunto de criadores que insistem no potencial do ready-made, compondo obras que se deixam invadir por uma apropriação e montagem. Agem, portanto, como autênticos caçadores-colectores, ou seja, como se a criação artística regressasse ao primeiro modo de subsistência, pois actuam no meio urbano de forma nómada, conferindo um sentido místico aos elementos da natureza urbana que recolhem, agregam e expõem.

No Nouveau Réalisme não é exactamente a carne que está a ser estudada, mas a acção possível de um artista que é acima de tudo feito de carne, activo e reactivo, selvagem na sua própria cidade selvagem. De facto, como Bragança de Miranda elucida, “dentro do ‘continuum’ da natureza nada distinguiria a carne de outra matéria qualquer”, e é desse modo que as obras dos novos realistas são também pedaços de carne transformados, místicos ou em putrefacção. É o que faz Armand quando dispõe objectos comprimidos ou destruídos numa tela, ou ainda Christo, quando começa em 1956 a empacotar objectos como que vestindo corpos, de modo a esconder o perigo da sua carne.

Dentro da natureza bruta a matéria e a carne são indistinguíveis. Nesta perspectiva, a carne é usada com pincel em 1960 por Yves Klein, assim como Piero Manzoni vende a sua respiração. Só a carne interessa para a criação, tudo o resto é absurdo. No entanto, o excesso do interesse pela carne pode cair no cinismo, trabalhando a carne como uma absurda matéria desprovida de valores.

O uso da palavra “absurdo” é intencional e irónico, uma referência ao *Teatro do absurdo*. Este é um termo criado pelo crítico húngaro Martin Esslin para designar as obras que proliferam no final da 2ª Grande Guerra e incidem em performances ilógicas, bipolares, sobre particularidades imprevisíveis da vida humana, trágicas ou cómicas. É uma prática com raízes na peça *Ubu Roi* (1896) do dramaturgo e romancista francês Alfred Jarry (1873-1907).

Wolfgang Hildesheimer (1916-1991), um autor alemão que incorpora o Teatro do absurdo esclarece num discurso de 1960:

O que é o Teatro do absurdo? É o teatro que é visto como absurdo pela audiência devido à apresentação de acções

*aparentemente irreais? Ou é o teatro que esconde o conceito ontológico do absurdo – como definido por Camus – num enredo para provocar a audiência? Estas são as duas interpretações possíveis. Examinando de forma criteriosa, estas opções misturam-se numa só. Chamando atenção para o seu próprio absurdo, o teatro do absurdo serve o propósito de confrontar a audiência com o absurdo. No entanto, como a audiência não está geralmente inclinada para aceitar prontamente a filosofia do absurdo, quanto mais para se conectar com o absurdo e entender-se como absurda, considera a confrontação no teatro absurda. Este resultado encaminha-se para uma correlação entusiasmante. O teatro e a audiência vêem-se um ao outro como absurdos.*²⁵⁹

O excesso do jogo do absurdo torna os jogadores cínicos e não irónicos. Brincando com a potência humana da carne, o jogador perde noção da realidade e o desespero vence-o. Como num jogo de cartas a dinheiro, o jogador alucinado perde de uma vez os seus investimentos da cólera, perdendo também os ideais e ética. A “unidade humana” deixa de ser uma meta, ele só quer recuperar os seus investimentos. É este excesso que tende para o cinismo e abre o pós-modernismo já nos anos 50 e 60.

À luz destas considerações, é fácil compreender como a obra de Piero Manzoni é importante para o movimento italiano da Arte Povera, que tenta romper de vez com o culto do artista, numa atitude mais cínica em relação à organização e cultura sociais. A Arte Povera inaugura um jogo artístico, por tal este projecto está mais próximo do pós-modernismo. Entenda-se o pós-modernismo como uma desilusão com a forma de pensar e agir moderna que advém da tomada de consciência dos horrores praticados na primeira metade do século XX. Há uma repulsa pelo progresso humano e uma dificuldade em resistir à decadência, que resulta numa mecânica muita das vezes lúdica, mas sem perder o tom mais mordaz. De facto, como Claire Colebrook aponta:

²⁵⁹ Wolfgang Hildesheimer, «Theaterstücke. Über das absurd Theater», Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 24, citado in Claudia Emmert, *Ironische Komplizenschaften/ Ironic Complicities*, in Emmert, Claudia (Ed.), *iRonic. Die feinsinnige Ironie Kunst/ iRonic. The Subtle Irony of Art*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2012, p. 21 - *What is absurd theatre? Is the theatre that is seen to be absurd by the audience due to the presentation of apparently unreal actions? Or is it theatre that cloaks the ontological concept of the absurd – as defined by Camus – in a plot in order to provoke the audience? These are the two possible interpretations. Upon closer scrutiny, these options merge to become one. By drawing attention to its own absurdity, the theatre of the absurd serves the purpose of confronting the audience with the absurd. However, as the audience is generally not inclined to readily accept the philosophy of the absurd, let alone to connect it with itself and to perceive itself as absurd, it considers the confrontation in the theatre to be absurd. This leads to an inspiring correlation. The theatre and the audience see each other as absurd.*

*(...) como compreendemos e valorizamos o pós-modernismo depende muito da nossa definição e avaliação de ironia.*²⁶⁰

Por conseguinte, defino o pós-modernismo como cínico, no sentido em que incentiva um gozo descarado e lúdico. Sublinhe-se que ao se considerar como pós-modernista toda a produção que se opõe ao sentido progressista, então, a vanguarda também tem uma tendência pós-moderna. Lembre-se ainda que o modernismo se expande essencialmente depois de 1914, e que a vanguarda passiva se abre a partir do desenvolvimento do cinema, que estabelece a “ideia global nas Artes”. O início do modernismo e da primeira vanguarda activa são muito próximos. Efectivamente, a primeira serve de disfarce da segunda, pois a provocação da vanguarda é perigosa e incita à revolução.

Sintetizando, o pós-modernismo é o equilíbrio desgastante entre o cinismo e a ironia, ao não acreditar na “unidade humana” promove um pessimismo desgastante que brotou depois da 2ª Guerra Mundial e do sufoco das revoltas dos anos 60. O transgressor do pós-modernismo é, então, o “grande cínico”.

Neste sentido, o regresso aos materiais orgânicos na Arte Povera compactua com a “brutalidade”. Porém, não é a carne do ser humano que é trabalhada, os materiais que a cultura rejeita. É uma transgressão, um ataque à Arte característico do pós-modernismo.

O pós-modernismo europeu resulta das dificuldades de lidar com a memória e, por sua vez, com a História, traduzindo num claro cinismo que ignora as diferentes facetas desses dois campos. Por outro prisma, o pós-modernismo digladia também o espaço artístico com a 2ª vanguarda passiva, mas estas duas vias têm princípios e objectivos muito diferentes.

Posto isto, sublinhe-se o papel do Nouveau Réalisme na vanguarda passiva e na definição das mecânicas que a vanguarda activa irá desenvolver. Para aprofundar as capacidades do Nouveau Réalisme atentete-se numa entrevista elaborada em 1969 por Pierre Restany, figura fundamental do Nouveau Réalisme, e Armand:

Restany – Respeito pelo objecto, ou destruição do objecto?

²⁶⁰ Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, p. 153 - (...) *how we understand and value postmodernism depends very much on our definition and evaluation of irony.*

Armand – É difícil porque os dois estão sempre misturados. É evidente que estou consciente quando sou irónico em relação a algo.

Restany – O que é para ti a ironia? O que é para ti uma posição irónica?

Armand – Uma posição irónica seria... as máscaras de gás eram irónicas – mesmo o título que eu dei à obra: «Home Sweet Home» – é evidente que quando eu uso, por exemplo, cem máscaras de gás, da guerra de 14 ou de 39, tem um porte por vezes histórico e social. A coisa era irónica em si mesma.

(...)

Restany – Logo, o que tu chamas de cólera é uma dimensão da expressão através da acção violenta?

Arman – Há muito poucas cóleras dentro da cólera. Eu acredito que são mais os gestos bem medidos que são violentos, porque, no fundo, existe uma acção violenta, no acidente brutal o objecto sofre uma série de fenómenos dos quais eu sou testemunha.

(...)

Restany – De certa forma tu és o Leonardo da Vinci da sociedade de consumo?

Arman – De um ponto de vista sim. Eu sou o paisagista, da sociedade de consumo, sendo irónico ou não.

Restany – Sim, justamente, para si então, qual é o papel do artista na sociedade?

Armand – O papel do artista, creio que é... Antes dizíamos que era “fazer ver”, mas acredito cada vez mais que é “fazer pensar”.

Restany – E não pensa que esse é um papel que incentiva a denúncia?

Armand – Não existe criação sem revolta, está inclusa.

Restany – Acredita que há uma parcela de crítica?

Armand – Há diferentes maneiras de nos revoltarmos. Há o modo mais evidente que é pegar na espingarda e descer à rua para destruir a sociedade, mas também há um modo insidioso que brota das ideias que temos.

Restany – Penso que tu confundes revolta com revolução... Não serás um revoltado?

Armand – Eu sou um revoltado, certamente, senão não seria quem sou.

Restany – Da mesma forma em que és um revoltado...

Armand – Eu não sou um revolucionário, mas sou um revoltado.²⁶¹

²⁶¹ Vilardebo, Carlos, *Accumulation d'Arman avec Pierre Restany*, Ina.fr, 1969.

Site: <http://www.youtube.com/watch?v=INkryBAPH6U> (Acedido em Dezembro de 2013).

Restany - *Respect de l'objet, ou destruction de l'objet?*

Armand - *C'est difficile parce que les deux sont toujours intimement mêlés. Il est évident que je suis très averti quand je suis ironique à propos.*

Restany - *Qu'est-ce que c'est l'ironie pour toi? Oui, quelle est une de vos positions ironiques?*

Armand - *Une position ironique ça serait... les masques à gaz étaient ironiques – même le titre que j'ai donné a traduit la chose : «Home Sweet Home» – il est évident que quand j'emploie, par exemple, cent masques à gaz, de la guerre de 14 ou de la guerre de 39, ça a une portée à la fois historique et sociale. La chose était ironique en soi.*

(...)

Note-se na importância do “fazer pensar” que deve estar sempre ligada ao “fazer ver”, principalmente quando interligada com a cólera e a ironia.

Ao contrário do que Restany infere, Arman não confunde revolta com revolução, considera antes o revolucionário como um transgressor. A vanguarda passiva é o resultado da congeminção de revoltados, testemunhas das colisões do mundo, que resistem para não fazer parte dos destroços do acidente civilizacional. O revoltado trabalha nesse absurdo humano através de um investimento colérico, definido pela vanguarda passiva. Porém, estudando o absurdo, o criador arrisca enveredar pelo pós-modernismo.

Na linha do estudo da carne, torna-se também determinante entender a nova fórmula da performance. O happening já não produz necessariamente uma oposição à linguagem convencional, compõe antes uma criação que transforma a dor e o prazer da carne em elementos semelhantes à cor, textura e volume, mas sem dar espaço à contemplação de modo a incentivar o protesto. O criador alemão Wolf Vostell (1932-1998) é considerado “o pai” do Happening na Europa, a sua acção como “caçador-colector” torna-se a própria obra, lembre-se a *Cityrama* (1961) que aconteceu em vinte e seis espaços da cidade de Colónia:

(...) os espectadores foram encorajados a visitar vinte seis espaços (um ferro-velho, um local bombardeado, uma estação de comboios, etc.) e cumprir acções tais como: Ouvir o barulho da estação e praticar a Arte do amor (...) urinar nos destroços e pensar nos teus melhores amigos

Restany - *Donc, ce que tu appelles la Colère c'est une dimension de l'expression à travers l'action violente?*

Armand - *Il y a eu très peu de colères très en colère. Je crois que ce sont plutôt des gestes bien mesurés qui sont violents, parce que dans le fond il y a une action violente, dans l'accident brutal arrivant à un objet il se passe une série de phénomènes dont je garde le témoignage.*

(...)

Restany - *En quelque sorte tu es le Léonard de Vinci de la société de consommation?*

Armand - *D'un certain côté oui. J'en suis le paysagiste, qu'il soit ironique ou non.*

Restany - *Oui, justement, pour vous alors, quel est le rôle de l'artiste dans la société?*

Armand - *Le rôle de l'artiste je crois... d'abord on avait dit que c'était donner à voir, mais je crois de plus en plus que c'est donner à penser.*

Restany - *Et vous ne pensez pas du tout que ça soit un rôle de dénonciation?*

Armand - *Il n'y a pas de création sans révolte, elle est incluse.*

Restany - *Tu crois qu'il y a un côté critique?*

Arman - *Il y a plusieurs manières de se révolter. Il y a une manière qui est évidente, qui est de prendre un fusil et descendre dans la rue pour détruire la société et il y a une manière insidieuse, qui est celle dans le fond des idées que l'on a.*

Restany - *Je crois que tu confonds révolte et révolution.... Alors vous êtes un révolté?*

Armand - *Je suis un révolté, certainement, sinon je ne serais pas ce que je suis*

Restany - *Dans la mesure où vos êtres un révolté...*

Armand - *Je ne suis pas un révolutionnaire mais je suis un révolté.*

*(...) observar as crianças a brincar, pôr um peixe na tua boca e passear (...) entrar na lavandaria e perguntar em que ano estamos (...) examinar ininterruptamente por uma hora a montra do talho.*²⁶²

Atente-se também nas dinâmicas abertas pelo Situacionismo internacional, como é exemplo as *dérives*. Esta é uma técnica de deambulação pela cidade mas que não serve para estimular o inconsciente como nas práticas surrealistas, antes para subverter a relação entre o cidadão e a sua cidade. São tentativas para conquistar a “unidade dionisiaca”, vontade bastante presente em criadores como o activista francês Jean-Jacques Lebel, que acreditou a vitória da vanguarda tivesse chegado com o Maio de 1968. Assim defende:

*A revolução de Maio dinamitou os limites da “Arte” e “cultura” assim como todos os outros limites sociais e políticos. O velho sonho da vanguarda de tornar a “vida” em “Arte”, numa criativa experiência colectiva, finalmente tornou-se verdade (...). A insurreição de Maio foi teatral na medida em que foi uma gigante festa, uma explosão reveladora e sensual longe do padrão normal da política.*²⁶³

Contudo, as revoluções que gravitam em torno de 1968 foram suprimidas e tiveram efeitos opostos. É o ponto alto do cinismo. A carne conhece finalmente a verdadeira face do novo inimigo, e está pronta a ser usada pela vanguarda de forma activa, resistindo com uma ironia revigorada. De facto, os momentos em que o cinismo toca no seu ponto mais alto favorecem um contra-ataque da ironia.

Ainda assim, sublinhe-se que a 2ª vanguarda passiva é capaz de se confundir com o pós-modernismo, assim como o modernismo se confunde com a 1ª vanguarda passiva. Logo, para entender o investimento colérico do pós 2ª Grande Guerra é preciso estar atento às pulsões da carne humana e as suas possibilidades criativas. Este será sempre um espaço aberto de discussão e revisão.

²⁶² Berghaus, Günter, *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 97 – (...) the spectators were encouraged to go to one of the twenty-six sites (a scrapyard, bombsite, railway station, etc.) and to carry out actions such as: Listen to the noise of the railway and practice the art of love (...) urinate into the debris and think of your best friends (...) observe the children play, then take a fish in your mouth and go for a walk (...) enter a laundry and ask which year we are living in (...) examine uninterruptedly for on hour the display of a butcher's shop.

²⁶³ Ibid., p. 101 – The May Revolution dynamited the limits of “art” and “culture” as it did all other social or political limits. The old avant-garde dream of turning “life” into “art”, into a collective creative experience, finally came true (...). The May uprising was theatrical in that it was a gigantic fiesta, a revelatory and sensuous explosion outside the “normal” pattern of politics.

No pós-modernismo o “outro” é o consumidor, é o seu corpo que importa e não a sua carne. Ainda assim, o pós-modernismo reúne nos anos 70 uma série de preocupações fundamentais com a liberdade individual, são exemplos: o feminismo, igualdade racial, direitos dos homossexuais. A renovação do capitalismo irá aproveitar-se da importância económica dos novos grupos, de modo a escoar novas gamas de produtos e encontrar mercados fortes.

Apesar do pós-modernismo cumprir uma batalha moral, nunca atinge o pico da revolução e da cólera, é uma transgressão que não chega ao “questionamento colérico”, ou seja, não abandona a plataforma da provocação. Em suma, ao contrário do modernismo que combate a convencionalidade artística e alia-se ao progresso, o pós-modernismo combate a convencionalidade social e alia-se aos excessos de um mundo capitalista.

Da mesma forma que podemos encontrar no Cubismo ou no Expressionismo projectos de vanguarda e obras modernistas, também a carne cede à exaltação espectacular pós-modernista, como são exemplos *Trans-fixed* (1974) de Chris Burden e o *Trademarks* (1970) de Vito Acconci. Estas duas obras compõem uma ofensiva desistente claramente cínica, resultante de um esgotamento do estudo da linguagem contemporânea. O extremismo destas obras que apenas favorece o equilíbrio do poder, da imagem e, conseqüentemente, ao equilíbrio anestésico entre o cinismo e a ironia.

Do mesmo modo, note-se o “afastamento da carne” na Arte abstracta alemã do pós-guerra ou norte-americana, bem como no Realismo soviético. No abstraccionismo o corpo estiliza-se criativamente como libertando o ser da individuação e da responsabilidade. No Realismo soviético o corpo é também desprovido do sentido de individuação e é ordenado segundo uma linha de fácil entendimento, de modo a promover o “conforto” social, inimigo do excesso, da transgressão e do subjectivismo. São estes exorcismos transgressivos do corpo e da carne, que anulam a vertente selvagem e promovem uma unidade útil para o sossego dos poderosos.

3.3 – Do canibalismo ao lobo com pele de rato

*Uma vez falei com um velho canibal que, ouvindo falar da atroz Grande Guerra na Europa, ficou bastante curioso em saber como os Europeus conseguiam comer tanta quantidade de carne humana. Quando eu lhe expliquei que os Europeus não comiam os adversários mortos, olhou para mim chocado e com horror, e perguntou que tipo de bárbaros éramos nós de matar sem nenhum propósito.*²⁶⁴

Mesmo que seja ingénuo considerar o século XX como o século do lobo, como Peter Sloterdijk defende²⁶⁵, contrariando a sentença latina *homo homini lupus*, é certo que se consegue seleccionar no século XX um conjunto de capítulos para uma terrífica História da “predação” sem “propósito”. A livre chacina que justifica os fins marcou diferentes momentos do século XX. Mas como interpretar a figura do lobo às portas do século XXI?

Em *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, aquele que é chamado para “resolver problemas” é o Mr. Wolf (Senhor Lobo), um indivíduo metódico, calmo, quase afável e de grande precisão. Rapidamente resolve uma situação que bloquearia qualquer outra pessoa. Na acção do filme o problema reside em tornar rapidamente apresentáveis dois indivíduos cobertos de sangue, assim como o interior de um carro em que uma pistola rebentou a cabeça de um terceiro. Já o recente filme *O Lobo de Wall Street* (2013), de Martin Scorsese, conta a História baseada nas memórias de Jordan Belfort, apelidado de “lobo de Wall Street” pela revista Forbes. O filme mostra como o corretor de bolsa John Belfort, depois da “segunda-feira negra” (1987), consegue montar uma gigante empresa, ainda que corrupta e criminosa. As primeiras figuras da empresa começam por ser vendedores de droga, até que a empresa cresce de forma alucinante e rapidamente entram numa vida de excessos, drogas, prostitutas e álcool.

Em suma, o lobo é aquele que resolve problemas de forma única, inteligente e serena. Vê o mundo de uma forma diferente. É um predador calculista, frio e de figura nobre. O lobo do século XXI veste um fato de negócios e não uma farda militar.

²⁶⁴ Bronislaw Malinowski, «Argonauts of the Western Pacific», 1922, citado in Wikonur, Jon, *The Big Book of Irony*, New York, St. Martin's Press, 2007, p. 143 - *I once talked to an old canibal who, hearing of the Great War raging in Europe, was most curious to know how we Europeans managed to eat such huge quantities of human flesh. When I told him the Europeans did not eat their slain foes, he looked at me with shocked horror and asked what sort of barbarians we were, to kill without any real object.*

²⁶⁵ Ver Peter Sloterdijk, *Cólera e Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010, p.247.

Em 1997, a instalação *Barroco Balcã* de Marina Abramović, na Bienal de Veneza, conta a história de como nos Balcãs matam ratos pelo método de transformar um rato num lobo. É um método violento que coloca um conjunto de ratos fechados num pequeno espaço. Apesar de serem muito protectores, a fome pressiona os ratos a comerem os elos mais fracos, até só restar apenas um rato que ganha assim grandes dimensões. Este rato gigante é solto, mas primeiro são lhe arrancados os olhos, assim, volta nervoso e em pânico para a sua toca onde mata todos os que lá vivem, sendo finalmente morto pelo rato mais forte da toca, nasce o lobo-rato balcã. Como constata o investigador Branislav Jakovlević:

Marina Abramović narrou a sua parábola sobre o “lobo-rato balcã” à medida que lava cuidadosamente pilhas e pilhas de ossos frescos de bovino que enxagua em bacias de cobre, posicionadas em três lados do espaço da galeria em 1997 na Bienal de Veneza. Tematicamente, esta performance era uma continuação das suas performances de dois anos antes, «Limpar o Espelho 1 & 2», também dominada pelo emparelhar barroco, ossos e corpo feminino.

Para a audiência internacional, as performances de Abramović dos meados dos anos 90 trazem uma referência clara às contínuas guerras da sua Jugoslávia. Ao mesmo tempo, muitos dos seus amigos e admiradores em Belgrado podem facilmente descobrir referências que vão para além das guerras étnicas que destruíram o seu país. Tendo já admitido que o seu trabalho de pre-performance dos finais dos anos 60 existia uma afinidade com o barroco, e este seu interesse pelo barroco fazia par com o tema da limpeza. A primeira peça performativa de Abramović, «Vem Limpar-te comigo» [Dodjite da perete sa mnom, 1969], também invoca o mesmo tema da limpeza como ritual. A impressão é que ela quer purgar o barroco, e não celebrá-lo.

*O interesse de Abramović pela performance e arte corporal surgiu no despertar da revolta estudantil que tomou lugar na Universidade de Belgrado em Junho de 1968.*²⁶⁶

²⁶⁶ Branislav Jakovlević, «Handworks: Yugoslav Gestural Culture and Performance Art», in Bishop, Claire & Dziewańska, Marta (Ed.), 1968-1989. *Political Upheaval and Artistic Change/ Momenty Zwrotne w Polityce i Sztuce*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 36 - *Marina Abramović narrated her parable about “Balkan Wolf-Rat” as she scrubbed piles upon piles of fresh beef bones and rinsed them in copper basins positioned on three sides of the gallery space at the 1997 Venice Biennale. Thematically, this performance was a continuation of her performances from two years earlier, «Cleaning the Mirror 1 & 2», which were also dominated by the baroque pairing of bare bones and a female body.*

To an international audience, Abramović performances from the mid-1990s bore clear reference to the ongoing wars in her native Yugoslavia. At the same time, many of her friends and admirers in Belgrade could easily trace references beyond the ethnic wars that destroyed their country. She has acknowledged

Quando Abramović limpa os ossos tenta limpar o passado, uma tarefa impossível. O acto de limpar é em si traumático, uma forma de não esquecer. Não se pode simplesmente alcatifar o século XX.

Os finais dos anos 60 são importantes para reconsiderar a performance e a carne. É o canibalismo que pode transformar o rato, essa carne que dá força mas também alucina, transforma o corpo e a essência do ser. Recorde-se uma das primeiras cenas do filme *Ciao maschio* (1978) de Marco Ferreri, em que o director do museu de câra romano dialoga com a personagem principal dizendo: «Lembra-te Lafayette, as civilizações desvanecem-se, mas as ratazanas permanecem».

O rato-lobo não é o rato gordo e cego que vai desvairado matar os seus, mas aquele que consegue anulá-lo. É o rato que tem a capacidade de eliminar a violência mais explosiva, sobrepondo-se como animal. Deste modo, tornar-se lobo é possuir uma estratégia agressiva na luta pela sobrevivência ou pela propriedade. O lobo é predador que age sem sentir peso na consciência. Lembro ainda a colectânea de poemas de Golgona Anghel, Diogo Vaz Pinto e David Teles Pereira que tem como nome *Lobos*. O primeiro poema é propositadamente deixado sem autor, como se fosse escrito pelo verdadeiro lobo. Ora atente-se no seguinte excerto desse poema:

(...)
não basta já
enlouquecer episodicamente
o que há
é que fazer desorbitar
os corpinhos celestes
artificialmente arrumados
em constelações de sombra
cortar o caminho por onde
se atravessam na luz
e pisar calcando
as mãos que trazem
rastejando compondo
canteiros desmanchar-lhes
o arranjo o florilégio
desfear-lhes a coroa murchar-lhes
as cabecinhas
e entre lobos
traçar

that already in her pre-performance work of the late 1960s there was an evident affinity with the baroque. From these early days, her interest in the baroque was paired with the theme of cleansing. Abramović first performance piece, «Come Wash with Me» [Dodjite da perete sa mnom, 1969], also invokes the theme of ritual cleansing. The overall impression is that she wants to purge baroque, not to celebrate it. Abramović's interest in performance and body art arose in the wake of the student revolt that took place at Belgrade University in June of 1968.

a mijo o novo tratado de
tordesilhas
(...) ²⁶⁷

Repare que no poema, o Tratado de Tordesilhas (1494) é traçado a mijo, ou seja, de uma forma desprezível, animal, escatológica. É a crueldade estratégica e louca celebrada entre lobos. O animal usa o mijo para delimitar o seu território de caça, qualquer invasão é punida com uma agressão, assim se faz a História da predação em que o principal culpado o europeu.

Não obstante, o lobo não é apenas a figura maligna da qual o homem se veste ou transforma, é também o primitivo e o natural. Quando em 1974, o artista alemão Joseph Beuys realiza *Eu gosto da América e a América gosta de mim* partilha durante três dias um espaço de uma galeria com um coiote, numa harmoniosa coabitação que é apenas perturbada pelas cópias do *Wall Street Journal*. Beuys antecipa o novo inimigo da humanidade, o capitalismo, que é mais selvagem que o lobo. Nos anos 70, o mundo está ainda polarizado pela esquerda soviética e a direita capitalista, muito breve o capitalismo, como o rato de Abramović, irá engolir o rato fraco soviético tornando-se nesse horrendo rato sem olhos que regressa a casa para se alimentar dos seus.

Sobre a sua famosa performance de 1974, Joseph Beuys esclarece:

A Universalidade Humana – um contraste total com o «Wall Street Journal», o jornal financeiro que incorpora mais sintomaticamente o definitivo rigor mortis inerente ao pensamento sobre o CAPITAL (no sentido da tirania exercida pelo dinheiro e poder). Um sintoma do nosso tempo, em que o CAPITAL devia ter-se tornado um CONCEITO ARTÍSTICO. Isso também é um aspecto dos Estados Unidos. Mais do que isto: é uma interpretação diminutiva e destrutiva do dinheiro e da economia, uma inorgânica fixação baseada em conceitos injustos e doentios da economia moderna, os quais apenas podem preparar o terreno para fontes mais infecciosas que proliferam em todas as áreas produtivas do corpo político, cultura, lei e sociedade. ²⁶⁸

²⁶⁷ Pereira, David et al., *Lobos*, Portugal, Língua Morta 040, 2013, pp. 10-11.

²⁶⁸ Caroline Tisdall, «Joseph Beuys: Coyote», München, Schirmer-Mosel, 1980, p.16, citado in Berghaus, Günter, *Avant-garde performance: live events and electronic technologies*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 163 – *Human Universality – a total contrast to the «Wall Street Journal», the financial newspaper which embodies most symptomatically the ultimate rigor mortis inherent in the thinking about CAPITAL (in the sense of the tyranny exerted by money and power). A symptom of our time, where CAPITAL ought to have become an ARTISTIC CONCEPT. That too is an aspect of the United States. Even more: it is a diminished and destructive interpretation of money and economics, an inorganic fixation based on unjust and unsound concepts of modern money economy, and one which can*

Nos anos 70, a vanguarda reorganiza-se e passa à investida, não através da crítica ao progresso como na 1ª vanguarda activa, mas criticando o poder, semiologia e burocracia. Se a 1ª vanguarda trabalha sobre a realidade decadente que a 1ª Grande Guerra expõe de forma brutal, a 2ª vanguarda reage à ingenuidade da possibilidade da conquista da “unidade dionisiaca” nos anos 50 e 60, que confluíram em manifestações sociais pelo mundo fazendo pressão nas políticas mais extremistas de diferentes governos.

Contudo, a 2ª vanguarda activa não depende apenas dos inimigos já indicados por Michel Foucault no prefácio de *Anti-Édipo* (1972) de Deleuze e Guattari, o seu ataque distingue-se por não residir na exposição da decadência, incidindo antes numa sabotagem da realidade que força a vir à tona as forças que manipulam a realidade e se apropriam das revoluções. Estas forças advêm da transformação do poder de esquerda e de direita, que suprimiram ou adulteraram as manifestações que gravitaram os anos 60 – enfraquecendo desmesuradamente o Estado-providência, implantado depois do final da 2ª Guerra até à crise económica de 1973. Estes acontecimentos favoreceram uma renovação do capitalismo e a sua fortificação.

Não deixa de ser irónico, e também esclarecedor dos novos tempos, que um dos principais idealizadores do Estado-providência, Gunnar Myrdal, divida em 1974 o prémio Nobel de Ciências Económicas com o grande defensor do livre mercado, Friedrich August von Hayek.

Em suma, a 2ª vanguarda passiva actua de modo oposto à 1ª vanguarda, fundindo uma anti-poesia a um anti-objecto, porque a carne nada tem a ver com os dois. A vanguarda termina o seu investimento nos anos 60, quando chega a altura de passar ao ataque. E o “questionamento colérico” assume-se essencialmente através do Happening, trabalhando também a carne.

É preciso ainda sublinhar que a força da 2ª vanguarda activa é maior na Europa de Este, onde a criação não cede ao espectáculo da provocação, nem à fome manipulada dos mercados, além de que ser da oposição política é realmente perigoso. Estas condições conferem à criação activista da Europa de Este uma posição mais honesta. No entanto, deve ter-se presente que a Europa de Este reúne um conjunto de países com

only prepare the ground for more proliferating sources of infection in all the productive areas of the body politic, in culture, in law and in society.

culturas bastante diferentes, assim como estão sujeitos a diferentes pressões governamentais.

Alguns exemplos da 2ª vanguarda activa já foram enunciados. Lembre-se *Uma carta ao meu amigo de Paris* (1975) de Tibor Hajas. A carta tem que ser algo pessoal, mas como encontrar o privado num regime controlador? Como encontrar a carne? Na impossibilidade de comunicar o que existe de mais íntimo, o criador comunica publicamente numa parede de rua. A ironia é inevitável.

Lembre-se também de *Triângulo* (1979) da croata Sanja Iveković, que na sua varanda exalta a sua liberdade carnal simulando masturbar-se durante a visita oficial de Tito em Zagreb.

À revelia, o romeno Ion Grigorescu concebe fotografias que estudam a sua anatomia, na série *Body Art* (1972-1978). Mais do que um estudo da carne e da identidade, este é um acto de revolta. Acrescente-se que os aparelhos fotográficos são proibidos durante o regime, pois a pintura do Realismo socialista é a única linguagem visual que se aceita. São também de realçar os seus filmes de 8mm, como *Diálogo com Nicolae Ceaușescu* (1978), em que reproduz o diálogo entre o opressor e oprimido, obra que se fosse descoberta lhe custaria a vida. De facto, as regras de censura e o controlo do contacto com o exterior são diferentes nos países da Europa de Este. A *Proibição interdita* ou *Autorização proibida* (1971) é um exemplo de uma instalação concebida com a vigilância da polícia, criada pela polonesa Ewa Partum, que elabora precisamente um questionamento da ideia de controlo.

Destaco ainda *Lenine em Budapeste* (1972) do sérvio Bálint Szombathy, uma performance fotográfica em que o artista se passeia com um cartaz com a fotografia de Lenine. Passeia-se na trivialidade das ruas da capital da Hungria, como que parodiando a formalidade política de esquerda, ou seja, retira a imagem do seu meio comum, humanizando o diálogo de propaganda. De certa forma, dá carne ao corpo de uma cidade formatada pela esquerda soviética.

Em suma, a 2ª vanguarda passiva atinge um maior fulgor com os projectos do Nouveau Réalisme, Situacionismo Internacional e Art Brut. Já a 2ª vanguarda activa tem dois fortes filões, um na Europa de Este, que já esclareci que não apresenta um panorama homogéneo, e outro filão através da Pop Art. Esta vanguarda tem a obrigação de se distanciar do poderoso cinismo que coordena a criação do pós-modernismo e só o consegue assumindo o valor da carne.

Note-se que também Portugal e Espanha estão sufocados por regimes ditatoriais, mas o que define a 2ª vanguarda activa não é essa condição, antes a possibilidade de promover um “questionamento colérico” a partir da conceptualização da carne, que é campo do prazer, dor, memória, escravidão política ou religiosa, género e revolução.

Para as ditaduras espanhola e portuguesa há um crescente atrofiamento intelectual e criativo movido pela censura, mas no final dos anos 60 abrem-se brechas. É possível identificar obras que se aproximam da vanguarda passiva, como a série do *Grito* (1959) do pintor espanhol Antonio Saura do grupo *El Paso*. Dentro do grupo *El Paso* considero importante destacar também o recém-falecido Antonio Suárez, fundador do grupo. Apesar da forte tendência informalista que marca todo o grupo é de apontar o uso de um vermelho tenebroso que carrega um fardo violento, como se rastos de uma carne silenciada.

No caso português selecciono *O Círculo de Giz* (1965) do pintor português Jorge Pinheiro, do grupo *Quatro vintes*. Dentro do grupo *Quatro vintes* é impossível não destacar José Rodrigues e os seus desenhos em que a carne e o corpo, como o rosto e máscara, se encontram numa melancolia negra que não esconde os rastos das lágrimas e uma deformidade bruta alastrante, um criador que Eugénio de Andrade leu uma «melancolia mais feroz»²⁶⁹. É uma melancolia carnal que habita as obras de Rodrigues. Que outro modo de pensar a cólera durante a ditadura senão sob a alçada melacólica?

Mais do que a presença da carne na Península Ibérica prolifera o espectro da morte. O silêncio e a mortificação têm mais força numa ditadura que se mantem quando outras quebraram. Essa morte está presente em *Grande Nu* (1960-1961) de Antonio Saura e em *Velório* (1961) também de Jorge Pinheiro. A morte é o verdadeiro retrato do domínio político e aprisionamento da carne. Existem dois modos de fugir a este aprisionamento, um é através da emigração o outro é através do sonho.

Fugindo do sufoco ditatorial um grupo de artistas portugueses (Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Escada, João Vieira e Gonçalo Duarte) e dois estrangeiros (Jan Voss e Christo) formam o KWY, as letras que não existem no alfabeto português. Este grupo tomou o caminho de um informalismo com características próprias, tendo-se depois

²⁶⁹ Eugénio Andrade, «Assim pode nascer alegria», Texto introdutório da 1ª Exposição Individual de José Rodrigues, Porto, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, 1964, citado in Fátima Lambert, «Árvore 14 Setembro 2001: José Rodrigues – 1963/2001», in Lima, Manuela (Ed.), *José Rodrigues: Exorcismos 1963/2001*, Porto, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, 2001, p. 15 - *Quando o José Rodrigues regressou de áfrica encontrámo-nos não sei onde. O autor dos desenhos estava diante de mim: tosco, calado, perdido. Toda a malícia desaparecera daquele rosto tisonado, que o negro da barba e do cabelo acentuavam – havia só lugar para a melancolia mais feroz.*

aproximado do Nouveau Réalisme. Nesta última via criativa destaca-se a *Máquina de escrever* (1961) de Lourdes de Castro. O grupo KWY conseguiu ainda estabelecer ligações a dois grupos espanhóis, o El Paso e o Grupo 58.

Porém, no campo espanhol opto por sublinhar a *Equipo Crónica*. Este grupo não foge de Espanha, como o KWY, mas cumpre um outro tipo de fuga, inundando mundos fantásticos com imagens de marca. São obras realizadas em equipa que denunciam a realidade do seu tempo e os mitos do poder, ou seja, atacam a “transmutação”. Mas se este caso espanhol poderá representar um exemplo de 2ª vanguarda activa, é possível encontrar um caso português?

É verdade que, a partir dos anos 60, a Fundação Gulbenkian trouxe um novo pulmão para a criação artística, num forte apelo às disposições modernistas e às vozes da cultura internacional, mas existia ainda pouca vontade em alimentar essa revolta criativa. Então, será que existiu realmente um foco de vanguarda activa em Portugal ou apenas nostalgias de um modernismo que começou por ter uma gravidez generosa, mas que deu à luz jovens que desapareceram demasiado cedo?

Como se deve ver Portugal no final dos anos 60? Em 1968 António de Oliveira Salazar é substituído por Marcelo Caetano, encadeiam-se um conjunto de acções de confronto importantes como o desrespeito pelas eleições de 1969, ano de manifestações de estudantes portugueses, bem como a reeleição em 1972 de Américo Tomás despoletam uma aceleração colérica que se traduziu no reforço da repressão. Por oposição, nos anos sessenta há um aumento de galerias comerciais em Portugal, que servem sempre de locais de reunião e troca, onde podem ser escoadas obras que não têm lugar na esfera cultural oficial. Há, no entanto, uma data anterior que desejo sublinhar, 1961, que marca a tomada do paquete Santa Maria (com 600 passageiros e 350 tripulantes) por 23 comandos (12 portugueses e 11 espanhóis) que constituíam a DRIL (Direcção Revolucionária Ibérica de Libertação).

O plano inicial constituiria em se apoderarem de uma canhoeira na ilha de Fernando Pó e tomarem a poder a colónia de Angola de onde fariam crescer a resistência contra as duas ditaduras ibéricas. Um plano frustrado que obrigou os revoltosos a desembarcarem no porto do Recife, Brasil, pedindo asilo político. Em Portugal foi feito um grande esforço de censura para abafar a situação, tentando tornar o sucedido como o resultado de vil pirataria e, assim, recebeu-se em euforia o regresso do paquete. Apesar do insucesso da operação, a revolta ibérica colocou o seu grito bem alto.

Ainda no ano de 1961, o cabecilha da DRIL, o ex-capitão Henrique Galvão, organiza outra operação de sequestro. Neste caso de um avião que sobrevoa Lisboa, Barreiro, Beja e Faro lançando panfletos assinados pelo próprio ex-capitão. Por fim, o ano de 1961 marca também o início da Guerra Colonial Portuguesa, que terminaria somente com a queda do regime ditatorial.

À luz destas considerações, será possível encontrar no ano de 1961 a “intenção comum” para uma 2ª vanguarda activa portuguesa? Mas fará sentido uma “intenção comum” que marque apenas um país europeu? De modo a não alongar este problema pode-se definir o conjunto de revoltas dos anos 60 como responsável pela “intenção comum” da 2ª vanguarda europeia.

Lembre-se que a “intenção comum” é o que permite passar de um espírito revoltado para uma unidade em revolução, ou, por outras palavras, da vingança para a revolução. Se a resposta for afirmativa, existe uma fronteira interessante entre 1960 e 1961 marcada por duas obras. A primeira é *Salazar a vomitar a pátria* (1960) de Paula Rego, em que a carne está presente na sua essência horrífica, combinando a genitália com vísceras, um corpo que se vira do avesso e mostra todo o seu nojo, o monstro e pátria têm nomes: Oliveira Salazar e Portugal. A segunda tem tons festivos de uma criação com traços infantis, é da autoria de Joaquim Rodrigo e tem o nome de *S.M.* (1961), numa referência ao pacote Santa Maria. Sobre esta obra Delfim Sardo faz notar:

A espectacularidade da operação, que visava os regimes de Salazar e Franco, coincidiu com o eclodir das primeiras sublevações anticolonialistas em Angola, e a pintura de Rodrigo, na qual o pacote, as efígies de Henrique Galvão e de Jorge Sottomayor (o responsável pelos activistas espanhóis) ocupam o lugar numa imagética festiva, é uma celebração do momento que abriu o “Annus Horribilis” de Salazar.

*Na pintura, vêem-se pára-quedistas – numa alusão à possibilidade de o pacote ser tomado a partir de uma operação da aviação norte-americana, o que não viria a acontecer –, mas o verde e o vermelho, a sinalização lúdica do jogo e da gesta, transformam a pintura numa bandeira crítica simbólica da década que se anunciava.*²⁷⁰

²⁷⁰ Sardo, Delfim, *Obras-primas da Arte portuguesa: Século XX: Artes visuais*, Lisboa, Athena, 2011, p. 52.

Mas será que reside nesta obra um “questionamento colérico”? A ironia está de facto presente no tom festivo, para um assalto que não consegue alterar o sufoco ibérico, talvez questionando: “O que celebramos afinal?” Há uma vertente primitivista, simples e simbólica. Acordando-se que o primitivismo pode ganhar novos pendores na 2ª metade do século XX, assumindo a “brutalidade” que caracteriza o novo ser humano ou o pós-humano das guerras mundiais.

Efectivamente, a cólera portuguesa na segunda metade do século XX explica-se por uma “melancolia mais feroz”, assim é a vanguarda portuguesa. Concluindo, a celebração presente nesta obra de Joaquim Rodrigo é irónica, vigiada de perto pelo perigo do pára-quedista que é, afinal de contas, uma acção que vem do céu. O monstro da acção do poder “divino” estatal.

Há um outro criador português que compreende de forma cínica a “melancolia feroz” é Nikias Skapinakis que, entre 1967 e 1974, realiza a série *Para o Estudo da Melancolia em Portugal*. Atente-se na obra de 1974, o retrato de três artistas portuguesas numa linha mais pop: a poetisa Natália Correia, ativa e vestida de verde sentada de perfil na facilmente reconhecível cadeira Thonet, a escritora Fernanda Botelho de vestido preto, e a pianista Maria João Pires de vestido azul que foca directamente o espectador como que interpelando alguém que entrou. É uma Arte Pop triste que Nikias concebe e, por isso, em tudo coaduna com a linha da “melancolia” e ferocidade.

O espectro feroz reside na ironia que o estilo pop assume para definir o estado deprimido dos intelectuais e artistas. A melancolia é exposta nas faces cansadas e desatentas misturadas com as cores berrantes, plásticas e comerciais. É, afinal, uma crítica da genética ofensiva portuguesa. O próprio Skapinakis explica-se:

*Não se trata de um estudo de intenção sociológica mas de um discurso, utilizando a linguagem não discursiva da pintura, sobre alguns aspectos da sociedade portuguesa contemporânea e, mais ambiciosamente, sobre alguns aspectos da situação da mulher no mundo, num espaço e tempo cujas coordenadas reais não são só daqui. E se um olhar irónico envolve esse tal discurso, convém não esquecer que ironia significa, na sua origem grega, interrogação. Se, todavia, a pintura resulta convincente e disponível para uma comunicação de acordo com a exigência de um público que, em toda a parte, tende a alargar-se, não cabe ao pintor afirmar.*²⁷¹

²⁷¹ Skapinakis, Nikias, *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 62.

Esta obra constitui um exercício singular de vanguarda activa. É isso que a ironia pretende quando se alia à vanguarda activa, interrogar essa melancolia, interrogar a inactividade de quem se deve erguer, despedaçar, impor-se. Mas será esta a última obra de uma vanguarda activa em Portugal? O que será da “melancolia feroz” depois da queda do regime ditatorial, a 25 de Abril 1974?

Um mundo novo abre-se. A excitação, o frenesim e a esperança consomem o povo e as camadas intelectuais. No campo da criação é de notar dois grupos que tentam rever a linguagem artística, propulsando a inovação na criação portuguesa de modo a recuperar do silêncio e atrofiamiento ditatorial. São eles o *Grupo Puzzle* e o *Grupo Acre*, sendo também importante não esquecer os projectos dinamizados pelo *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*. Contudo, estas experiências teriam um pendor mais vanguardista se tivessem tido lugar durante a ditadura, como nos casos já apresentados na Europa de Este. Serão estes projectos apenas esforços pedagógicos de recuperar o tempo criativo perdido durante a ditadura? Será que em 1974 morre também a curta 2ª vanguarda portuguesa?

Nesta linha de discussão mais me interessa sublinhar o encontro proporcionado pela *Alternativa Zero*. O título desta exposição é fortemente influenciado pela grande figura da criação artística portuguesa do século XX, Almada Negreiros, o seu título reporta para o mural *Começar* (1968-1969). Porém, sem um cuidado exercício de destruição não se compõe uma vanguarda, partir do zero é um ingénuo exercício característico dos modernos.

Se Almada assume o “começo” é porque substitui a ferocidade da melancolia portuguesa por uma redenção através de uma renovada heroicidade. No caso da “alternativa”, a melancolia é substituída pelo mito, também heróico, da vanguarda.

O número “0” tem a forma de uma circunferência que permite que o ponto de chegada coincida com o ponto de partida, assim também deseja esta exposição, regressando à investigação da vanguarda passiva – uma vontade ingénua que apenas deseja combater o tédio que assolou as décadas de ditadura. Consequentemente, esta exposição fecha um momento da vanguarda, que naturalmente teria sempre o seu fim. Uma força de ataque, neste caso a vanguarda artística, tem sempre que levar mais em conta a destruição que o começo, senão arrisca a “transmutação”. Ainda assim, o espírito está de acordo com a 1ª Documenta (1955) que tenta anular o passado alemão nazi. Enfrenta o paradoxo de recuperar o passado ao mesmo tempo que pretende anular

a vertente fascista e seus suportes. Só que, no caso português, o atraso que deve recuperar e a formação que deve cumprir são maiores.

É ainda possível pensar o “zero” e a exposição de uma outra forma. Estabeleça-se uma ponte entre a Europa de Este com a Europa de Oeste, e lembre-se o artista húngaro Endre Tót que começa nos anos 60 a perseguir a noção do “nada”, representada pelo zero. Assim, começa a usar repetidamente o zero como símbolo agressivo de uma censura omnipresente. A *Zero Banner* (Fronteira Zero), que realiza entre 1972 e 1993, leva-o a colocar o zero em publicidades, cartazes de manifestação, etc. Seria a exposição organizada por Ernesto Sousa (1921-1988) com o nome *Alternativa Zero* a alternativa ao “zero censurador” do regime ditatorial português?

Se é uma “alternativa” ao “zero censurador” a exposição apresentou o que de mais novo se fazia na Europa. A *Alternativa Zero* é mais uma afirmação do pós-modernismo do que um laboratório vanguardista. Assim constata Isabel Nogueira:

De resto, a Documenta 6 (1977), contemporânea à «Alternativa Zero», procurava já interrogar o conceito de pós-modernismo e a crise do criticismo. Mas extemporaneidade não é sinónima de não afirmação. Em simultâneo, formava-se uma geração de transição e, mesmo na geração vinda de sessenta, surgiam novas sensibilidades. Se atentarmos nas temáticas e suportes das obras de Ana Vieira, Helena Almeida, Joana Rosa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Vítor Pomar, entre outros, não estaremos já perante obras de Arte com características pós-modernas, fugas à narratividade, paródias, “pastiche”, reinvenções, regressos à plástica da pintura? Não foi também a «Alternativa Zero» um espaço privilegiado para a mescla, interacção e superação de fronteiras de linguagens – teatro, “performance”, pintura, escultura, vídeo, fotografia, música, “intermedia” –, de certo modo, inéditas em Portugal? E voltemos à necessidade de entender a Arte dos anos setenta como portadora de uma linguagem própria, mesmo que, como toa a Arte e naturalmente, influenciada pelo passado. Devemos acreditar que a «Alternativa Zero», do ponto de vista da atitude curatorial e considerando determinado leque de peças exibidas, particularmente as já mencionadas, acabou, de um modo talvez involuntário e imperfeito, por anunciar o pós-modernismo em Portugal. E, justamente porque anunciou a possibilidade de um movimento novo foi irónica, crítica e conceptualmente verdadeiramente avant-garde, inclusivamente pela

*utilização de determinados elementos autóctones, como as referências ao período revolucionário.*²⁷²

Efectivamente, se se pensar toda a exposição como uma obra só, esta pode constituir em si uma obra de vanguarda que usa a ironia pela forma como critica o atraso cultural português. Neste sentido, a “alternativa zero” aponta para ausência de alternativas para corrigir esse atraso, promovendo um “questionamento colérico” que leva em causa os problemas do poder, linguagem e burocracia.

As regras mudam drasticamente para quem sai de um regime opressivo e agarra pela trela os modernismos para festejar a liberdade. O inimigo transforma-se depois de 1974, entra-se no mundo globalizado, ainda polarizado pela esquerda soviética e a direita norte-americana, bem como sujeito aos mercados globais, no ponto alto da crise do petróleo. Em 1979, o mundo dá outro grande salto, como já apresentei, gozando a fresca liberdade Portugal caminha para uma maior integração na Europa, comemorada em 1986 com a entrada na CEE (Comunidade Económica Europeia). Finalmente, em 1989, cai o muro de Berlim, momento que serve de nova fronteira para a vanguarda, a 3ª vanguarda.

De certa forma, o projecto de uma “alternativa zero”, que apresenta não só obras recentes como de anos anteriores, é ingrato porque se apresenta quando essa “linguagem contemporânea” começa a perder a sua potência. Não obstante, deve-se louvar os seus efeitos pedagógicos, já que se tenta acelerar a formação tanto do público e de novos criadores. Em suma, a 2ª vanguarda activa portuguesa termina em 1974, ou em 1977 com a “alternativa” impossível e, por isso, irónica.

Nesta fronteira determinante para Portugal, assiste-se a uma forte abertura ao mundo e às suas linguagens, que antes só se fazia a partir dos artistas emigrados e algumas revistas especializadas. Abre-se um campo mais fértil para o pós-modernismo do que qualquer acção vanguardista. Este pós-modernismo é incentivado em exposições como: *Depois do Modernismo* (1983), *Os novos Primitivos: Os Grandes Plásticos* (1984) *Atitudes Litorais* (1985) *Arquipélago* (1985) e *Continentes: V Exposição Homeostética* (1986).

Depois de uma euforia justificada pela vitória da liberdade em 1974, o campo artístico passou de uma “melancolia mais feroz” para um “vigor mais lúdico”. Ter-se-á de esperar pelos anos 90 para ver as respostas à urgência de uma 3ª vanguarda.

²⁷² Nogueira, Isabel, *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-modernismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 231-232.

3.4 – Do cinismo à ironia

‘Quando questionado sobre de onde vinha ele respondia: “Sou um cidadão do mundo”.’ Os comentadores da Antiguidade (Gregos e Latinos) atribuíram invariavelmente o termo “kosmopolitês” tanto a Sócrates como a Diógenes o Cínico. Porém, a forma como cada um teria pronunciado (se realmente algum deles se pronunciaria) esta frase é bastante diferente, e diferentes foram também os modelos que inspiraram durante o Iluminismo.

Os ensinamentos de Sócrates consistiam em aconselhar as pessoas a pensarem por si mesmas, uma máxima que Kant depois considerou como o princípio fundador do Iluminismo. Para ele, as pessoas possuíam igual status morais independentemente de quem fossem e de onde tinham vindo. (...)

(...) Quando Diógenes afirma ser um cidadão do mundo tal não acarreta uma conotação positiva; ele reconheceu não ter qualquer ligação a ninguém no mundo, recusando cumprir as leis, demitindo a política convencional. (...) Enquanto rejeitava todas as obrigações positivas para com os amigos, família, ou Estado, o seu enfase em ser um ‘cidadão do mundo’ tinha apenas a intenção de ridicularizar a suposição de qualquer responsabilidade cívica.²⁷³

O cinismo é um corte com as próprias raízes e com o “outro”, ou seja, é uma transgressão bruta que pode ofender, até de forma ingênua ou ignorante, cumprindo a mecânica da “globalienação”. Já a ironia tem em vista a luta por um mundo melhor, há um sentido de responsabilidade pela “unidade humana”.

Confundir a vanguarda com um acto cínico é fácil, já que o cinismo se pode caracterizar por um perfil cosmopolita e uma vontade de romper com as estruturas que definem o mundo. Em certa medida, o perfil cosmopolita norte-americano e o perfil cosmopolita europeu são diferentes, um inclina-se mais para o cinismo e o outro para a ironia. Tal deve-se à ligação que estas identidades têm com a memória da 2ª Grande

²⁷³ Ypi, Lea, *Global Justice & Avant-Garde Political Agency*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 12-13 – «When asked where he came from he would say: “I am a citizen of the world”». Antiquity commentators (Greek and Latin) have invariably attributed the term “kosmopolitês” to both Socrates and to Diogenes the Cynic. Yet the spirit in which either (if any of them) would have pronounced the sentence is rather different, and different were also the models they inspired during the Enlightenment. Socrates’ teaching consisted in advising people to think for themselves, a maxim that Kant would later consider one of the founding principles of the Enlightenment. For him, persons possessed equal moral status regardless of whom they were and where they came from. (...) Diogenes’ claim to be a citizen of the world carried no positive connotation; he recognized no attachment to anyone in the world, refused to abide by the polity’s laws, and dismissed conventional politics. (...) While rejecting all positive obligations to friends, family, or the polity, his emphasis on being a ‘citizen of the world’ merely intended to deride the assumption of any civic responsibility.

Guerra e o período que lhe seguiu. Se esta tendência for de tal forma vincada, o discurso sobre a vanguarda europeia tem de ser diferente do discurso sobre a vanguarda norte-americana. O que tenho procurado discutir foi sempre a vanguarda europeia.

O problema da definição da vanguarda centra-se também no entendimento do cosmopolitismo, abordado no excerto que abre este último subcapítulo e que pertence à investigadora Lea Ypi, da sua obra *Global Justice & Avant-Garde Political Agency* (2012). Como a autora revela, a verdadeira questão reside numa preocupação entre a parte e o todo, pela perspectiva do estadismo e do cosmopolitismo – que deve afastar cinismo dos dois. Se o cosmopolitismo tende para um moralismo ingénuo da “igualdade” de oportunidades, o estadismo ignora muitas situações de injustiça quando advoga uma qualidade de vida “suficiente”. A autora tenta mostrar que a privação absoluta está muita das vezes ligada à privação relativa, sendo que o estadismo deve tornar as suas preocupações globais e o cosmopolitismo virar os olhos para dentro.

Contrariamente ao que é geralmente defendido, esta autora detém ainda uma perspectiva semelhante à que tenho vindo a apresentar, e defende:

*(...) a obra de vanguarda (quer seja na Arte, política ou sociedade) não pode ser reduzida à subversão de todos os cânones existentes, modos de vida, e tradições de interpretação. (...) é melhor compreendida como uma actividade que pretende refinar as lentes pelas quais a realidade é observada, articulando e interpretando as preocupações e compromissos dos contemporâneos, e analisando cada acontecimento com um olho tanto de crítica como de inovação. Só assim podem os envolvidos inspirar finalmente formas viáveis de resistência, bem como discursos coerentes de transformação política, social e cultural.*²⁷⁴

Ypi usa a palavra “eficaz” para caracterizar a obra de vanguarda, eu preferi usar “activa”, que é também o radical de “activismo”. Também me preocupei com a linguagem artística contemporânea que define o estado “passivo” e inicial da vanguarda. Para esta autora, o problema da linguagem é condensado simplesmente na palavra “inovação”, que não significa o mesmo que contemporâneo. As suas opções explicam-

²⁷⁴ Ibid., p. 2 – (...) avant-garde work (whether in art, politics, or society) is not reducible to the subversion of all existing canons, ways of life, and traditions of interpretation. (...) is best understood as a kind of activity that aims to refine the lens through which reality is observed, to articulate and interpret the concerns and commitments of one's contemporaries, and to analyse current events with an eye to both critique and innovation. Only by doing so are those involved in it ultimately able to inspire viable forms of resistance, and coherent discourses of political, social, and cultural transformation.

se se compreender o seu objectivo: construir um paralelismo entre a obra artística de vanguarda e o activismo, sem enveredar por questões do campo artístico, de modo a centrar-se as instituições e práticas políticas.

Neste sentido, segundo Ypi, a vanguarda não está apenas presente no campo artístico, mas acima de tudo na mediação criativa, que tem como função preparar o terreno para teorias que defendem uma inovação conceptual e mudança políticas, levando em conta o passado e as possibilidades do futuro. A fórmula dos agentes de vanguarda reside na contestação e questionamento de instituições, descreditando discursos de tal modo que fornecem novas premissas para os teorizadores, contribuindo para o progresso político. Para Ypi esta dialéctica é a base da ofensiva vanguardista.

Ainda assim, será que a vanguarda serve realmente de tubo de ensaio, ou de “propaganda” para os novos pensadores políticos? Será que já contém em si uma proposta política ofensiva, ou é uma provocação para que ela surja?

Como Lea Ypi lembra, servindo-se do *Oxford Dictionary of Art* (1998), a vanguarda é um termo militar que surge no século XV e é usado no início do século XIX para o campo artístico. A vanguarda artística pretende auxiliar uma emancipação da humanidade que, segundo a autora, ganha desde logo uma viva expressão no Realismo, através das obras de Gustave Courbet, terminando o seu percurso artístico no momento em que as referências artísticas à tradição desaparecem. É com este argumento que a autora fortifica o papel das “vanguardas cosmopolitas”, em detrimento das vanguardas artísticas, as mesmas que reformulam o Estado através de acções e reacções que implicam uma preocupação pelo mundo, no verdadeiro sentido cosmopolita. Isto significa que não existem vanguardas artísticas no século XXI.

Proponho um outro ponto de entrada para a questão desta terminologia militar. Existem dois pontos de vista que explicam o termo “vanguarda”, um irónico e outro cínico. De facto, a vanguarda militar não representa apenas a facção sacrificial e heróica, mas também os infelizes que com bastonadas eram forçados a se lançarem em combate. Lembro a *Crítica da Razão Cínica* (1983) de Peter Sloterdijk, principalmente o capítulo com o título de *Cinismo Militar*, que expõe a vanguarda de uma perspectiva mais crua:

(...) a condução mais moderna da guerra desvaloriza o combate singular. O desfecho depende aqui das formações e dos movimentos de massa. Reatando como a ordem da legião romana, a organização militar moderna repele para

*a parte inferior da hierarquia as funções propriamente heróicas – assalto, resistência, corpo-a-corpo, etc. Isso significa cada vez mais se pede que sejam heróis àqueles que, pela sua natureza e motivação, são antes hesitantes ou cobardes. Nas infantarias modernas, há pois que fabricar heróis esquizóides que afrontam a morte no anonimato e sem serem agradecidos. Os oficiais mais graduados que, de acordo com a sua posição estratégica, ficam menos expostos ao perigo, fazem recair cada vez mais o risco heróico, a morte, nas linhas mais avançadas, sobre aqueles que «a bem dizer» não têm nada a ver com a guerra e que muitas vezes foram recrutados para o exército apenas por acaso ou sob coacção (recrutamentos forçados, chantagens sobre os pobres, recrutamento com recurso ao álcool, escapatória para filhos de camponeses, etc.).*²⁷⁵

De certa forma, quando o saint-simoniano Olinde Rodrigues exige uma vanguarda artística está proteger a vanguarda política, representando a figura do oficial graduado e protegido. Ou seja, para não sacrificar os pensadores, que se sacrifiquem os artistas. Olinde compreendeu bem esta lição quando ajudou aquele que seria o seu grande mentor, Conde de Saint Simon, depois de uma tentativa de suicídio por ver frustradas as suas ambições políticas.

A vanguarda tem consciência do falso heroísmo que incorre, como escrava dos pensadores. É seguindo esta perspectiva que Peter Sloterdijk acrescenta ao excerto apresentado a seguinte nota de rodapé:

*Logo que os soldados tomaram consciência disto, reagiram lançando suspeitas sobre os seus chefes. Os grandes exércitos modernos dependiam inteiramente do grupo de subchefes, oficiais subalternos e sargentos que iam para o combate com os soldados. Há inclusive estatísticas das duas guerras mundiais elaboradas para provar que houve um número “suficiente” de mortes entre os oficiais.*²⁷⁶

Assim se compreende que se existe uma revolta da vanguarda esta concretiza-se primeiro contra os “generais” intelectuais e politizados mais graduados, como o próprio Olinde Rodrigues. Ao libertar-se dos “oficiais”, a vanguarda tem o espaço aberto para uma revolução que age criticando a realidade de livre vontade e sem bastonadas de incentivo.

²⁷⁵ Sloterdijk, Peter, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2011, p. 288.

²⁷⁶ Ibid., p. 288.

À luz destas considerações é possível afirmar que a vanguarda não corresponde ao ideal romântico do sacrifício, tal como não deve servir de exemplo para a expressão “carne para canhão”. A vanguarda reúne as obras que se lançam primeiro no combate porque não aguenta ficar à espera que o povo mude a sua forma de pensar. A vanguarda resulta de uma impaciência do estar, de uma revolta que induz uma revolução, de um golpe com uma faca de dois gumes.

O “cinismo militar”, de acordo com a visão de Peter Sloterdijk, não se fica pela desqualificação do heroísmo da vanguarda, completa-se pela abominação do pacifismo e dos cobardes. Assim expõe de novo:

*Quem, na Europa, entre 1914 e 1945, digamos, quisesse representar o «partido da sobrevivência pessoal», devia inevitavelmente integrar alguma coisa de um socialista, de um pacifista ou de um Cheik.
(...) No Outono de 1918, o Império alemão ruiu com anárquica algazarra. Os Alemães pertencentes aos três tipos militares proclamaram todos simultaneamente as suas opiniões e as ideias que faziam de si próprios: os nacionalistas militares como heróis que não queriam sequer reconhecer plenamente que a guerra estava realmente perdida; os partidos de Weimar como forças civis do centro e como hesitantes que queriam impedir o pior e tentar um novo começo; e finalmente os espartaquistas, os comunistas, os expressionistas, os pacifistas, os dadaístas, etc., que formavam a fracção «cobarde» tornada ofensiva, que condenavam pura e simplesmente a guerra e reclamavam uma nova sociedade informada por novos princípios. É preciso conhecer estas colisões para compreender como o fascismo alemão do tipo do movimento hitleriano adquiriu a sua qualidade inconfundível e historicamente localizável de modo exacto.*²⁷⁷

Interessante como a perspectiva cínica revela o pacifista como o cobarde, na pele de expressionistas e dadaístas, aqueles que considerei o primeiro grande fulgor da vanguarda artística, essa “fracção ‘cobarde’ tornada ofensiva”. De um lado os “cobardes pacifistas”, do outro os derrotados e fanáticos.

O fascismo resulta, como Sloterdijk explica, da frustração que anseia ressuscitar uma imagem do herói já esgotada pela guerra. De modo perverso, o fascismo alemão heroifica e protege o cidadão de modo a prepará-lo para a guerra em que se sacrificará. Seguindo a mesma linha, é perigoso heroicizar a vanguarda, mas a cobardia também

²⁷⁷ Ibid., p. 291.

não lhe serve. E que vanguarda é essa que não reúne heróis ou cobardes? De certa forma, Peter Sloterdijk responde a esta pergunta quando conclui que a «História militar do futuro será escrita numa frente inteiramente nova: uma frente em que se combaterá para não aceitar o combate»²⁷⁸.

No entanto, a coragem não está ausente do discurso da vanguarda artística, basta lembrar os muitos criadores de vanguarda que enfrentam perigo de vida nos países em que a censura é levada bem a sério. Por este prisma, a vanguarda artística tem nas suas fileiras o novo herói, o “herói irônico”, esse que combate pela paz, e que o cínico descreve como “cobarde ofensivo”.

A vanguarda artística deve livrar-se do perfil interesseiro do pensador político, visto como o “oficial”, liderando um combate independente que transforma a forma de ver a realidade.

Uma outra perspectiva a ter em conta é que a forma de combater da vanguarda não pode ser sempre igual porque o mundo muda. A geografia obriga a diferentes formas de combate. Assim, cada vanguarda precisa de armas e alvos próprios. Embora, a vanguarda europeia seja definida por uma “ideia global nas Artes” e uma “intenção comum”, tal não quer dizer que a vanguarda seja homogênea. Concluindo, é determinante ter consciência que cada caso é um caso, sendo necessário revelar e apresentar o panorama cultural e histórico que envolve a luta de cada artista.

Sintetizando, a vanguarda apresenta uma proposta política que potencia a “carne inteligente”, oposta à “carne do rato” que consumida pelo instinto de sobrevivência tem o poder de transformar um rato num lobo, um “lobo com pele de rato”. Depois de tantos conflitos e horror na Jugoslávia, a forma de heroísmo “cobarde” só se consegue limitar a “limpar” ossos, como faz Marina Abramović em *Barroco Balcã* (1997). É uma manifestação pacifista e doentia que obriga os espectadores a enfrentarem a realidade. A limpeza é uma alegoria, possivelmente até uma ironia, porque é impossível limpar o passado, fazê-lo é condenar o futuro. Aqueles são os ossos de todo o século XX.

O problema do “heroísmo” da vanguarda artística depois da queda do Muro reside também na ausência de “oficiais” a abater, mas acima de tudo na ausência de imagens que consagrem os seus ideais. É seguindo esta perspectiva que o crítico de Arte Jonathan Jones levanta o importante ponto, referindo-se às últimas manifestações em

²⁷⁸ Ibid., p. 294.

Kiev, em que foi destruída uma estátua que representava a figura de Lenine como forma de resposta ao perigo do regresso do domínio russo:

*O Lenine de Kiev juntou-se à grande tradição de estátuas que se tornaram ícones de abuso de poder. O único problema é que no futuro os manifestantes podem não ter tanta sorte nos seus alvos. Nas sociedades democráticas e na idade da Arte conceptual, as figuras monumentais dos governantes são erguidas cada vez menos. O que destruirão as revoluções do amanhã que consiga equiparar à eloquência de um Lenine derrubado?*²⁷⁹

Por conseguinte, a pergunta impõe-se: O que destruir e como atacar no século XXI? Olinde Rodrigues já tinha lançado o repto, a vanguarda espalha ideias. De certa forma, a vanguarda destrói ideias ao mesmo tempo que ataca com ideias, assim deve ser a sua mecânica para não se submeter a um líder intelectual e político.

É certo que uma estátua de um líder condensa em si só uma série de ideias, mas mais do que ceder ao impulso da destruição, a vanguarda deve impor uma cólera consciente. O ataque deve conter em si mesmo uma reflexão. Será, portanto, a vanguarda uma fórmula da Arte conceptual?

A era artística conceptual é celebrada no início dos anos 70. Há duas exposições que marcam esta fronteira, como *Art since 1900* (2004) indica²⁸⁰, são elas: *When Attitudes Become Form* (1969) e *Documenta 5* (1972), ambas organizadas pelo curador suíço Harald Szeemann. É o início do grande jogo da Arte contemporânea, em que o curador torna-se o grande gestor da cultura, o místico e o economista. Como já esclareci, a vanguarda não deve estar ao serviço de “oficiais”, muito menos de curadores. O facto da criação se render ao poder da ideia, não quer dizer que as ideias da Arte dita conceptual sejam as mais humanistas ou “ironicamente cosmopolitas”. Num mundo em que o tráfico de ideias é intenso, e uma imagem mais abstracta cumpre o poder das anteriores estátuas dos líderes políticos, corre-se o risco das ideias e ideais se tornarem banais ou de rápido consumo, como peças de roupa de marca.

²⁷⁹ Jones, Jonathan, *Smashing statues can be the sweetest revenge*, The Guardian, 9 de Dezembro de 2013. Site: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/dec/09/smashing-statues-sweet-revenge-protesters-lenin-kyiv> (Acedido a 10 de Dezembro de 2013) - *Kiev's Lenin has joined a great tradition of statues that became icons of misrule. The only problem is that future protests may not be so lucky in their targets. In democratic societies and in an age of conceptual art, monumental figures of rulers are erected less and less. What will the revolutions of the future be able to trash that matches the eloquence of a tumbling Lenin?*

²⁸⁰ Ver Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 554.

Possivelmente é esse o passo que o Poder deseja que a Arte tome para se tornar de vez inofensiva. Grande parte da criação abstracta e da criação conceptual do pós 2ª Grande Guerra pertencem à linha evolutiva de uma espécie artística inofensiva dentro do mundo democrático, expressando alegremente o gozo da liberdade de expressão e das possibilidades da criatividade.

Efectivamente, enquanto a Arte abstracta centra-se num universo expressivo livre da ditadura da figuração, a Arte conceptual documenta as etapas do pensamento criativo. As duas são as linguagens do sistema capitalista, bem como modificações genéticas do filão modernista. Quando a Arte dominante celebra o campo das ideias, a vanguarda fica com um papel mais difícil. É um trânsito imenso em que nada se move.

Se hoje os Estados Unidos usam drones e mísseis de longo alcance para fazerem as suas guerras de controlo global, não estará também o termo “vanguarda” desactualizado? O Poder minimiza o elemento humano das tropas, ou seja, compactua com o pacifismo dos “cobardes” como exposto por Sloterdijk. O Poder compreendeu a utilidade da “cobardia pacifista” dos activistas, novamente vai buscar inspiração às fórmulas das vanguardas, alterando a forma de pensar o combate.

Assim, também a vanguarda deve transformar-se para manter a sua propensão ofensiva e outras singularidades. Defendo que o momento chave para esta metamorfose dá-se no início dos anos 90 com o desenvolvimento da internet e com a queda do Muro. Esta fronteira obriga a uma “híper-ironia”, que impulsiona um “questionamento social”. Mas, afinal, porque é que a ironia tem mais força como arma ofensiva entre o século XX e o XXI?

Tem mais força devido à descontextualização generalizada provocada por uma “comunicação da comunicação”. Para melhor elucidar este ponto apresento um artigo de 2011, *A Arte traiçoeira da ironia*, do autor Sérgio Rodrigues nascido no Rio de Janeiro, para a revista brasileira *Veja*, que compara a recepção da ironia em meados do século XVIII com os inícios do século XXI. Efectivamente, Sérgio Rodrigues compara a recepção de *Uma proposta modesta* (1729) com a recepção do artigo *Guinada à direita* do paulistano António Prata. Lembre-se que o primeiro é um panfleto anónimo de Jonathan Swift, considerado como um dos momentos originais da ironia contemporânea, “defendendo” que os pobres vendessem as suas crianças para serem comidas pelos ricos, de modo a acabar com a pobreza e reduzir a população.

A cultura da época – em que a leitura era exclusividade de uma pequena elite culta, propensa a compartilhar o mesmo quadro de referências, e a vagareza da circulação de informações deixava tempo de sobra à reflexão – jogava a favor de sua estratégia. Tudo isso faltou ao colunista António Prata, da “Folha de S.Paulo”, que no domingo 3 deu início ao maior festival de mal-entendidos dos últimos anos na imprensa brasileira ao publicar uma crônica chamada Guinada à direita.

Autor de uma coletânea de textos jornalísticos intitulada “Meio intelectual, meio de esquerda”, lançada em 2010, Prata decidiu atacar uma série de posições conservadoras sobre questões controversas da sociedade brasileira atual – a oposição à política de cotas raciais, por exemplo – fingindo ter-se convencido de seu acerto. (...)

(...) Neste momento em que se acirra no país a polarização político-ideológica, do qual a própria crônica de Prata é um sintoma, viu-se que a incompreensão não é privilégio de campo nenhum. A falsa “guinada à direita” do autor foi festejada por uns e deplorada por outros com a mesma energia e a mesma credulidade.

*(...) Não estamos longe, aqui, das reflexões do escritor americano David Foster Wallace em seu célebre ensaio sobre o tema, *E unibus pluram*, ainda não editado no Brasil: “A ironia, embora prazerosa, tem uma função quase exclusivamente negativa. É crítica e destrutiva, boa para limpar o terreno. Mas é particularmente inútil quando se trata de construir alguma coisa para pôr no lugar das hipocrisias que expõe”.²⁸¹*

É, efectivamente, esse poder agressivo que melhor serve à vanguarda. A ironia torna-se nos dias de hoje uma arma perigosa e mais confusa, sendo por isso determinante numa ofensiva, porque exige uma reflexão mais cuidada por parte do leitor da obra. É feita de material inflamável. Assim, o leitor deve dar um salto moral mais rigoroso, apropriando-se do verdadeiro ataque.

É este o princípio ofensivo que defendo que a 3ª vanguarda deve possuir. No entanto, como o citado romancista e ensaísta norte-americano David Foster Wallace (1962-2008) defende, em *E unibus pluram: Television and U.S. fiction* (1993), a ironia tem uma função negativa e destrutiva que oprime e esvazia, mas é precisamente essa tendência que lhe permite encarar o “pessimismo dionisíaco” do futuro. Foster apresenta o tipo de recusa norte-americana da ironia, por oposição, o europeu está mais predisposto a usufruir desta ferramenta. Esta diferença do apreço pela ironia é até visível entre o Reino Unido e Estados Unidos da América. Não querendo alongar-me

²⁸¹ Rodrigues, Sérgio, *A Arte traiçoeira da ironia*, Veja, 13 Novembro de 2011). Site: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/sem-categoria/a-Arte-traicoeira-da-ironia/> (Acedido a 1 de Abril de 2014).

demasiado neste ponto, chamo a atenção para uma rubrica na revista norte-americana Time do cáustico e mordaz humorista britânico Ricky Gervais:

Os norte-americanos dizem, “tenha um bom dia”, quer o sintam ou não. Os britânicos nunca diriam tal coisa. Dizemos a nós mesmos que é porque não queremos parecer mentirosos, mas eu penso que a realidade é outra. Simplesmente não queremos celebrar algo tão cedo. O insucesso e o desapontamento fazem emboscadas em qualquer esquina. Isto deve-se a nossa educação. Os norte-americanos são ensinados a acreditar que podem ser o próximo presidente dos Estados Unidos. A um britânico diz-se logo “Isso não vai acontecer-te”.

Há, no Reino Unido, uma crença generalizada que defende que os norte-americanos não compreendem a ironia. Claro que tal não é verdade, mas o que é verdade é que não a usam constantemente. Surge nas comédias mais inteligentes, mas os norte-americanos não a usam tanto em sociedade quanto os britânicos. Usamo-la liberalmente como preposições no nosso discurso diário. Usamos para gozar com os nossos amigos. Usamos o sarcasmo como um escudo e uma arma. (...)

Quanto ao cinismo, não me interessa tanto. Eu sou um romântico. Desde «The Office», ao «Extras», ao «The Invention Of Lying», ao «Cemetery Junction», a bondade e a doçura, a honra e a verdade, o amor e amizade sempre triunfam.

Para mim, a humanidade é rainha. ²⁸²

A vanguarda tem esse mesmo cuidado com a “celebração”. Se a modernidade celebrava o progresso contagiando a Arte moderna na celebração da máquina, do trabalhador, ou mesmo da essência primitiva do ser humano, a vanguarda é anti-celebrativa. Mas o seu pendor ofensivo tem um propósito louvável e humanista. Só um

²⁸² Gervais, Ricky, *The Difference Between American and British Humour: Apart from the spelling of the word, obviously*, Time, 9 Novembro de 2011. Site: <http://ideas.time.com/2011/11/09/the-difference-between-american-and-british-humour/> (Acedido a 1 de Abril de 2014) - *Americans say, “have a nice day” whether they mean it or not. Brits are terrified to say this. We tell ourselves it’s because we don’t want to sound insincere but I think it might be for the opposite reason. We don’t want to celebrate anything too soon. Failure and disappointment lurk around every corner. This is due to our upbringing. Americans are brought up to believe they can be the next president of the United States. Brits are told, “It won’t happen for you.”*

There’s a received wisdom in the U.K. that Americans don’t get irony. This is of course not true. But what is true is that they don’t use it all the time. It shows up in the smArter comedies but Americans don’t use it as much socially as Brits. We use it as liberally as prepositions in every day speech. We tease our friends. We use sarcasm as a shield and a weapon. (...)

As for cynicism, I don’t care for it much. I’m a romantic. From «The Office», and «Extras» to «The Invention Of Lying» and «Cemetery Junction», goodness and sweetness, honour and truth, love and friendship always triumph.

For me, humanity is king.

verdadeiro ataque avassalador abre espaço para a utopia, é essa a função que a vanguarda deve cumprir. A vertente irónica da vanguarda goza um duplo ataque, é uma comunicação desviante que diz o contrário do que expõe. Assim, parece atacar para frente, mas ataca realmente para trás, contra os seus, mas de dentro para fora, de modo a alcançar a “unidade humana”.

Como tenho vindo a sublinhar, a leitura da ironia e do cinismo que exponho não é tão óbvia assim. Se Peter Sloterdijk critica o mundo anterior a 1989 como cínico, na sua obra *Crítica da Razão Cínica* (1983), sendo esta uma característica com conotações negativas, o mundo que lhe segue é criticado como irónico por Lilie Chouliaraki, em *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism* (2013), sendo que a ironia tem aqui uma conotação negativa.

Chouliaraki critica a passagem de uma “solidariedade piedosa” para uma “solidariedade irónica”. Por outras palavras, explica como a moral objectiva centrada na atenção ao “outro” (vulnerável) se transformou numa moral psicológica centrada no “eu” (consumidor). Em síntese, hoje ajuda-se falsamente o “outro” para na realidade se ajudar a si mesmo. Por outras palavras, a solidariedade torna-se irónica porque não é verdadeira mas expectável.

Assim se forma o “público pós-humanitário” que é integrado nos novos meios de ajuda do sofredor, como concertos ou donativos pela Internet, que apostam mais num projecto de fidelização dos “ajudantes” do que em angariar novos ajudantes. Estes meios funcionam como empresas que montam todo um espectáculo comandado por figuras públicas e actores de Hollywood, que personificam o sofrimento de modo a propiciar um espectáculo que cative o consumidor-ajudante que, no fundo, compra um serviço de auto-ajuda.

É todo um paradigma irónico da comunicação humanitária, que em nada se compara com a cultura de massas dos anos 60 e 70. Como Lilie Chouliaraki resume:

(...) o abandono da representação da vulnerabilidade como parte de uma política pós-colonial do Ocidente focando antes na celebridade e na imagem triunfante de belos sobreviventes. Num processo paralelo, o modelo da celebridade adopta um estilo confessional de comunicação que inextinguivelmente funde a voz do sofredor com aquela da estrela, enquanto o jornalismo convergente substitui a voz das notícias com as vozes de cidadãos dispersos, proporcionando um discurso terapêutico no centro das suas narrativas sobre o sofrimento.

*Afastando-nos da concepção de agência colectiva, orientada para os outros, a ironia disposicional marginaliza ainda mais a questão chave “porque”.*²⁸³

Esta visão está muito marcada pela obra de Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1989), que expõe a fadiga dos universalismos como a causa da transformação da solidariedade, em que o “eu” duvida da sua própria capacidade de sentir o sofrimento dos outros, apesar disso, consegue transformar este problema num recurso energético. A linguagem deixa definir a identidade, é apenas uma forma da cultura entre culturas que acarreta consigo valores descartáveis, apercebendo-se disto, o indivíduo irónico não se deixa afectar pelo seu contexto. Contudo, deve fingir que pertence e age de acordo com a sua realidade.

É esta “cultura da ironia” fundamentada por Rorty, que Chouliaraki encontra como base da actual solidariedade. Esta não depende de uma humanidade comum mas de Histórias demasiado sentimentais que formulam o “imaginário pós-humanitário”, em que as emoções do “eu” tornam-se o parâmetro de avaliação do sofrimento do “outro”, promovendo um cosmopolitismo etnocêntrico.

Por oposição, eu defendo que não é de todo errado partir do prisma local para um prisma mais global. Claro que não é a sentimentalidade que deve reger a revolta, mas antes uma abordagem “sentipensante” do problema. Neste sentido, a vanguarda usa a ironia como uma forma de evitar o sentimentalismo e acelerar uma partilha da cólera.

De facto, a autora chega mesmo a concordar que a ironia é uma útil crítica da piedade²⁸⁴. No entanto, assume que esse distanciamento induz uma dúvida generalizada pelos valores e verdades, o que se traduz numa “fadiga do discurso moral”. É esta visão da Ironia, que Lilie vai buscar a Richard Rorty, que me interessa discutir. Recorra-se a outra autora, portanto, a já citada Claire Colebrook, que critica a ironia como exposta por Richard Rorty, explicando:

²⁸³ Chouliaraki, Lilie, *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Bodmin, Polity Press, 2013, p. 179 - (...) *abandon the representation of vulnerability as part of a post-colonial politics of the West and focus instead on celebrity and the triumphant imagery of beautiful survivors. In a parallel process, celebrity advocacy adopts a confessional style of communication that indistinguishably fuses the voice of the sufferer with that of the star, whilst convergent journalism replaces the voice of the news with dispersed citizen voices, locating therapeutic discourse at the centre of its narratives of suffering. By moving away from a collective, other-Oriented conception of agency, dispositional irony further marginalizes the key ‘why’ question.*

²⁸⁴ Ver Lilie Chouliaraki, *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Bodmin, Polity Press, 2013, p. 190.

O que Rorty procura evitar é a noção de filósofo como elevado metafísico, esse que se consegue abstrair do dia-a-dia e colocar as grandes questões sobre os grandes conceitos: o que é o homem, o que é a verdade, o que é a justiça? A ironia, como exposta por Rorty, desloca a filosofia da posição do julgamento transcendental, e fá-lo insistindo que na pós-modernidade já não acreditamos na verdade, no terreno e suas fundações. Acreditamos na escrita, autocriação e uma incontável proliferação de linguagens e textos.

(...)

Há duas objecções que podemos fazer à celebração da ironia como feita por Rorty (...). Primeiro, a ironia não pode evitar ser metafísica, porque sugere um outro significado – de sentido ideal ou imaterial. Poderia existir uma proposição se não existisse um referente não-proposicional? Segundo, a ironia é muita das vezes uma forma de colocar a linguagem no seu lugar, ao invés de, como Rorty afirma, uma forma de renovar a linguagem.²⁸⁵

De facto, quando a Pop Art usa a linguagem publicitária de forma irónica não está a renovar a linguagem, apenas a apresentar a ilusão da “transmutação” publicitária. O Cubismo tem em si o potencial de uma linguagem contemporânea, mas quando a *Guernica* (1937) é apresentada na Exposição Internacional de Paris, a ironia reside no encaixe da obra como vocabulário de uma exposição que celebra a união, a paz e o progresso.

A metafísica está sempre presente numa obra irónica, porque a mensagem vai para além do que primeiramente existe. A ironia, ao serviço da vanguarda, facilita o questionamento, da mesma forma que facilitava o intuito “pedagógico” de Sócrates, um desafio perigoso que o condenou à morte. Na criação artística, a ironia ganha uma propensão ofensiva que estimula a cólera, ofendendo a cultura e certezas do seu tempo e quem delas se serve.

Não será a ironia de Rorty igual ao cinismo de Sloterdijk? Analise-se, pois, de novo o modo como Sloterdijk expõe o cinismo:

²⁸⁵ Colebrook, Claire, *Irony*, New York, Routledge, 2008, pp.156-157 - *What Rorty is seeking to avoid is the notion of the philosopher as elevated metaphysician who can abstract himself from everyday life and ask the big questions about the big concepts: what is man, what is truth, what is justice? Irony, of Rorty's kind, takes philosophy away from the position of transcendental social judgment, and does so by insisting that in postmodernity we no longer believe in truth ground and foundations. We believe in writing, self-creation and the uncontrolled proliferation of language and texts.*

(...)

There are two objections that we can make to Rorty's celebration of irony (...). First, irony cannot avoid being metaphysical, for it posits another meaning – an ideal or immaterial sense. Could there be a proposition if there were no non-propositional referent? Second, irony is often a way of keeping a language in place rather than, as Rorty claims, a way of renovating language.

*Uma certa amargura, elegante, acompanha a sua acção. É que os cínicos não são estúpidos, e, de tempos a tempos, vêm perfeitamente o Nada que tudo conduz. O seu aparelho psíquico é hoje suficientemente maleável para integrar a dúvida permanente sobre a sua própria actividade como factor de sobrevivência. Sabem o que fazem, mas fazem-no porque os condicionalismos impostos pelos factos e os instintos de conservação a curto prazo falam a mesma linguagem para lhe dizerem que é preciso que assim seja feito. (...) (...) o cinismo é a falsa consciência esclarecida. É a consciência infeliz modernizada, consciência que o Iluminismo trabalhou com êxito e em vão simultaneamente. Essa consciência aprendeu a sua lição do Iluminismo, mas não passou à prática e, sem dúvida, não pôde passa-la à prática. Simultaneamente afortunada e miserável, não se sente já atingida por nenhuma crítica da ideologia, a sua falsidade está já reflexivamente acolchoada.*²⁸⁶

Enquanto, o cínico de P. Sloterdijk vive a melancolia do desamparo habituada à sua condição, R. Rorty prefere um indivíduo que sente o gozo de ser um estrangeiro na sua casa. Coincidentemente, a *Crítica da Razão Cínica* (1989) de Peter Sloterdijk é publicada no mesmo ano que a *Contingência, Ironia e Solidariedade* de Richard Rorty. Acredito que os dois falam do mesmo, a diferença é que um autor é norte-americano e o outro alemão, e isso influencia a ligação que têm com o cinismo e a ironia.

Como os Estados Unidos da América saíram vencedores da 2ª Grande Guerra, ganharam um sentido optimista, dominando o capital e a cultura. Conseguem ver no cinismo um sentido positivo, mesmo cosmopolita, já a ironia é vista como demasiado destrutiva e confusa, ou até snobe. Só um pessimista é capaz de se interessar pelo campo irónico, neste ponto os europeus encontram-se mais aptos. Mas retome-se a linha em discussão, já que tanto o interesse sobre o pessimismo europeu como o optimismo norte-americano são temáticas desviantes do caminho a que me propus.

Deste modo, chamo a atenção para outra visão sobre a Ironia, presente na exposição *iRonic: Die feinsinnige Ironie der Kunst* (*iRónico: A Fina Ironia da Arte*), no Kunstpalais Erlagen e na Städtische Galerie Bietigheim-Bissigen, nos anos de 2011 e 2012. Uma das obras exposta é o vídeo *Road to Tate Modern* (2003) de Sener Özmen, em que dois turcos de fato montam um cavalo e um burro, à semelhança de D. Quixote e Sancho Pança. Os dois percorrem uma paisagem distante à procura do Tate Modern, o famoso museu de Londres. A procura pelo lugar da Arte contemporânea numa deserta

²⁸⁶ Sloterdijk, Peter, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2011, pp. 31-32.

Turquia representa a busca de um sonhador que se enche de coragem para vestir a pele de herói, mas na realidade não existem heróis. E existirá Arte? E existirão vanguardas? Existirão museus?

A ironia é aqui aliada ao absurdo, uma fórmula útil para questionar as realidades da era global. Atente-se na explicação de Susanne Witzgall presente no catálogo da exposição:

*A Arte usa estratégias irónicas para questionar promessas políticas, verdades científicas, códigos estabelecidos e estereótipos, abordando com cepticismo normas imutáveis, quantidades absolutas e valores. A Arte irónica não está necessariamente ligada à moralidade, apesar de ocasionalmente recorrer-se à “ironia ética” de modo a expor a injustiça, bem como à “ironia lógica” que pode por vezes revelar mentiras e erros. Contudo, a ironia recusa preencher os espaços desocupados e as inseguranças com novas verdades ou comprometedoras explicações globais. A Arte irónica não se mistura com os grandes mitos, imutáveis ideais, extrema avidez e fanáticos impulsos de acção. A Arte irónica é ambígua. O seu questionamento céptico mas também as suas negações referem-se a uma multifacetada ausência e, conseqüentemente, a diferentes perspectivas e opções conectoras. Este aspecto tem a possibilidade de oferecer um potencial vital mediante o estancamento da estética e discursos sociais – especialmente na era pós-irónica.*²⁸⁷

Não concordo com a expressão “era pós-irónica”, fujo à obsessão de caracterizar a época contemporânea como um conjunto de momentos “pós”, que apenas fortificam o problema da indefinição. Porém, os conceitos de “ironia ética” e “ironia lógica”, expostos por Vladimir Jankélévitch em *L’ironie* (1964), podem ser úteis para pensar a ironia trabalhada por uma obra vanguardista.

²⁸⁷ Susanne Witzgall, «Ironische Komplizen – Über das Verhältnis von Kunst, Künstler und Betrachter/ Ironie Complicities – The Relationship between Art, Artists and Viewers, citado in Claudia Emmert, Ironische Komplizenschaften/ Ironie Complicities», in Emmert, Claudia (Ed.), *iRonic. Die feinsinnige Ironie Kunst/ iRonic. The Subtle Irony of Art*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2012, p.109 – *Art uses ironic strategies in order to question political promises, scientific truths, established codes and stereotypes, and approaches unshakeable norms and absolute quantities and values with skepticism. Ironic art is not necessarily linked to morality, although it does occasionally resort to ‘ethical irony’ in order to expose injustices and to ‘logical irony’, which can sometimes even reveal untruths or errors. However, irony refuses to fill the vacated spaces and insecurities with new truths or binding global explanations. Ironic art does not blend with great myths, unshakeable ideals, exaggerated eagerness and a fanatical sense of mission. Ironic art is ambiguous. Its skeptical questioning but also its negations refer to a multifaceted absence and, consequently, to different perspectives and connective options. This aspect is able to offer vital potential in the face of stagnant esthetic and social discourses – especially in the post-ironic era.*

É certo que a ironia é um conceito ambíguo e abrangente, a sua mecânica depende precisamente do objectivo que cumpre, mas é possível afirmar que a ironia define-se pela sua lucidez pragmática e inquisitiva, destabilizando as verdades e as rotinas. Como alio a vanguarda à ironia, a sua definição terá forçosamente de apostar na crítica social, a “ironia vanguardista” será, pois, um misto de uma “ironia ética” com uma “ironia lógica”, uma ironia agressiva e política. Assim sendo, faço a apologia da “ironia colérica”, pela forma como contagia o questionamento e uma vontade de mudar o mundo sem, no entanto, apresentar a solução.

Quando L. Chouliaraki deseja alterar a condição do seu “espectador irónico” (entendendo a ironia como uma crítica à solidariedade actual, já que em vez do espectador ajudar o “outro” ajuda-se a si mesmo), Chouliaraki faz a defesa de uma nova solidariedade: a “solidariedade agonística”. Termo «inspirado pela explicação da acção pública de Hannah Arendt como um problema do juízo criativo»²⁸⁸, obrigando a uma politização que conjuga a emoção, o argumento e a imaginação. Para promover esta transformação, a autora defende a o teatro como ponto de partida. Assim, elucida:

*É por isso que precisamos do “intermediário” do teatro, seja esta a desconfortável imagem, o anónimo activista solidário, ou a narrativa multimédia. É este intermediário que nos conecta pela imaginação com o mundo distante que não é nem deve ser reduzido ao mundo que confortavelmente habitamos. É este intermediário que permite levantar questões cruciais, hoje quase esquecidas, da justificação (porque é isto importante?), antagonismo (o que é certo e errado?), complexidade (doar é suficiente?), sobre o “outro” e a História (o que faz destas pessoas o que são?) que pode transformarmo-nos de altruístas utilitários a cidadãos cosmopolitas. Defendo que sem este engajamento combativo com o outro, não existem dilemas morais, partidos a tomar, motivos para lutar, esperança para mudar as circunstâncias do sofrimento.*²⁸⁹

²⁸⁸ Chouliaraki, Lilie, *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Bodmin, Polity Press, 2013, p.188 - *which is inspired by Hannah Arendt's account of public action as a matter of imaginative judgement.*

²⁸⁹ Ibid., p. 205 - *This is why we need the ‘in-between’ of the theatre, be it the discomforting image, the anonymous solidarity activist or the multi-media narrative. It is this in-between that connects us imaginatively with a distant world that is not and should not be reduced to the world we comfortably inhabit. It is this in-between that enables us to raise the crucial questions, now almost forgotten, of justification (why is this important?), antagonism (what is right and wrong?), complexity (is donating enough?), otherness and historicity (what makes people who they are?) that may turn us from utilitarian altruist to cosmopolitan citizens. Without this agonistic engagement with otherness, I argue, there are no moral dilemmas to struggle with, no sides to take, no stakes to fight for, no hope to change the conditions of suffering.*

Contudo, para ser eficiente nesse combate, acredito que é necessário que o espectador se sinta ofendido para reagir, é aí que entra também a importância da cólera. Ora, como tenho vindo a defender, a ironia atinge uma complexidade agressiva quando serve a vanguarda artística, pela forma como propõe um conteúdo provisório que é subvertido pela verdadeira mensagem que carrega, revelando a perversidade da realidade. Esta ironia contraria a expectativa e, por isso, causa transtorno, favorecendo um questionamento singular distinguido por um conjunto de pontos:

- dificuldade de leitura (O que é que quer dizer isto?);
- direcção (Serei eu o alvo da obra?);
- culpabilização (Porque é que não tinha visto isto antes?);
- resposta (O que fazer para alterar ou para que tal não volte a acontecer?).

Sublinhe-se que a obra irónica não procura adeptos, não se trata de propaganda, promove antes a confusão, dando a liberdade ao espectador de tomar partidos e assim construir uma outra realidade. É o espectador que subjectivamente cria a mensagem, devendo por isso aceder às suas memórias, às memórias do mundo, e mesmo analisar o conjunto de respostas que a obra desponta. O espectador é irónico porque consegue ler a ironia, se ele não lê uma ironia, o conteúdo provisório torna-se permanente, como no exemplo exposto da rubrica de Sérgio Rodrigues, *A Arte traiçoeira da ironia*.

Na obra já referida *Please Love Austria* (2000), de Christoph Schlingensiefel, são colocados dentro de um contentor um grupo de pessoas sem-abrigo, realizando um *show* ao estilo do *Big Brother*, em que o vitorioso ganha a cidadania austríaca e os perdedores são expulsos para o centro de departamento. Aqui é exactamente criticada a falta de solidariedade de uma forma irónica que despoletou respostas agressivas – lembre-se a já citada observação de Claire Bishop:

*O facto chocante é que o contentor de Schlingensiefel causa mais agitação e aflição públicas que a presença de um centro “real” de deportação situado a pouco quilómetros de Viena. A lição perturbante de Please Love Austria é que uma representação “artística” da detenção tem mais poder para atrair dissidências que uma “actual” instituição de detenção.*²⁹⁰

²⁹⁰ Claire Bishop, «Participation and spectacle: Where are we now?», in Thompson, Nato (Ed.), *Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011*, Cambridge & New York, MIT Press & Creative Time Books, 2012, p.44 -*The shocking fact is that Schlingensiefel’s container caused more public agitation and distress than the presence of a “real” deportation center a few miles outside Vienna.*

Em suma, a obra irónica pretende promover um “questionamento colérico” que obriga o espectador a revisitar o entendimento do seu país, dos seus vizinhos, do mundo, de como a justiça é praticada, pensada e distribuída. A agitação que este pensamento promove chega, por vezes, para chamar a atenção para um problema real. Assim, deve apoderar-se de uma linguagem contemporânea para atacar a realidade de dentro para fora. E a linguagem contemporânea é hoje essa “comunicação da comunicação”, que só pode resultar num discurso descontextualizado em que a simples ironia está condenada a falhar. Tal não implica um tempo pós-irónico, ao invés disso, permite que a arma irónica se torne mais perigosa.

Se a “intenção comum” e a “ideia global nas Artes” coincidem nos anos 90, isto implica que a vanguarda invista contra um inimigo sem se ter preparado suficientemente, ou seja, sem uma pesquisa dos limites e potencialidades da linguagem contemporânea. Como pode existir uma vanguarda activa sem uma vanguarda passiva?

Tudo é mediatizado e resumido em imagens comunicantes, principalmente as experiências de vida individuais nas redes sociais da internet. O lema deste momento da era global é: “eu comunico a comunicação, logo existo”. Ora, a ironia contemporânea move-se nos meandros dessa apropriação, ou seja, não habita somente a mensagem de uma obra mas principalmente o seu meio. Por outras palavras, quando o artista vanguardista comunica por um meio, comunica realmente por outro meio oculto. E o que é que esta ironia do médium permite? Permite perturbar as rotinas e certezas da realidade comunicante, atacando o capitalismo e o “imaginário pós-humanitário”. Porque o equilíbrio do mundo depende da fidelidade da “comunicação feita pela comunicação”.

Os concertos e os donativos feitos pela internet, como apontados por Lilie Chouliaraki, são exemplos dessa comunicação feita pela comunicação. A comunicação do sofrimento exige uma solidariedade comunicada que é depois exibida noutros meios de comunicação. O mundo que se quer híper-comunicante aposta na alquimia dos diferentes meios, como formas de elevar a experiência e a verdade. Este é o alvo da 3ª vanguarda. Este panorama deve-se grandemente a “ideia global nas Artes” da 3ª vanguarda, que é a internet.

Uma outra perspectiva sobre este panorama, apresentada numa entrevista dada pelo austríaco Peter Weibel, poeta, artista, investigador e director do Centro para a Arte e Media (ZKM), em Karlsruhe, na Alemanha, fundado precisamente em 1989:

*A mudança da estética da produção para a estética da distribuição. Até agora, a Arte tem sido a Arte da produção. O livro é o primeiro médium de distribuição. Por isso é tão barato. Obras de Arte podem ser “media” de distribuição, mas o sistema artístico, o mercado de Arte, da galeria ao museu, bloqueia, essa possibilidade. A Internet é o último assalto e tentativa de transformar a produção de Arte numa Arte de distribuição. Os “mass media”, como a televisão e o cinema, refundaram-se através da distribuição massificada e por isso se tornaram tão importantes para as massas, por causa da educação e do entretenimento. Como a Arte não é um médium de distribuição, não tem importância para as massas. A Internet é uma nova oportunidade para que a Arte se torne também um meio para as massas.*²⁹¹

À luz das suas palavras, posso afirmar que dentro da “estética da distribuição” a vanguarda artística tem uma “distribuição irónica” que deve confundir as massas. Atente-se no exemplo do famoso artista anónimo de Bristol, que espalha os seus *stencils* e happenings pelo mundo, dando pelo nome de Banksy. O que Banksy pinta é quase um *cartoon* irónico (mordaz ou simplesmente frágil) que podia aparecer em qualquer jornal, mas Banksy escolhe as paredes do mundo. As suas obras são depois fotografadas e disseminadas na internet, ganhando um dimensão totalmente diferente. É um artista que chega às massas e aproveita os meios de distribuição de uma forma penetrante. Mas podem os *stencils* de Banksy ser considerados vanguardas artísticas?

Sim, se considerarmos a obra que data de 2007, no “muro da segregação”, erguido entre a Palestina e Israel e iniciado em 2001. O próprio artista relata o acontecimento durante a sua execução ilícita e bastante perigosa:

*Homem velho – Pintaste o muro, fizeste-o parecer belo.
Eu – Obrigado.
Homem velho – Nós não queremos que seja belo, odiamos
este muro, vai-te embora.*²⁹²

Sublinhe-se que o meio artístico aqui não é o *stencil*, mas a subversão do significado do muro. O meio é o muro, o enfoque do ódio, do ostracismo, da desumanidade, em que é pintado uma criança elevando-se com uns balões na mão. Uma

²⁹¹ Martins, Celso, *Da Arte e da Cultura de Massas*, Revista Expresso, Actual nº 2152, 25 janeiro 2014, p. 44.

²⁹² Banksy, *Banksy Wall and Piece*, London, Century, 2005, p. 116 - *Old man – You paint the Wall, you make it look beautiful. Me – Thanks. Old man – We don’t want it to be beautiful, we hate this wall, go home.*

ironia? Mais irónico é este muro servir para um desenho doce. Este trabalho nunca poderia aparecer num jornal porque a sua força reside precisamente no muro.

Os vários *stencils* de Banksy incentivam a um “questionamento colérico”, bem como um desconforto proporcionado pela combinação entre o “belo” e o horror de um muro segregador. Estes sentimentos e questões são partilhados por pessoas de todo o mundo, ao se depararem com as fotografias das obras que circulam na internet.

Um outro exemplo de uma obra que pode ser considerada como 3ª vanguarda é a *Battle of Orgreave* (2001), do britânico Jeremy Deller. É uma reconstituição da greve da União dos Mineiros de 1984 que resultou em grande violência e abuso das autoridades. O que é subversivo nesta obra é que um terço dos 800 participantes esteve de facto no acontecimento original. Deste modo, o enfoque não está na reconstituição mas na reunião propiciada. A reconstituição é irónica pois, ao comunicar um acontecimento grave, permite um encontro entre o agressor e o agredido num “teatro” que possibilita um questionamento profundo da realidade.

Também o já referenciado *Complaints Choir*, iniciado em 2005 por Tellervo Kalleinen e Oliver Kochta-Kalleinen, poderá ser considerada uma obra de vanguarda. Esta obra reúne um conjunto de “coros de queixas” de diferentes cidades do mundo, o verdadeiro meio da obra não é a melodia nem o conjunto de queixas locais reunidas em verso, mas sim o paralelismo que é possível fazer entre diferentes coros, já que estão todos reunidos em vídeo num só sítio da internet. A comparação discrepante revela a oposição entre diversas preocupações locais, o que obriga a uma relativização do “eu”, chamando a atenção para realidades globais mais desfavorecidas. A obra deve agir de dentro para fora, e deve ser lida do mesmo modo, senão arrisca um cosmopolitismo ingénuo que faz do activismo uma estética.

Um outro exemplo é *Dick capture by KGB* (2010) realizada pelo grupo russo Voina, que é o desenho de um pénis numa ponte levadiça que aponta para um edifício da KGB. Lembre-se que a KGB é a organização dos serviços secretos russos desde o final da 2ª Grande Guerra, da qual o actual presidente russo fez parte. Qual é o meio desta obra? O pénis é uma pintura, que é na realidade uma escultura, que é também uma fotografia difundida na internet, que é um ataque ao KGB, que é uma manchete sobre um prisioneiro capturado, neste caso o pénis russo.

Esta obra segue a mesma forma de fazer guerra do terrorismo: subverte os meios de comunicação do poder e coloca-os ao seu serviço, de modo a potenciar um ataque, tal como aconteceu com a difusão em directo do ataque às Torres Gémeas. A obra

pretende revelar a impotência do povo russo face à censura. Não constitui uma transgressão ou uma vontade de chocar, porque o desenho do pénis elevando-se a uma altura de 65 metros é uma subversão dos símbolos do poder, tal qual um obelisco, mas que aqui representa a castração de um povo.

A necessidade de combater o Poder é grande, como é grande o atrofamento da consciência civilizacional. No entanto, quando o artista alemão Joseph Beuys realiza *7000 Carvalhos* (1982), ele fá-lo como exemplo moral, como um projecto civilizacional, numa atitude heróica, exemplar, romântica, mas que não cumpre o papel de uma vanguarda. Esta tendência civilizadora é uma fórmula de criação que se poderia chamar de “contemporanismo”, ou “askêsis contemporânea”, tentando erguer pontes sobre o “abismo capitalista”, tal e qual o modernismo tentou fazer sobre os abismos cosmológico e etnológico.

A “intenção comum” da vanguarda não pode ser um projecto utópico que promove a unidade, é aquela que define o inimigo da vanguarda. Esta confusão detém as suas raízes em princípios iluministas. Richard Wagner é dos artistas que faz esta confusão quando escreve *A Arte e a Revolução* (1849), afirmando:

A consciência da liberdade integral é a única coisa que pode unir-lhes os esforços em torno de uma intenção comum, e é em proveito dela que estarão desobrigados da especulação industrial. Ora essa “intenção comum” é a Arte, a Arte que só o homem livre pode compreender e à qual não pode ascender o escravo do lucro.

O juiz de tais realizações será um público igualmente livre. Mas para que este possa chegar a ser livre e independente perante a Arte é preciso que se avance um passo no caminho encetado. É preciso que o público tenha “entrada livre” nas representações teatrais. (...)

*Quando tais recursos não forem suficientes é sempre preferível deixar que se fechem as portas dos teatros que só podem subsistir como empresas industriais, e não voltar a abri-las enquanto cada comunidade não conseguir chegar ao ponto de efectuar os sacrifícios colectivos imprescindíveis à satisfação dessa sua necessidade.*²⁹³

Para Wagner a intenção comum deve ser a “Arte pela Arte”, a criação transformadora e elevada, uma fórmula que só é possível quando a criação não é restringida pelo lucro. Esquecendo as possíveis ingenuidades do seu discurso, o que Wagner defende é a liberdade. É esta mesma ideia que o capitalismo irá distorcer nos

²⁹³ Wagner, Richard, *A Arte e a Revolução*, Lisboa, Antígona, 2000, pp. 107-108.

anos 70 do século XX, submetendo a liberdade ao lucro. É possível que a “intenção comum” de Wagner defina a Arte moderna, mas não distingue as vanguardas.

A “intenção comum” da vanguarda deve desejar cumprir um crime, impondo uma resistência contra a decadência que favorece a ironia como frente ofensiva. Mas que tipo de crime é esse?

Se o perfil da vanguarda depende de uma contaminação de novas ideias políticas, então, aproxima-se do que George Orwell chama de “crime de pensamento” na sua obra literária *1984* (1949). No caso da vanguarda, este perigo deve cumprir-se através de um “crime sentipensante” ou “crime da carne inteligente”. Incentivar este tipo de “crime” é favorecer uma fuga à padronização castradora do Poder.

No século XXI, o Poder cresce pelo medo, que é influenciado pelo capitalismo, ameaças terroristas, pelas novas formas de censura e manipulação, pelo crescimento da ala extremista, bem como o medo de um novo conflito militar à escala global, quer que tenha início nas Coreias, Médio Oriente, ou despoletado pelo actual renascimento de ambições soviéticas e propensões extremistas no seio europeu. Todos estes processos e influências definem estilos de vida, programam a solidariedade, estipulam a criação artística, escrevem a história, classificam o ser humano. São estes os grandes inimigos da vanguarda artística, cada vez mais fortes depois da queda do Muro.

No último terço do século XX, a vanguarda trocou o disfarce do modernismo pelo disfarce da ironia. A ironia é uma resposta agressora a muitos cinismos da História. Porém, muita das vezes a vanguarda toma simplesmente a forma de resistência à decadência e não de uma força de destruição capaz de vencer o inimigo. De facto, o papel da revolução deve ser dado ao espectador, é por isso que a vanguarda incentiva a um “questionamento colérico”. Lembrando o já citado Alain Bieber:

A intenção é mudar o sistema infectado, curá-lo; isto é a Arte a comprometer-se a transformar a realidade. Não obstante, dentro dos sistemas democráticos os artistas comportam-se como parasitas; eles sabem que não podem matar o hospedeiro, ainda assim continuam apaixonadamente a atacar o organismo de modo a introduzir um pouco de caos na sua existência organizada. Pondo por outras palavras, os artistas tomaram o papel do bobo da corte; são livres de fazer absolutamente qualquer coisa excepto destronar o rei. Os artistas aceitaram que não podem escapar ao sistema

capitalista, por isso operam contra o sistema, através da ironia e subversão.²⁹⁴

A vanguarda não pretende esta acupuntura do caos, mas um contágio do nível mais elevado da cólera, que exige o investimento das reservas de cólera individuais de cada um. A criação não tem a intenção de depor o “rei”, mas de mostrar a verdadeira realidade incentivando assim a uma revolução. Levar que alguém grite: “o rei vai nu”.

De facto, aquele que deseja verdadeiramente depor o “rei” tem de agir com ironia e subversão, é desta forma que Hamlet age para mostrar e transformar a podridão que habita no reino da Dinamarca, quando monta a peça de teatro. Enquanto não se perder o valor da ironia e da subversão, e se souber captar a essência da “linguagem contemporânea”, a vanguarda não desiste.

A “vanguarda não desiste” é também o nome de uma obra do dinamarquês Asger Jorn (1914-1974), fundador do movimento CoBrA, bem como o título deste terceiro e último capítulo, *l'avangarde se rend pas* (1962). Esta obra pede uma cuidada atenção. Uma rapariga numa pose de retrato usa um vestido característico de quem recebe o sacramento do Crisma, também chamado de Confirmação, que é um aprofundamento da iniciação baptismal que se recebe no momento de passagem à vida adulta. Numa observação rápida duas incongruências saltam a vista, os bigodes da criança, que fazem referência à Monalisa de Marcel Duchamp (L.H.O.O.Q. de 1919), sendo outro ponto de assinalar a corda de saltar nas suas mãos, como apontando que a rapariga ainda é uma criança. No fundo negro pode ler-se “a vanguarda não se rende” (*l'avangarde se rend pas*), note-se a falta do “t” na palavra “avant-garde”, bem como o desenho de um nariz a farejar virado para a esquerda e outro para a direita.

Mas o que aponta, realmente, esta obra? Expõe o ridículo das provocações artísticas que se desejam de vanguarda? São as direcções dos narizes referências políticas, como que farejando os seus perigos? À medida que se questiona a verdadeira

²⁹⁴ Alain Bieber, «I revolt, therefore I am», in Klanten, Robert et al. (Eds.), *Art & Agenda: Political Art and Activism*, Berlin, Gestalten, 2011, p. 53 – *The intention is to change the infected system, to heal it; this is art setting out to change reality. However, within democratic systems the artists are behaving like parasites; they know that they cannot kill the host, but they still passionately attack the organism in order to introduce a little chaos into its orderly existence. Put another way, the artists have taken on the role of the court jester; they are free to do absolutely anything except dethrone the king. The artists have to accepted that they cannot escape the capitalist system, so they operate against the system from within with irony and subversion.*

mensagem da obra de Asger Jorn, «a sua corda de saltar começa a parecer um chicote, ou mesmo um garrote»²⁹⁵.

Se a 1ª Grande Guerra foi o “baptismo” do novo ser humano, a 2ª Grande Guerra foi sem dúvida o seu “crisma”. A “vanguarda não se rende”, porque não se pode apagar a memória nem o sonho. A vanguarda continua, ainda que infantil, no seu desejo pela utopia, bem como manifestando os seus receios da esquerda e da direita políticas. Está pronta a lutar e a usar as armas mais contemporâneas que tiver à disposição, na brincadeira perigosa da ironia e da subversão.

Defendo que os falsos bigodes da rapariga de Jorn apontam para o “disfarce modernista” da vanguarda, enquanto a corda de saltar aponta para o novo disfarce, a ironia. A obra de Asger Jorn é, então, a passagem de testemunho na frente de ataque.

²⁹⁵ Foster, Hal et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 397 – (...) *her jump rope begins to look like a whip, maybe even a garrote.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O ataque Dadá tem dois aspectos; um aspecto kínico e um aspecto cínico. A atmosfera do primeiro é jovial e produtiva, pueril e infantil, sábia, generosa, irónica, soberana, inexpugnável-realista; o segundo evidencia fortes tensões destrutivas, ódio e reacções de defesa arrogantes contra o fetiche interiorizado do burguês, muitas projecções e uma dinâmica de afecto de desprezo e desilusão, de auto-endurecimento e de perda da ironia. Não é fácil separar estes dois aspectos; fazem do fenómeno dadá no seu conjunto um complexo variegado que escapa às avaliações redutoras e às relações simples do sentimento. Também com o fascismo, Dadá tem relações ambivalentes: pelos seus elementos kínicos, Dadá faz absolutamente parte do antifascismo e da lógica e da «estética de resistência»; mas, em contrapartida, pelos seus elementos cínicos, tende para a estética pré-fascista da destruição que desejaria viver a fundo a embriaguez da demolição.*²⁹⁶

É pelas vias do cinismo e da ironia que a criação artística pressiona a força do Poder e da convencionalidade cultural. Se acabei por aliar a vanguarda à mordacidade ambígua da ironia, é preciso lembrar que um projecto artístico nunca é por inteiro vanguardista, sendo necessário destacar as obras que correspondem ao perfil ofensivo que procurei definir. Efectivamente, destaquei três tipos de vanguarda, sendo que cada uma começa por ser uma vanguarda passiva para depois se impor como vanguarda activa. A vanguarda passiva reúne as obras que pesquisam uma linguagem contemporânea, que tem como objectivo ganhar uma propensão ofensiva que incentiva mais à revolução do que qualquer explosão transgressiva. A revolução tem como objectivo atingir a “unidade humana”, essa é a meta impossível da vanguarda activa. De facto, a grande diferença entre o cínico e o irónico, é que o segundo ainda acredita que é possível mudar realmente o mundo.

A cólera e o fenómeno da globalização são outros dois pontos-chave para o entendimento da vanguarda, que ancorei nas perspectivas do filósofo alemão Peter Sloterdijk. O fenómeno de globalização é comandado pelas ambições ocidentais e possui três grandes fases²⁹⁷:

- a primeira inicia-se com as “descobertas marítimas cristo-capitalistas”, entre 1492 e 1945;

²⁹⁶ Sloterdijk, Peter, *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2011, pp. 494-495.

²⁹⁷ Ver Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 19.

- a segunda inicia-se com a “globalização cósmico-urânica”, a partir de 1945;
- a terceira inicia-se nos anos 60 e 70, disseminando a “globalização electrónica”.

Nesta última etapa destaco os anos 90 em que, com o desenvolvimento da internet e a queda do muro de Berlim, há uma nova transformação na fórmula da “globalização electrónica”, através da exponenciação do sincronismo. É este momento que aponto como palco para a 3ª vanguarda.

O objectivo principal deste estudo é compreender se é possível usar a nomenclatura “vanguarda artística” no século XXI. Para responder tive de traçar a genealogia da vanguarda, estudar a sua mecânica e as suas transformações, directamente relacionadas com o fenómeno da globalização e da cólera. Assim, desenhei uma equação que define a mecânica vanguarda e que muda as suas incógnitas três vezes, nomeadamente na definição de “intenção comum” e “ideia global das artes”.

A vanguarda é uma resposta à culpa humana, incentivada por uma cólera consciente que questiona antes de agir. Todos são culpados da decadência promulgada pela “globalienação”. O que distingue a vanguarda europeia de outras vanguardas que possam brotar no mundo é essencialmente a ironia, ligada ao pessimismo que irá marcar a Europa no século XX. A ironia torna-se uma arma mais perigosa no início do século XXI, devido à permanente descontextualização que a “comunicação da comunicação” permite.

A vanguarda serve, antes de mais, para impedir que o mundo se destrua a si mesmo, do que realmente bombardear descontroladamente a realidade. O francês Albert Camus (1913-1960), o mesmo que estipulou o suicídio como o grande problema filosófico, expôs brilhantemente este imperativo revolucionário quando aceitou o prémio Nobel da literatura em 1957, discursando:

Provavelmente cada nova geração vê-se a si mesma com a responsabilidade de refazer o mundo. A minha, porém, sabe que não vai refazer o mundo. Ainda assim, a sua tarefa é possivelmente maior, pois consiste em impedir que o mundo se destrua a si mesmo. Herdeira de uma História corrupta, em que se misturaram revoluções falhadas, tecnologia tornada louca, os deuses mortos e ideologias esgotadas, em que os poderes medíocres podem destruir tudo mas não sabem mais como convencer, e em que a inteligência rebaixou-se tornando-se serva do ódio e da opressão, esta geração começando pelas suas próprias negações teve que restabelecer, tanto por dentro

*como por fora, aquilo que constitui a dignidade da vida e da morte.*²⁹⁸

Como explanei, a vanguarda é caracterizada por uma “ideia global das Artes” que define a arma, e uma “intenção comum” que define o alvo. Uma obra vanguardista tem de dominar a linguagem contemporânea que define o seu tempo pela via da vanguarda passiva, e depois atacar na forma de vanguarda activa. Este ataque deve “impedir que o mundo se destrua a si mesmo”, para isso, a obra vanguardista incentiva um “questionamento sentipensante” ou da “carne inteligente” que deve alterar a forma de agir e estar no mundo. O cinema é o primeiro grande definidor desta linguagem e a 1ª Grande Guerra direcciona a frente artística. É certo que no discurso sobre a 1ª vanguarda destaquei o projecto do Novo Objectivismo, mas é preciso analisar obra a obra para saber a posição que ocupa no campo de batalha.

Por muito que a vanguarda cumpra um papel moral ou político, a tal “política da justiça”, entra em disputa com os pilares sociais dominantes. Não são fundamentais pormenores como discursos do criador ou outras particularidades que interfiram com a acção que a obra cumpre ou cumpriu. São sim determinantes as informações que facilitam a compreensão do questionamento que a obra propõe.

É fundamental uma apropriação conflituosa da realidade que a obra apresenta por parte do espectador. Sublinhe-se que a mensagem da obra vanguardista nunca é de fácil acesso, é uma peça de um puzzle que o espectador deve completar.

Em 1945 abre-se um novo momento na História da vanguarda. Inicia-se a “globalização cósmico-urânica” e a linguagem contemporânea passa a ser marcada pela “carne”, essa que foi gaseada durante a Grande Guerra, metralhada, queimada e sofre as consequências da exposição urânica. A “intenção comum” é motivada pelas revoluções falhadas que tomaram lugar nos anos 60, em que os resultados e inimigos são diferentes geograficamente, dando-se também início à “globalização electrónica”.

Neste sentido, a “carne” é entendida de formas diferentes na Europa. É refém das ditaduras soviéticas e ibéricas, exigindo-se uma libertação e voz própria que a obra

²⁹⁸ Alain Bieber, «I revolt, therefore I am», in Klanten, Robert et al. (Eds.), *Art & Agenda: Political Art and Activism*, Berlin, Gestalten, 2011, p. 51 - *Probably every generation sees itself as charged with remaking the world. Mine, however, knows that it will not remake the world. But its task is perhaps even greater, for it consists of keeping the world from destroying itself. Heir to a corrupt history, in which are mingled fallen revolutions, technology gone mad, dead gods, and worn out ideologies, where mediocre powers can destroy all, yet no longer know how to convince, where intelligence has debased itself to become the servant of hatred and oppression, this generation starting from its own negations has had to reestablish, both within and without, a little of that which constitutes the dignity of life and death.*

vanguardista deve contagiar. Noutras partes da Europa, a carne é atacada pelo capitalismo que formata o corpo. E é também um canal directo para a memória, campo de cicatrizes e afectos. Neste último aspecto frise-se a obra do criador francês Christian Boltanski, depois das revoluções de Maio de 1968, como é exemplo *Arquivos* (1988).

Para uma obra ser vanguardista não basta ter uma intenção política, ser radical, ou estreitar um meio novo no campo da criação artística. Defendo que a vanguarda depende essencialmente do esforço conduzido na exploração dos limites da linguagem contemporânea, que depois é canalizado pela vanguarda activa no ataque a um alvo comum, que define a dinâmica histórica.

Compreende-se que a 2ª vanguarda artística não seja fácil de sintetizar, principalmente devido a uma conjuntura bastante diversificada que marca a Europa nesta época, dividida em blocos e diferentes reacções face às liberdades artísticas e individuais. O entendimento da “carne” vai depender do passado, da política do presente, dos novos mecanismos de censura, e da relação com os mercados. Cada caso é um caso, como pretendi mostrar através da 2ª vanguarda activa portuguesa.

Deve-se examinar as particularidades dos diferentes países europeus que influenciam a génética da acção vanguardista. Cada país exige só por si um estudo delicado, e esse não é objectivo desta investigação. Este estudo foca-se No questionamento da essência vanguardista, procurando saber se esta faz sentido no século XXI.

É o “sincronismo global” que caracteriza este século. Se existe uma 3ª vanguarda artística só pode ser marcada pelas singularidades dos seus abismos. Há uma nova transformação do espaço e do tempo que os anula, lembre-se que estes dois campos já tinham sido radicalmente transformados, afectando a criação artística, pela conceptualização que o cinema abre no início do século XX. Ora atente-se na seguinte explicação de Peter Sloterdijk sobre o início deste momento, ainda nos anos 60 e 70:

No que diz respeito ao sentimento de espaço em geral, é ilustrativo da terceira vaga de globalização que esta desespacializa o globo real e em lugar da esfera terrestre instale um ponto praticamente inextenso, ou uma rede de intersecções e linhas que mais não significam do que ligações entre calculadores electrónicos em número arbitrário, arbitrariamente afastados uns dos outros. (...) a terceira vaga, a velocidades superiores, fez desaparecer de novo a sensação de distância. (...) podemos dar cabo da felicidade uns aos outros, coisa que anteriormente estava reservada aos vizinhos imediatos. Quando se nega a dignidade das distâncias, a terra

*retrai-se subitamente até um quase nada juntamente com as suas ekstasis locais, a tal ponto que da sua real extensividade nada mais resta do que um logótipo gasto.*²⁹⁹

Esta transformação da esfera terrestre num “ponto praticamente inextenso” reporta-me para o romance fantástico de nome *Flatland: uma aventura em muitas dimensões* (1884), do escritor inglês Edwin Abbot (1838-1926), que se passa num mundo geométrico de duas dimensões em que o personagem principal, um quadrado, consegue viajar para um mundo de uma só dimensão e outro mundo de três dimensões, revolucionando as perspectivas sobre a ordem e a hierarquia do mundo.

Ora, o mundo do personagem geométrico principal é a *Flatland*, definido por um plano, logo bidimensional. Já o mundo de uma só dimensão é denominado por *Lineland*, definido apenas por uma linha, ou seja, uma única dimensão. E o mundo das três dimensões é denominado por *Spaceland*. À luz destas considerações, pode-se interpretar o mundo artístico europeu do século XIX como a *Flatland*, que conseguiu romper as suas duas dimensões e ingressar no mundo da *Spaceland*, através das novas conceptualizações do tempo e do espaço à medida que entra no século XX.

Quando o Quadrado tenta explicar ao Rei da *Lineland* que existem outros mundos e outras formas de ver e pensar para além da linha não é bem-sucedido. De facto, quando abandona a “linha” os seus habitantes julgam que ele morreu, e não que foi para outra dimensão. Hoje, o mundo marcado pela internet é como a *Lineland*, já que se uma pessoa está ligada à internet diz-se que está *online* (na linha), e quando não está ligada fica *offline* (fora da linha) ficando desconectada do mundo.

Note-se o seguinte excerto da discussão entre o rei da *Lineland* e o Quadrado:

«O quê?», gritou horrorizado, «explicai o que quereis dizer!»
«Sentir, tocar, chegar ao contacto», acrescentei então. «Se por ‘sentir’ entendeis», afirmou o Rei, «aproximarem-se dois indivíduos tanto que entre eles não fique nenhum espaço, ficai a saber, Estrangeiro, que no meu Reino é uma ofensa punível com a morte. A razão é óbvia. A forma frágil de qualquer Mulher correria o risco de se desintegrar devido à aproximação e, por isso, o Estado tem o dever de protegê-las; contudo, uma vez que o sentido da visão não permite distinguir as Mulheres dos Homens, a Lei ordena, como regra universal, que nenhum Homem ou Mulher deva chegar-se tão perto que possa pôr em causa o intervalo de segurança entre quem se aproxima e quem é aproximado. Também não se vê que

²⁹⁹ Sloterdijk, Peter, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2008, pp. 22-23.

*finalidade podia ter esse excesso ilegal e artificial a que chamais 'sentir', quando todos os objectivos desse processo brutal e tosco podem ser atingidos mais facilmente e com maior exactidão através do processo da audição. Quanto à possível utilização de disfarces vocais, é coisa que não existe; e isto porque a Voz, sendo a essência do Ser, não pode ser alterada à vontade de cada um.*³⁰⁰

Na *Lineland* tudo existe sobre a mesma linha, há uma cadeia de ideias pulsantes que chegam como um ponto único e ganham forma através da audição. A audição deve ser entendida como uma apropriação da mensagem original por um meio mais conveniente. Neste sentido, não interessa o “sentir” da mensagem na sua forma original mas sim a comunicação dessa forma e este é o princípio da “comunicação da comunicação”.

Atendendo no excerto em cima, não é tanto a audição que é privilegiada nos dias de hoje, mas a imagem. A experiência humana só ganha valor se comunicada ou, por outras palavras, é a comunicação que certifica a experiência. A vanguarda joga com a ironia e tenta subverter este princípio, que despreza as particularidades do “sentir” e do contexto.

A comunicação existe sempre sobre a mesma linha, em que tudo se pretende audível e claro. De certa forma, a vanguarda mascara a sua “voz”, escondendo mensagens ofensivas dentro do que é seguro e claro. É como se alguém fosse dizer de perto uma mensagem mas a meio desta mordesse a orelha do receptor.

Estes ataques espelham o novo estado de “globalienação” e desejam cumprir uma “mutação de aspecto”, que deve ser apropriada pelo espectador, à medida que promove um questionamento social colérico. Por conseguinte, tome-se o seguinte exemplo que se centra no ataque à máscara democrática:

Na obra intitulada «SK Parking», 2001, Ondák estacionou vários Škodas com uma matrícula eslovaca por dois meses no parque de estacionamento da Secessão Vienense. Apesar das viaturas não estarem identificadas como 'obras de Arte', estas eventualmente acabaram por chamar a atenção dos transeuntes e especialmente dos visitantes da galeria de Arte. Škodas com matrícula eslovaca não eram incomuns em Viena depois de 1989. Pelo contrário, como a Eslováquia era bastante próxima e acessível viajando de carro, os Škodas tornaram-se numa paisagem comum. Se eram bem-vindos, essa é outra

³⁰⁰ Abbot, Edwin, *Flatland: uma aventura em muitas dimensões*, Lisboa, Assírio & Alvím, 2006, pp. 93-94.

questão. Deixando de lado o problema da poluição atmosférica destes carros menos amigos do ambiente, a sua presença nas super bem ordenadas ruas de Viena funcionava como um símbolo da nem sempre bem vista presença do “outro” que é próximo, e chamava a atenção aos vizinhos do Este europeu, assim como as fronteiras abertas ao influxo de mão-de-obra barata, maioritariamente ilegal. (...) Ondák problematizou o espaço público da cidade. Despiu-a da sua neutralidade e ao mesmo tempo possibilitou um conflito, que não era suposto ser resolvido consensualmente, mas invocar uma permanente disputa.³⁰¹

A proximidade da galeria de Arte dá uma pista para a contextualização de *SK Parking* (2001). De facto, as viaturas estacionadas jogam com o princípio da subversão da “comunicação da comunicação” que promove uma descontextualização útil para a ironia vingar. É o espectador que deve desvendar o contexto, encontrando a “mensagem oculta” ofensiva, como um espelho que reflecte uma má imagem de si próprio.

O Poder parece já compreender o potencial da subversão que a “comunicação da comunicação” cumpre. Lembre-se, como exemplo, o caso do “twitter cubano” (2009-2012). Foi lançada secretamente pelos Estados Unidos de América em Cuba uma plataforma muito barata de rede de mensagens com o nome Zunzuneo (que em calão cubano significa o chilreio), esta teve uma aderência em massa pelos cubanos que desconheciam realmente a sua origem. Contornando o controlo informativo cubano, o objectivo desta acção foi lançar mensagens de conteúdo político para incentivar a convocação de manifestações, como aconteceu um pouco por todo o mundo através das redes Facebook. O exemplo mais vigoroso é a *Primavera Árabe*, a Dezembro de 2010.

O que a 3ª vanguarda deve cumprir hoje é uma subversão da expectativa que o meio original cumpre, através de uma híper-ironia, de modo a atacar a dinâmica da História que caracteriza o século XXI. Em síntese, todas as vanguardas artísticas

³⁰¹ Piotrowski, Piotr, *Art and democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 63 - In the work entitled «SK Parking», 2001, Ondák parked several Škodas with Slovak licence plates for two months on the car park of the Vienna Secession. Although the cars were not identified as a ‘work of art’, they eventually began attracting the attention of passers-by and especially of the gallery’s visitors. Škodas with Slovak licence plates were not uncommon in Vienna after 1989. On the contrary, since Slovakia was within easy driving distance, they became a common sight. Whether they were welcomed, that’s a different question. Leaving aside the issue of air pollution by these much less environmentally friendly Eastern European cars, their presence on the well-ordered streets of Vienna functioned as a symbol of the not always welcomed presence of the ‘close’ Other and drew attention to the proximity of the East, as well as to the open border and the influx of a cheap, mostly illegal workforce. (...) Ondák problematized the public space of the city. He stripped it of its neutrality and at the same time created a potential for conflict, which was not supposed to resolve into consensus, but invoke permanent competition.

cumprem uma luta que o espectador se deve apoderar, incentivando à revolução que conquistará a “unidade humana” – meta apontada pelo criador português Almada Negreiros.

Assumo que optei por não abordar o percurso e obras de Almada Negreiros, conferindo-lhe uma aura mística na composição genética da vanguarda (a par de nomes como Olinde Rodrigues, Fernando Pessoa, Friedrich Nietzsche, Eduardo Galeano, Giorgio Agamben e Peter Sloterdijk). E se a vanguarda artística tem um “nome de guerra”, sirvo-me novamente da visão de Almada Negreiros para esclarecê-lo. Refiro-me obviamente ao seu romance *Nome de Guerra* (1935).

A primeira personagem do romance é Judite. É ela que usa o verdadeiro “nome de guerra”, um nome falso, que lhe serve perfeitamente mas que acima de tudo lhe dá coragem, embora desconheça a origem bélica do nome que escolheu. Ora leia-se:

Judite é nome de mulher a quem a Bíblia faz cortar a cabeça de Holofernes. Ambos são verdadeiros e garantidos. O teatro fez-lhes tragédias para ressuscita-los. A pintura e a escultura inventaram-lhes retratos como se os tivessem visto. Mas a Bíblia é de todos ainda quem sabe mais. Parece que, de facto, um destino imponente cruzou as linhas que ambos traziam cruzadas nas palmas das suas mãos esquerdas.

Esta Judite ignorava que tivesse havido outra e célebre, quanto mais um Holofernes. Ninguém a conhecia por outro nome. Este tinha para ela uma voz especial que fazia corresponder à chamada. Conseguira depois de sérios trabalhos aparentar toda uma naturalidade para esse nome de mulher, sem denunciar que escondia o autêntico. Mas aquilo agora já estava feio.

*Parece que, em verdade, um nome suposto facilita. Não sei o quê, mas facilita. E se facilita é porque o nome verdadeiro transtorna ou transtorna-se. Haverá assim necessidade da mentira para defender a verdade?*³⁰²

Da mesma forma, a vanguarda é um “nome de guerra” que pode ser também um nome falso e, portanto, uma mentira útil para “saber ver”, desejando perturbar o jogo do Poder. Recorde-se que Judite é uma prostituta que sobrevive numa cidade cansada e sem sonhos, e assim é a vanguarda que, ao vender-se, arrisca perder a capacidade de amar a humanidade, representada no romance pelo “estreante Antunes”.

³⁰² Negreiros, Almada, *Obras Completas: Vol. II – Nome de Guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, pp. 31-32.

A vanguarda é, então, um nome falso daqueles que usam os espiões para defender uma verdade maior. E que verdade é esta? A conquista da “unidade humana”. Existirão sempre nomes falsos e utopias no horizonte. A vanguarda é um nome falso e um nome falso facilita porque facilita ser irónico quando se é romântico e se “sentipensa” a civilização humana. À custa desta condição a vanguarda artística está sujeita a ser confundida com outras fórmulas artísticas.

Procurei manter-me fiel à procura de uma definição da frente vanguardista no palco europeu, com a consciência de que cada caso exige por si só um estudo profundo e particular. Desejo deixar claro que o objectivo desta investigação é a definição de uma fórmula para a vanguarda artística, esta deve ser interpretada e utilizada para pensar cada caso, ficando à responsabilidade do investigador considerar se pode ou não definir uma obra como vanguardista.

Neste entendimento do conceito de vanguarda, defendo que a ironia marca a sua acção crítica, com mais incidência a partir da segunda metade do século XX. Sendo que no século XXI a ironia ganha um valor acrescentado. Nesta era de “comunicação da comunicação”, em que se sobrevaloriza o conteúdo central ao periférico, ser irónico é estar condenado a ser incompreendido. A ironia é uma linguagem perigosa e inflamável.

O domínio da ironia é por si só exigente, principalmente numa era de rápida comunicação. Não por acaso, Fernando Pessoa explanava em *O Provincianismo Português* (1928) o seguinte ponto de vista:

A síndrome provinciana compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia.

(...)

*O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades por que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não está doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos.*³⁰³

Acrescentaríamos então: “estamos pertos de sonhar quando acordamos os acordados”. É esta a vontade da vanguarda: despertar para a revolução. Nesta era

³⁰³ Fernando Pessoa, *O provincianismo português*, O Notícias Ilustrado, 12 de Agosto de 1928, in Pessoa, Fernando, *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 371-373.

Global, o alienado só pode ser o “provinciano”. E os grandes poderes contagiam este provincianismo, mantêm as microesferas em que vivemos hoje contaminadas pelo medo do “outro”. A vanguarda, ao longo da sua história, também criticou o entusiasmo pelas grandes cidades, o entusiasmo pelo progresso e modernidade e, por fim, a incapacidade irónica.

Focando-me, por fim, na minha pergunta inicial: é possível existir uma vanguarda no século XXI? A resposta já foi dada: “a vanguarda não se rende”.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ABBOT, Edwin, 281, 282 (n)
ABRAMOVIĆ, *Marina*, 95, 96 (n), 240, 241, 242, 258
ABSTRACCIONISMO/ABSTRACTO/ABSTRACTA, 36, 71, 97, 120, 132, 179, 227, 237, 259, 260
ADORNO, Theodor, 124
AGAMBEN, Giorgio, 24, 202, 284
ALLORA, Jennifer, 129
ALMEIDA, Helena, 250
APOLLINAIRE, Guillaume, 56
ANDRADE, Eugénio, 245
ANDRE, Carl, 105
ARENDT, Hannah, 268
ARGAN, Giulio, 35, 36, 37, 70
ARP, Hans, 36
ARROYO, Eduardo, 99
ARTE, Land, 88
ARTE, Pop, 105, 167, 244, 248, 265
ASHER, Michael, 105
ASHLEY, David, 120 (n), 148 (n), 161, 162 (n), 172
ASSANGE, Julian, 138, 163
ATATURK, Kemal, 160

B

BACON, Francis, 107, 108, 109, 230
BALL, Hugo, 179
BANKSY, 16, 17, 19, 131, 153, 271, 272
BARTHES, Roland, 111, 112
BATAILLE, George, 34, 75
BAUDRILLARD, Jean, 123, 124
BECKMANN, Max, 11, 64, 65, 66, 70, 75, 135, 192, 193, 194
BEETHOVEN, Ludwig van, 118
BEIL, Ralf, 224 (n), 225 (n)

BELANCIANO, Vítor, 164 (n)
 BELL, Larry, 105
 BELLAMY, Francis, 219
 BELTING, Hans, 168, 169 (n)
 BENEDITO XVI, Papa, 164
 BENJAMIN, Walter, 37 (n), 96, 152, 154, 166, 167 (n)
 BENN, Gottfried, 68, 70
 BENSON, Bruce, 195, 196, 197 (n), 198, 199, 200, 201, 202 (n)
 BERARDI, Franco, 171, 172 (n), 173, 188, 190
 BERGHAUS, Günther, 77, 78 (n), 95, 97, 98 (n), 236 (n), 242 (n)
 BIEBER, Alain, 138, 274, 275 (n), 279 (n)
 BLAKE, William, 151
 BOCCIONI, Umberto, 56, 57
 BOIS, Yve-Alain, 33 (n)
 BOLTANSKI, Christian, 126, 280
 BOLTANSKI, Luc, 41
 BOLZ, Nobert, 20 (n)
 BOURDIEU, Pierre, 23
 BRAQUE, Georges, 57, 210
 BROODTHAERS, Marcel, 105
 BRÜCKE, Die, 223, 224
 BRUT, Art, 230, 244
 BUÑUEL, Luís, 60
 BUREN, Daniel, 105
 BÜRGER, Peter, 3, 22, 24, 31, 104, 176, 201
 BUTLER, Reg, 100, 148, 149 (n)

C

CAETANO, Marcelo, 246
 CALINESCU, Matei, 2, 14 (n), 37, 38, 41, 95, 115
 CALZADILLA, Guillermo, 129
 CAMUS, Albert, 232, 278
 CARDIFF, Janet, 165
 CARRÀ, Carlo, 56

CARROLL, Noël, 69, 70, 71 (n)
 CARVALHO, Margarida, 43, 273
 CÉZANNE, Paul, 30, 55, 85
 CIPOLLA, Carlo, 175 (n)
 CHEVALIER, Michel, 117
 CHOULIARAKI, Lilie, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 137, 152, 205, 263, 264, 268, 269
 CHRISTO, 231, 245
 CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, 172 (n), 173 (n), 188 (n), 189 (n)
 CHRUSCEV, Nikita, 97
 CLARK, Timothy, 35, 41, 42, 44, 45, 46 (n), 62
 CLINTON, Bill, 220
 CLOTT, Sharon, 113 (n)
 COLEBROOK, Claire, 176, 184, 185, 202, 203, 232, 233 (n), 264, 265 (n)
 COLOMBO, Cristóvão, 208
 CONSTRUTIVISMO/CONSTRUTIVISTA, 4, 32, 33, 34, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 60, 61, 77, 142, 154, 194, 207, 225, 226, 227, 228
 COPÉRNICO, Nicolau, 110
 CORTÁZAR, Julio, 112, 113 (n)
 COURBET, Gustave, 41, 42 (n), 75, 76, 83, 93, 208, 255
 COUSINS, Mark, 59, 60
 CUBISMO/CUBISTA, 28, 30, 36, 56, 57, 59, 153, 155, 180, 191, 210, 211, 224, 226, 237, 265

D

DADAÍSMO/DADAÍSTA, 21, 33, 34, 36, 77, 78, 87, 93, 94, 120, 142, 179, 180, 181, 182, 183, 211, 224, 226, 257
 DARWIN, Charles, 110
 DAUMIER, Honoré, 93, 206, 207
 DAVID, Jacques-Louis, 45, 62
 DALÍ, Salvador, 60
 DEGAS, Edgar, 109
 DELACROIX, Eugène, 40, 41, 42 (n), 82, 83, 101
 DELEUZE, Gilles, 91, 243

DELLER, Jeremy, 272
DELVOYE, Wim, 112
DEROO, Rebecca, 5 (n)
DIX, Otto, 7, 76, 184, 189, 223, 228, 229
DÖBLIN, Alfred, 62
DOHERTY, Brigid, 181, 182, 183
DUBTCHEK, Alexander, 175
DUBUFFET, Jean, 230
DUHALDE, Hilda, 134
DUVEEN, Lord Joseph, 167
DZUBAS, Willy, 225

E

EFLAND, Arthur, 73, 104
EHRENBURG, Ilya, 33, 34
EISENHOWER, Dwight, 219
EMERITA, Gutete, 131, 135, 137, 139, 149
ENSOR, James, 41, 42 (n), 201
ERNST, Max, 152, 153, 177, 224
ESSLIN, Martin, 231
EXPRESSIONISMO/EXPRESSIONISTA, 56, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 76, 93, 109, 120, 176, 177, 178, 180, 183, 185, 189, 206, 209, 223, 224, 225, 237, 257
EYSTEINSSON, Astradur, 25, 26, 32

F

FAUCHEREAU, Serge, 62, 64 (n), 95
FAUTRIER, Jean, 230
FERNANDES, Ferreira, 16
FERNANDEZ, Armand, 110, 231, 233, 234, 235 (n)
FERNANDEZ, Franc, 113
FLAVIN, Dan, 105
FLUXUS, 97, 98
FLYNT, Henry, 98
FOSTER, Hal, 23, 72, 87, 104, 105

FOUCAULT, Michel, 91, 125, 243

FRANÇA, José-Augusto, 49

FRANCISCO, Papa, 163

FREUD, Sigmund, 91, 110

FUSELI, Henry, 74

FUTURISMO/FUTURISTA, 4, 33, 34, 36, 56, 57, 63, 77, 78 (n), 142, 168, 189, 209, 211, 225, 226

G

GAGA, Lady, 113

GALEANO, Eduardo, 73 (n), 119, 284

GAUGUIN, Paul, 53, 55, 56 (n), 85

GÉRICault, Théodore, 41, 42 (n), 46

GERVAIS, Ricky, 262

“GLOBALIENANÇA”, 9, 43, 84, 87, 94, 101, 111, 114, 126, 130, 150, 209, 253, 278, 282

GOGH, Vincent van, 84, 85

GOMBROWICZ, Witold, 165

GOUGH, Maria, 226, 227

GOYA, Francisco, 28

GRAY, Camilla, 226 (n)

GRIGORESCU, Ion, 244

GRÍMSON, Ólafur, 213

GROSZ, George, 183

GROYS, Boris, 119, 120 (n), 155, 156 (n), 169

GUATTARI, Félix, 91, 243

GÜNTHER, Alfred, 223

H

HAACKE, Hans, 93, 105

HABERMAS, Jürgen, 123, 124

HAJAS, Tibor, 96, 97 (n), 244

HAPPENING, 235, 243, 271

HAUSMANN, Raoul, 36, 184

HAVRÁNEK, Vit, 103 (n)
 HAYEK, Friedrich August von, 243
 HEARTFIELD, John, 93, 182, 183
 HEIDEGGER, Martin, 10
 HEINE, Heinrich, 159, 160
 HENSCHKELE, Alfred, 189
 HERSEY, John, 138
 HILDESHEIMER, Wolfgang, 231, 232 (n)
 HILLER, Kurt, 180
 HITLER, Adolf, 60, 185, 257
 HOLMES, Brian, 7
 HÖGER, Fritz, 225
 HOOPER, John, 83 (n)
 HUELSENBECK, Richard, 180, 181, 182
 HUGUEN, Philippe, 82 (n)
 HUMANA, Unidade, 9, 10, 101, 119, 135, 137, 186, 199, 203, 205, 214, 219, 221, 222, 232, 233, 253, 263, 277, 285

I

IMPRESSIONISMO/IMPRESSIONISTA, 6, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34 (n), 40, 66, 77, 223
 INGRES, Dominique, 40, 281
 INTERNACIONAL, Situacionismo, 236, 244
 IOGANSON, Karl, 227
 IVEKOVIĆ, Sanja, 103, 244

J

JAAR, Alfredo, 131, 132, 135, 137
 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 173, 267
 JARRY, Alfred, 231
 JAUSS, Hans, 145 (n), 150, 151 (n)
 JOHN, Graham St., 86
 JONES, Jonathan, 29, 258, 259 (n)
 JORN, Asger, 275, 276

JUDD, Donald, 105
JUDT, Tony, 21 (n), 159, 214, 222
JULIUS, Anthony, 34, 35, 37, 65, 136

K

KABAKOV, Ilya, 95, 96 (n)
KAFKA, Franz, 62, 64
KÁLLAI, Ernő, 47
KALLEINEN, Tellervo, 129, 272
KANDINSKY, Wassily, 180
KAUFMANN, Thomas DaCosta, 94 (n)
KOCHTA-KALLEINEN, Oliver, 129, 272
KOFMAN, Sarah, 203 (n)
KOKOSCHKA, Oskar, 189
KOLLWITZ, Käthe, 97
KOROSCIK, Judith, 73
KOSTELANETZ, Richard, 8

L

LANG, Fritz, 220, 221 (n)
LAPLANTINE, François, 83 (n)
LAVERDANT, Gabriel, 2
LAWAL, Amina, 136, 137
LISSITZKY, El, 32, 33, 34, 44, 45, 46, 53, 115, 226
LONDON, Jack, 53 (n), 113
LUKÁCS, Georg, 20

M

MACEL, Christine, 97 (n), 103 (n)
MACIUNAS, George, 97, 98
MACKEY, Robert, 82 (n)
MANN, Heinrich, 180
MANFREDI, Antonioni, 83
MALEVICH, Kazimir, 46, 226

MALINOWSKI, Bronislaw, 239 (n)
 MANZONI, Piero, 231, 232
 MARINETTI, Filippo, 56, 77, 78 (n)
 MARGOLIN, Victor, 115
 MARTIN, Jean-Hubert, 88
 MARX, Karl, 91, 150
 MARX, William, 54, 55, 56
 MAYAKOVSKY, Vladimir, 97
 MCEVILLY, Thomas, 88 (n)
 MENDIETA, Ana, 88
 MENZEL, Adolf, 41, 42 (n)
 MERRIMAN, Scott, 219
 MICHELANGELO, Antonioni, 165
 MILLER, George Bures, 165
 MILLET, Jean-François, 206
 MINIMALISMO, 105
 MIRANDA, José, 83, 84 (n), 165 (n), 230, 231
 MITCHELL, William, 150
 MODERNA, Arte, 3, 23, 30, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 61, 65,
 81, 85, 91, 95, 109, 114, 119, 120, 136, 155, 156, 206, 209, 214, 223, 224, 226, 227,
 228, 262, 274
 MODERNIDADE, 23, 37, 38, 39, 42, 50, 51, 74, 82, 85, 95, 119, 150, 151, 171, 172,
 184, 185, 208, 265
 MONET, Claude, 57
 MORRIS, Robert, 105
 MORRIS, William, 41
 MOURA, Leonel, 250
 MUSIL, Robert, 64
 MYRDAL, Gunnar, 243

N

NATURALISMO, 93
 NAVROTILOVA, Martina, 162
 NEGREIROS, José Almada, 9, 49, 50, 101, 205, 249, 284

NIETZSCHE, Friedrich, 25, 37, 38, 43, 44, 86, 89, 104, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 204 (n), 208, 216, 284.
NEO-VANGUARDA, 22, 23, 104, 105
NEWTON, Isaac, 117
NIXON, Richard, 219
NOCHLIN, Linda, 74, 75 (n)
NOGUEIRA, Isabel, 250, 251 (n)

O

O'REILLY, Sally, 148, 149
OBAMA, Barack, 188
OBJECTIVISMO, Novo, 65, 66, 67, 189, 223, 224, 279
OLIVEIRA, Daniel, 213
ONDÁK, Roman, 282, 283
ORWELL, George, 274
OSHII, Mamoru, 110

P

PACHECO, Fernando Assis, 101, 102, 103
PARTRIDGE, Eric, 182
PASSERON, Jean-Claude, 23
PASSUTH, Krisztina, 36
PATOCKA, Jan, 222
PAULO, Apóstolo, 200, 216
PAZ, Octavio, 38, 82
PEIXOTO, Mário, 60
PERFORMANCE, 15, 25, 42 (n), 56, 60, 75, 76, 77, 78, 93, 96, 98 (n), 103, 104, 128, 129, 144, 148, 149 (n), 170, 191, 231, 235, 240, 241, 242, 244, 250
PESSOA, Fernando, 112, 284, 285
PICASSO, Pablo, 31, 32 (n), 40, 55, 56, 66, 74, 84, 85 (n), 144, 155, 191, 182, 206, 226,
PIMENTA, Alberto, 57, 58, 59 (n), 61
PINTHUS, Kurt, 180
PIOTROWSKI, Piotr, 4 (n), 5 (n), 6, 94, 95, 96, 98, 128, 136 (n), 283 (n)

PIPER, Adrian, 103
POLLOCK, Jackson, 40
POMAR, Vítor, 250
PÓS-MODERNISMO, 3, 42, 43, 88, 114, 232, 233, 235, 236, 237, 244, 250, 251
POVERA, Arte, 232, 233
PRADO, Alexandra, 139, 140 (n)
PRATA, António, 261
PRÉ-RAFAELITA, Irmandade, 36
PURDY, Jedediah, 187

R

RANCIÈRE, Jacques, 127, 130, 131 (n), 160, 161 (n)
RAUSCHENBERG, Robert, 83
RAY, Man, 103, 140
RÉALISME, Nouveau, 110, 231, 233, 244, 246
REALISMO, 48, 50, 62, 63, 65, 133, 134, 136, 140, 152, 206, 207, 237, 244, 255
REITER, Der Blaue, 180
REGO, Paula, 247
RENOIR, Pierre Auguste, 28
RESTANY, Pierre, 233, 234, 235
REST, James, 71
RHEINER, Walter, 224
RIEFENSTAHL, Leni, 60, 61
RIJN, Rembrandt, 109
RIMBAUD, Arthur, 77, 78 (n)
ROCHA, João, 222 (n)
RODRIGUES, José, 245
RODRIGUES, Olinde, 2, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 40, 48, 50, 57, 58, 104, 115, 116, 117, 118, 190, 198, 205, 206, 224, 256, 259, 284
RODRIGUES, Sérgio, 260, 261 (n), 269
RODRIGO, Joaquim, 247, 248
ROMANTISMO, 40, 41, 43, 44, 50, 53, 65, 66, 82 (n), 151, 153, 207
ROSA, Joana, 250
ROSA, Luxemburgo, 44, 45

ROSA, Nicolás, 7
ROSENAU, Pauline, 172 (n)
ROSLER, Martha, 93
ROSSINI, Gioachino, 118
RUBINER, Ludwig, 180
RUSKIN, John, 36
RUSSEL, John, 107, 108 (n)
RUSSOLO, Luigi, 56

S

SACCO, Joe, 138, 139 (n)
SALAZAR, António de Oliveira, 99, 246, 247
SARDO, Delfim, 99, 247
SARMENTO, Julião, 250
SARYUSZ-WOLSKA, Magdalena, 136 (n)
SAURA, Antonio, 245
SAVATER, Fernando, 91, 167 (n)
SAVILLE, Jenny, 148, 149
SCHAD, Christian, 7 (n), 36, 179
SCHEERBART, Paul, 224, 225
SCHELEIFER, Marc, 98
SCHLINGENSIEF, Christoph, 142, 143, 269
SCHWITTERS, Kurt, 36
SCORSESE, Martin, 239
SEKULA, Allan, 93
SERRA, Richard, 105
SEVERINI, Gino, 56
SHIPTON, Alyn, 87
SIMON, Saint, 2, 14, 115, 117, 118, 144, 256
SIRONI, Mario, 209
SKAPINAKIS, Nikias, 248
SLOTERDIJK, Peter, 9, 10, 13, 15, 16 (n), 17, 21 (n), 48, 81, 83 (n), 85, 88, 89 (n), 107 (n), 114, 130, 171, 172 (n), 186, 199, 207, 208, 209 (n), 211, 213 (n), 215, 217, 220, 239, 255, 256, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 266, 277, 280, 281 (n), 284

SMITH, George Albert, 59
SMITH, Hannah, 139, 140
SNOWDEN, Edward, 163, 221, 222 (n)
SÓCRATES, 176, 181, 185, 196, 200, 253, 265
SOUSA, Ernesto, 250
SPACEY, Kevin, 169, 170 (n)
SPANKE, Daniel, 7 (n), 229 (n)
SPRINTHALL, Norman e Richard, 70 (n)
STEWART, Jon, 188
STIJL, De, 23, 33, 36
STOER, Stephen, 23
STOLYPIN, Piotr, 116
STONE, Norman, 116
SUÁREZ, Antonio, 245
SURREALISMO/SURREALISTA, 36, 37, 54, 60, 75, 94, 153, 154, 209, 211, 225, 236
SWIFT, Jonathan, 167, 260
SZILVASSY, Laszlo, 100
SZOMBATHY, Bálint, 244

T

TAMBLING, Jeremy, 150, 151 (n), 155 (n), 157
TARABUKIN, Nikolai, 227 (n)
TATLIN, Vladimir, 226, 227
TELMO, Cottinelli, 100
THATCHER, Margaret, 220
TISDALL, Caroline, 242 (n)
TOMÁS, Américo, 246
TÓT, Endre, 250
TSE-TUNG, Mao, 214
TURIEL, Elliot, 71
TURNER, William, 40, 57

U

UTOPIA/UTÓPICO/UTÓPICA, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 17, 20, 22, 23, 44, 47, 50, 60, 69, 95, 108, 115, 118 (n), 119, 142, 164, 171, 172 (n), 184, 192, 224 (n), 225 (n), 263, 273, 276, 285,

V

VAUXCELLES, Louis, 57

VELÁZQUEZ, Diego, 41, 42, 45

VIEIRA, Ana, 245

VIEIRA, João, 83, 245

VIEIRA, Jorge, 99, 100

VIGO, Jean, 60

VOERMANN, Ilka, 7 (n)

W

WAGNER, Richard, 195, 197, 200, 273, 274

WALLACE, David, 261

WALSH, Peter, 166, 167

WALSH, Rodolfo, 138

WEIBEL, Peter, 266

WEIWEI, Ai, 130, 132, 167, 207

WIKONUR, Jon, 181 (n), 182 (n), 187, 239 (n)

WILSON, Sarah, 191 (n)

WITT, Sol Le, 105

WITTGENSTEIN, Ludwig, 103 (n)

WITZGALL, Susanne, 267

WOLFENSTEIN, Alfred, 180

WOLFGANG, Hildesheimer, 231, 232 (n)

WOLS, 230

WOOD, Paul, 26, 27 (n), 29 (n), 32 (n), 76 (n), 153 (n), 180 (n), 193 (n), 210 (n)

Y

YPI, Lea, 253 (n), 254, 255

BIBLIOGRAFIA

1. Obras gerais

1.1 Monografias

AGAMBEN, Giorgio

Nudez, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010

ALTSHULER, Bruce (Ed.)

- *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History – 1962-2002*, London, Phaidon Press Limited, 2013

- *Salon Biennial – Exhibitions That Made Art History – 1863-1959*, London, Phaidon Press Limited, 2008

ARGAN, Giulio

Arte e Crítica de Arte, Lisboa, Editorial Estampa, 1988

ASHLEY, David

History without a Subject – The postmodern Condition, Oxford, Westview press, 1997

BANKSY,

Banksy Wall and Piece, London, Century, 2005

BARTHES, Roland

- *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 2007 (1957)

- *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70, 2009 (1975)

BELTING, Hans

Art History after Modernism, Chicago, University of Chicago Press, 2003

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin, FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind

Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London, Thames & Hudson, 2007

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve,

Le Nouvel Esprit du Capitalisme, Paris, Gallimard, 1999

CAMERON, Fiona, KENDERDINE, Sarah (Eds.)

Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse, Cambridge, MIT Press, 2007

CHOULIARAKI, Lilie

The Spectatorship of Suffering, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage Publications, 2011

CLARK, Timothy

Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism, New Haven and London, Yale University Press, 2001

COUSINS, Mark

Biografia do Filme, Lisboa, Plátano Editora, 2005

CRUZ, Maria, PINTO, José (Eds.)

As Artes tecnológicas e a rede Internet em Portugal, Lisboa, Nova Vega, 2009

- DELEUZE, Jacques, GUATTARI, Félix,
Anti-Oedipus, London, Continuum, 2009
- DEROO, Rebecca
The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968, Cambridge, Cambridge University Press, 2006
- EFLAND, Arthur
Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum, New York, Teachers College Press, 2002
- FOSTER, Hal
The Return of the Real, Cambridge, MIT Press, 1996
- FRANÇA, José-Augusto
(In)definições de Cultura, Lisboa, Editorial Presença, 1997
- GOUGH, Maria
The Artist as producer: Russian constructivism in revolution, London, University of California Press, 2005
- GREENHALGH, Paul,
Fair World: A history of World's Fairs and Expositions: From London to Shanghai 1851-2010, Winterbourne, Papadakis Publisher, 2011
- GRAY, Camilla
The Russian Experiment in Art 1863-1922, London, Thames & Hudson, 2007 (1971)
- GROYS, Boris
Art Power, Cambridge, MIT Press, 2008
- HORNBLOWER, Simon, SPAWFORTH, Antony
Oxford Classical Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 2005
- JAUSS, Hans
A leitura como provocação, Lisboa, Vega, 2003 (1974)
- JOHN, Graham St.
Technomad: Global Raving Countercultures, London, Equinox Publishing, 2009
- JUDT, Tony
- *Um tratado sobre os nossos actuais descontentamentos*, Lisboa, Edições 70, 2010
- *Pós-Guerra História da Europa desde 1945*, Lisboa, Edições 70, 2009
- JULIUS, Anthony
Transgressions: The Offences of Art, London, Thames & Hudson, 2002
- MARCUSE Herbert,
Exigir o Impossível, Lisboa, Editorial Teorema, 1974
- MARGOLI, Victor
The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946, Chicago, University of Chicago Press, 1997

- MAZLISH, Bruce
Fourth Descontinuity: The Co-Evolution of Humans and Machines, New Haven, Yale University Press, 1993
- MIRANDA, José
- *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2008
- *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI, 2008
- MEYER, Antoine & Philippe (Eds.)
O comunismo será solúvel em álcool?, Lisboa, Editorial Intervenção, 1979
- NIETZSCHE, Friedrich
- *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998 (1882)
- *Assim falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães editores, 1994 (1883-1885)
- *Nascimento da Tragédia ou o Mundo Grego e Pessimismo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997 (1872)
- NOCHLIN, Linda
The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity, London, Thames & Hudson, 1994.
- NOGUEIRA, Isabel
Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-modernismo, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013
- O'REILLY, Sally
The body in contemporary art, London, Thames & Hudson, 2009
- PAZ, Octavio
Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- PIOTROWSKI, Piotr
Art and Democracy in Post-Communist Europe, London, Reaktion Books, 2012
- RANCIÈRE, Jacques
- *The Future of the Image*, London e Brooklyn, Verso, 2009
- *The Emancipated Spectator*, London e Brooklyn, Verso, 2009
- SARDO, Delfim Sardo
Obras-primas da Arte portuguesa: Século XX – Artes visuais, Lisboa, Athena, 2011
- SAVATER Fernando,
As perguntas da vida, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000
- SHIPTON, Alyn
A new History of Jazz, New York, Continuum, 2010
- STONE, Norman
Primeira guerra mundial: Uma História Concisa, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010
- SKAPINAKIS, Nikias
Nikias Skapinakis, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987

SPRINTHALL, Norman & Richard
Psicologia Educacional: uma abordagem desenvolvimentista, Lisboa, McGraw-Hill, 1993

TAMBLING, Jeremy
Allegory, New York, Routledge, 2010

WAGNER, Richard
A Arte e a Revolução, Lisboa, Antígona, 2000

WITTGENSTEIN, Ludwig
Investigações Filosóficas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

1.2 Artigos em Periódicos

OLIVEIRA, Daniel
Islândia: O vazio depois da revolta
Expresso, Revista nº 2062, 05.05.2012

STOER, Stephen
A genética cultural da «Reprodução» (1978)
Educação, Sociedade & Culturas Nº 26, Centro de Investigação e Intervenção Educativas, Universidade do Porto, 2008.

WEIBEL, Peter
Da Arte e da Cultura de Massas
Expresso, Revista nº 2152, 25.01.2014

1.3 Artigos em Sites

BELANCIANO, Vítor
Não aos telemóveis: músicos queixam-se da desatenção do público
Jornal Público, 03.08.2013
<http://www.publico.pt/cultura/noticia/nao-aos-telemoveis-musicos-queixamse-da-dispersao-do-publico-1604533>

CHOULIARAKI, Lilie
The media as moral education: Mediation and Action
Media, Culture & Society, vol. 30 November 2008
<http://mcs.sagepub.com/content/30/6/831.full.pdf+html>

CLOTT, Sharon
Was Lady Gaga's VMA Meat Dress Real?
Canal MTV, 13.10.2010
<http://style.mtv.com/2010/09/13/2010-vm-as-was-lady-gagas-meat-dress-real/>

FERNANDES, Ferreira
Críticas falsas são refresco
Jornal Diário de Notícias, 18.10.2010
http://www.dn.pt/inicio/opiniaao/interior.aspx?content_id=1688847&seccao=Ferreira

GERVAIS, Ricky

The Difference Between American and British Humour: Apart from the spelling of the word, obviously

Revista Time, 9.11.2011

<http://ideas.time.com/2011/11/09/the-difference-between-american-and-british-humour/>

JONES, Jonathan Jones

- Smashing statues can be the sweetest revenge

Jornal The Guardian, 9.12.2013

<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/dec/09/smashing-statues-sweetest-revenge-protesters-lenin-kiev>

- Art criticism has become too fawning time for a best hatchet job award?

Jornal The Guardian, 9.01.2013

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jan/09/art-criticism-fawning-hatchet-job-award>

HOOVER, John

Naples museum director begins burning art to protest at lack of funding,

The Guardian, 18.04.2012

<http://www.guardian.co.uk/world/2012/apr/18/naples-casoria-museum-burning-art-protest>

HUGUEN, Philippe

L'inscription sur "La Liberté guidant le peuple" "intégralement retirée"

Jornal Le Monde, 07.02.2013

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/07/la-liberte-guidant-le-peuple-degradee-au-louvre-lens_1828901_3246.html

MACKEY, Robert

An Apology for My Lai, Four Decades Later

Jornal New York Times, 24.08.2009

<http://thelede.blogs.nytimes.com/2009/08/24/an-apology-for-my-lai-four-decades-later/>

PRADO, Alexandra

A pergunta estava lá, numa rede social para jovens: “ Já te podes matar?”

Jornal Público, 12.08.2013

<http://www.publico.pt/mundo/jornal/a-pergunta-estava-la-numa-rede-social-para-jovens-ja-te-podes-matar-26946408>

ROCHA, João

New York Times: Snowden “prestou um grande serviço ao seu país”

Jornal Público, 2.01.2014

<http://www.publico.pt/mundo/noticia/new-york-times-snowden-prestou-um-grande-servico-ao-seu-pais-1618153>

RODRIGUES, Sérgio

A Arte traiçoeira da ironia

Revista Veja, 13.11.2011

<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/sem-categoria/a-Arte-traicoeira-da-ironia/>

1.4 Audio-visuais

1.4.1 Ficção

ANTONIONI, Michelangelo

Blow up, Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer, 1966

BURTON, Tim

Batman, Warner Bros., Guber-Peters Company, PolyGram Filmed Entertainment, 1989

CAMERON, James

- *Avatar*, Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, Lightstorm Entertainment, 2009

- *The Terminator*, Hemdale Film, Pacific Western, Euro Film Funding, Cinema 84, 1984

HOWARD, Ron

Uma Mente Brilhante, Universal Pictures, DreamWorks SKG, Imagine Entertainment, 2001

FERRERI, Marco

Ciao maschio, 18 Dicembre, Prospectacle, Action Films, 1978

JEWINSON, Norman

... *And Justice for All*, Columbia Pictures Corporation, 1979

LEONE, Sergio

Il buono, il brutto, il cattivo, Produzioni Europee Associati, Arturo González, Producciones Cinematográficas, Constantin Film Produktion, 1966

MARSHALL, Rob

Chicago, Miramax Films, Producers Circle, Story Entertainment, Kalis Productions GMBh & Co. KG, 2002

SCORSESE, Martin

O Lobo de Wall Street, Paramount Pictures, Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions, EMJAG Productions, 2013

SIEGEL, Don

Dirty Harry, Warner Bros., Malpas Company, 1971

SPIELBERG, Steven

- *Relatório Minoritário*, Twentieth Century Fox Film Corporation, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusett/Gary Goldman, Amblin Entertainment, 2002

- *Inteligência Artificial*, Warner Bros., DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions, 2001

- *Lista de Schindler*, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993

TARANTINO, Quentin

Pulp Fiction, Miramax Films, A Band Apart, Jersey Films, 1994

TYKWER, Tom

The International, Columbia Pictures, Relativity Media, Atlas Entertainment, Beverly Blvd, Rose Line Productions, Studio Babelsberg, 2009

WACHOWSKI, Andy & Lana
Matrix, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, 1999

1.4.2 Documentário

BARBERÀ, Jaume
Singulars: Eduardo Galeano, Sant Joan Despí, Canal 3 – Television Cataluña, 2011

BRAGG, Melvyn
The South Bank Show: Francis Bacon, ITV Studios, 1985

SCHAMA, Simon
The power of Art – Picasso, BBC, 2006

VARELLA, Manuel
Almada & Tudo, Estúdios RTP, 1998

14.3 Outros

ARAKI, Tetsurō
Death Note, Dream Partners, Madhouse, Nippon Television Network, Shueisha, Video Audio Project, 2006-2007

MACLAREN, Michelle, SLOVIS, Michael
Breaking Bad, High Bridge, Entertainment, Gran Via Productions, Sony Productions, Sony Pictures, Television, 2008-2013

OSHII, Mamoru
- *Ghost in the shell*, Bandai Visual Company, Kodansha, Production I. G., 1995
- *Ghost in the shell: Innocence*, Bandai Visual Company, Buena Vista Home Entertainment, DENTSU Music And Entertainment, ITNDDTD, Kodansha, Production I. G., Studio Ghibli, 2004

SPACEY, Kevin
Kevin Spacey urges TV channels to give control to viewers, Telegraph.co.uk/video, 3 de Agosto de 2013
http://www.youtube.com/watch?v=P0ukYf_xvgc

VILARDEBO, Carlos
Accumulation d'Arman avec Pierre Restany, INA.FR, 1969
<http://www.youtube.com/watch?v=lNkryBAPH6U>

2. Obras específicas

2.1 Monografias

ALONZO, Pedro, BIEBER, Alain, HÜBNER, Matthias, JANSEN, Gregor, KLANTEN, Robert (Eds.)

Art & Agenda: Political Art and Activism Berlin, Gestalten, 2011

BAETENS, Jan, BERG, Hubert van den, BRU, Sascha, HJARTARSON, Benedikt NICHOLLS, Peter, ØRUN, Tania (Eds.)

Europa! Europa? The avant-garde, Modernism and the fate of a continent, Berlin, De Gruyter, 2009

BENSON, Bruce

Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith, Bloomington, Indiana University Press, 2008

BERGHAUS, Günther

Avant-garde performance: live events and electronic technologies, New York, Palgrave Macmillan, 2005

BÜRGER, Peter

Theory of the Avant-Garde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 (1974)

CALINESCU, Matei

Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, Duke University Press, 2006, (1977)

CHOULIARAKI, Lilie

- *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Polity Press, 2013.

COLEBROOK, Claire

Irony, New York, Routledge, 2008

FAUCHEREAU, Serge

Avant-gardes du XX^e siècle: Arts & Littérature 1905-1930, Paris, Flammarion, 2010

LEVINSON, Jerrold (Ed.)

Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection, Cambridge, Cambridge University Press, 2001

KOSTELANETZ, Richard

Dictionary of the Avant-Gardes, New York, Routledge, 2001

SLOTERDIJK, Peter

- *Cólera e Tempo*, Relógio D'Água Editores, 2010

- *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008

- *Crítica da Razão Cínica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2011 (1983)

THOMPSON, Nato (Ed.)

Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011, Cambridge, MIT Press, 2012

WIKONUR Jon,

The Big Book of Irony, New York, St. Martin's Press, 2007,

WOOD, Paul (Ed.)
Challenge of the Avant-garde, London, The Open University, 1999

YPI, Lea
Global Justice & Avant-Garde Political Agency, Oxford, Oxford University Press, 2012

2.2 Catálogos

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.)
dOCUMENTA (13): The Book of Books Catalog 1/3, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012

BACHELEZ, Nataša, MACEL, Christine (Eds.)
Promesses du passé, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010

BEIL, Ralf, DILLMAN, Claudia (Eds.)
The Total Artwork in Expressionism, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010

BUTTENER, Nils, SPANKE, Daniel (Eds.)
Otto Dix and the New Objectivity, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012

EMMERT, Claudia (Ed.)
iRonic. Die feinsinnige Ironie Kunst/ iRonic. The Subtle Irony of Art, Bielefeld, Kerber Verlag, 2012

FABRE, Gladys, HÖTTE, Doris (Eds.)
Van Doesburg and the International Avant-Garde – Constructing a new world, London, Tate, 2009

LIMA, Manuela (Ed.),
José Rodrigues: Exorcismos 1963/2001, Porto, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, 2001

3. Informação complementar

ABBOT, Edwin
Flatland: uma aventura em muitas dimensões, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006 (1884)

AGUIAR, Fernando & PESTANA, Silvestre (Eds.),
Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa, Lisboa, Ulmeiro, 1985,

ANGHEL, Golgona, PEREIRA, David, PINTO, Diogo
Lobos, Portugal, Língua Morta 040, 2013

BENIOFF, David
Cidade de ladrões, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009

CIPOLLA, Carlo M.
Allegro ma non troppo, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008

CORTÁZAR, Julio,
Todos os Fogos o Fogo, Lisboa, Editorial Estampa, 1974

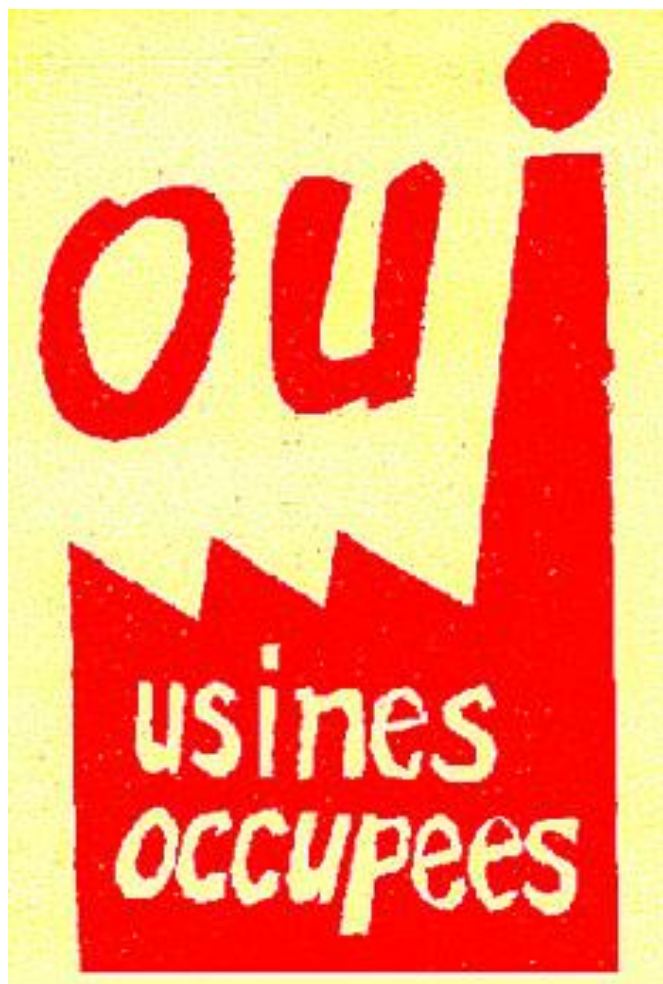
ECO, Umberto
Baudolino, Algés, Difel, 2002

- GALEANO, Eduardo
O Livro dos Abraços, São Paulo, L&PM, 1991
- LISPECTOR, Clarice
Contos de Clarice Lispector, Lisboa, Relógio D'Água, 2006
- LONDON, Jack
 - *Vagabundo das estrelas*, Lisboa, Inquérito Juvenil, 1983 (1915)
 - *Quando Deus Ri*, Mem Martins, Publicações Europa América, 2005 (1911)
- NASSAR, Raduan
Um copo de cólera, São Paulo, Companhia Das Letras, 2009 (1978)
- NEGREIROS, Almada
Obras Completas: Vol. II – Nome de Guerra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 (1925)
- PACHECO, Fernando
Catalabanza, Quilolo e Volta, Coimbra, Centelha, 1976
- PESSOA, Fernando,
Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- PIMENTA, Alberto
Discurso sobre o Filho-da-Puta, Lisboa, Teorema, 1977
- POE, Edgar
Histórias Extraordinárias, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003 (1846)
- MORAES, Vinícius
Para uma menina com uma flor, São Paulo, Companhia Das Letras, 1999
- ORWELL, George
1984, Lisboa, Antígona, 2007 (1949)
- PRATT, Hugo
O Desejo de Ser Inútil – Recordações e Reflexões, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005
- RENDÓN, Laura
Sentipensante Pedagogy, Sterling, Stylus 2009
- SHAKESPEARE, William
Hamlet, Lisboa, Editorial Presença, 2001 (1599-1601)
- THACKERAY, William
Barry Lyndon, Lisboa, Editora Perspectivas & Realidades, 1977 (1844)
- VIAN, Boris
Cantilenas em geleia, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2004 (1949)
- ZINK, Rui
Luto pela felicidade dos portugueses: Auto-ajuda para tempos difíceis, Lisboa, Planeta Manuscrito, 2012

ANEXO

São apresentadas imagens de uma selecção de obras mencionadas durante a investigação. Todas as imagens foram recolhidas de diferentes sítios do grande oceano do *Google imagens*, portanto, sem outro cuidado pelos direitos de autor.

As obras seguem a ordem pela qual são referenciadas na investigação, embora a discussão de muitas destas seja recorrente ao longo da tese. Lembre-se que nem todas as obras artísticas possuem imagens de referência no anexo.



Atelier populaire, poster, 1968



Otto Dix, *Salon II*, 1921



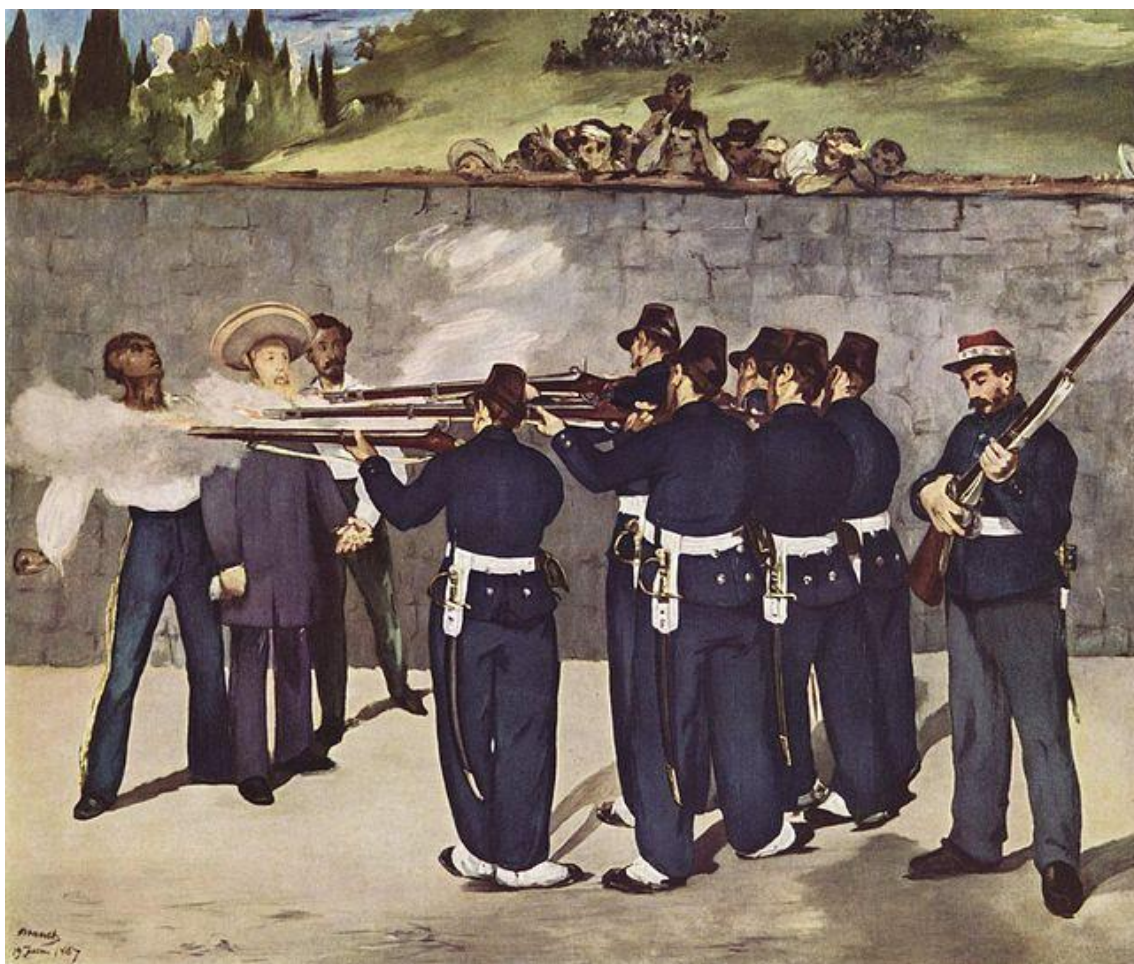
Grupo Rosario, *Tucumán Arde*, 1968



Max Beckmann, *Noite*, 1918-1919



Banksy, Simpsons episódio 3 temporada 22, 2010



E. Manet, *A execução do Imperador Maximiliano*, 1868-1869



F. Goya, *As Execuções de três de Maio de 1808*, 1814



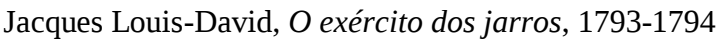
E. Manet, *Rua Mosnier com bandeiras*, 1878



E. Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863



Diego Velázquez, *A Rendição de Breda*, 1634-1635





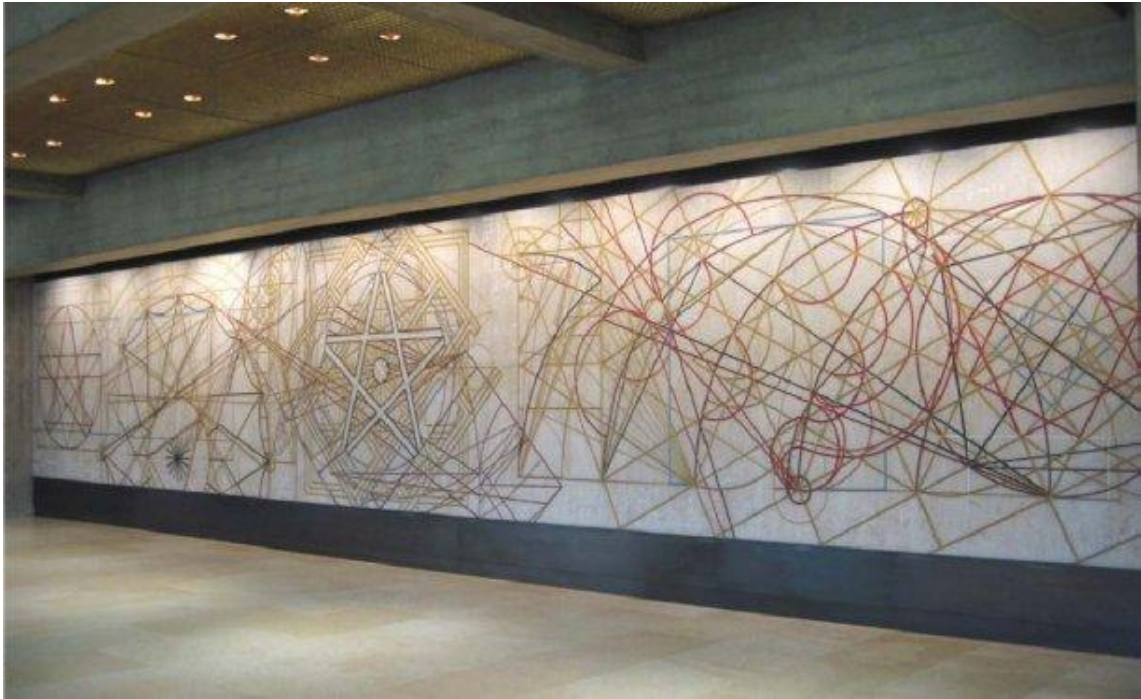
El Lissitzky, *Derrotar os Brancos com o Vértice Vermelho*, 1919



J. Louis-David, *Morte de Marat*, 1793



El Lissitzky, *obra sem título*, 1920-1921



Almada Negreiros, *Começar*, 1968-1969



Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1928



Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933



Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, 1934



S. Spielberg, *Schindler's List*, 1993



Richard Prince, *Pôr-do-sol*, 1981



Henri Fuseli, *O artista esmagado pela grandeza das ruínas antigas*, 1778-1779



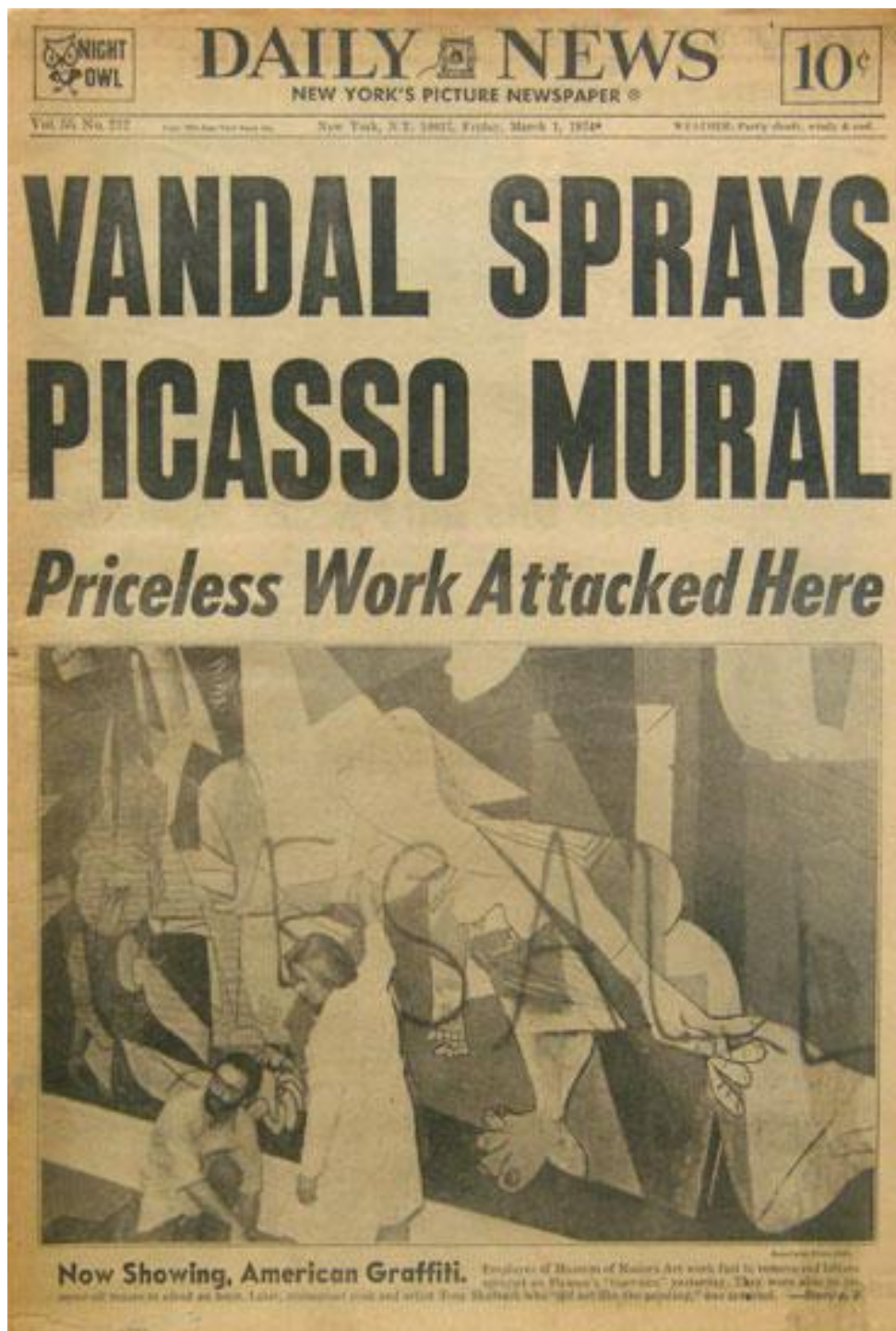
Destruição da coluna de Vendôme, 1871



Otto Dix, *Transplante*, 1924



Pablo Picasso, *Demoiselles d'Avignon*, 1907



T.Shafrazi, *KILL LIES ALL*, 1974



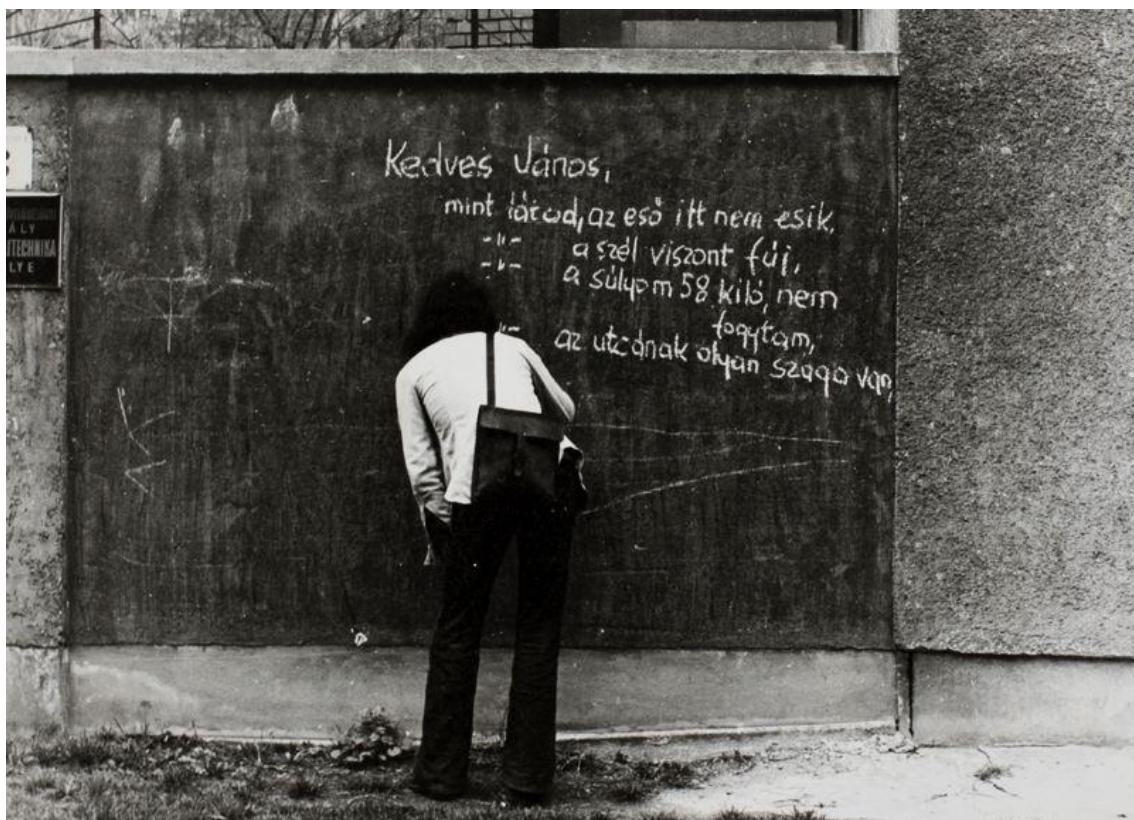
João Vieira, *O espírito da letra*, 1970



Robert R., *Erased de Kooning*, 1953



Antoni Manfredi, *Art War*, 2012



Tibor Hajas, *Uma carta ao meu amigo de Paris*, 1975



Eduardo Arroyo, *Los cuatro dictadores*, 1963



Hans Haacke, *Visitors Profiles*, 1970



Jorge Vieira, *Monumento ao prisioneiro político*, 1952



Reg Butler, *Monumento ao prisioneiro político*, 1952



Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926



Sanja Iveković, *Triangle*, 1979



Adrian Piper, *Self Portrait Exaggerating My Negroid Features*, 1981



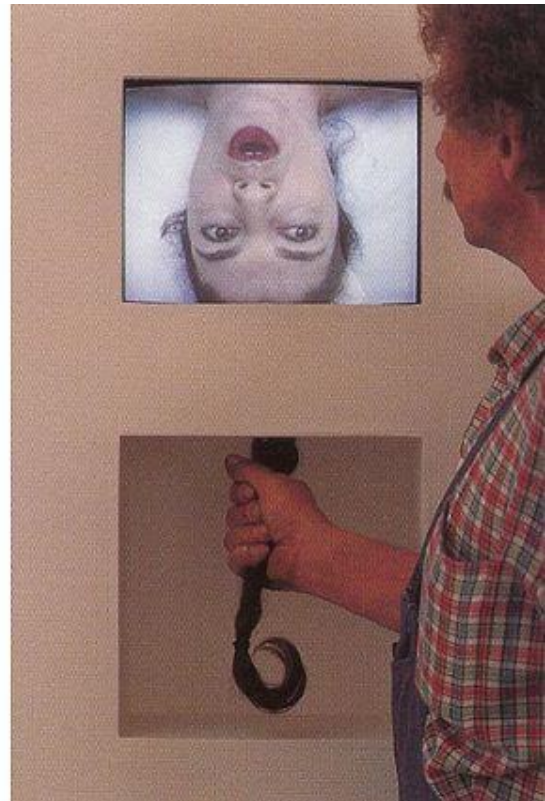
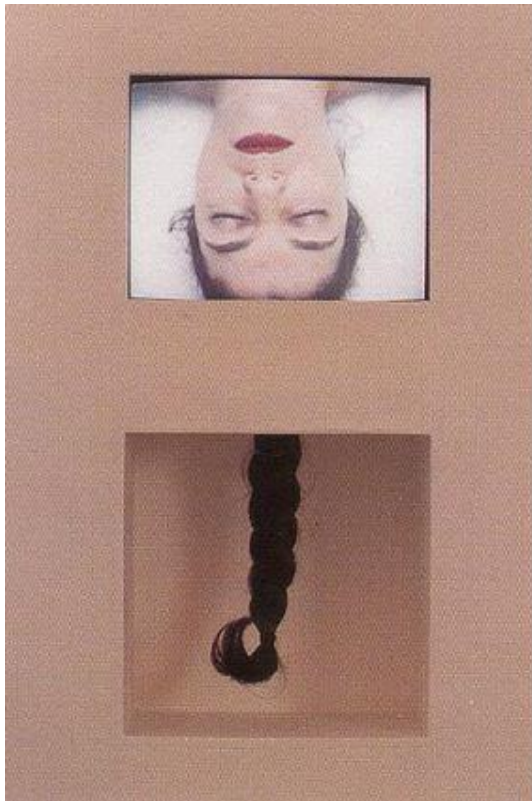
Tim Burton, *Batman*, 1989



James Cameron, *The Terminator*, 1984



Arman, *In Limbo*, 1961



Mona Hatoum, *Pull*, 1995



Mamoru Oshii, *Ghost in the Shell*, 1995



S. Spielberg, *Inteligência Artificial*, 2001



Wim Delvoye, *Cloaca Original*, 2000



Franc Fernandez, *Beef Dress*, 2010



R.E.P, *We will R.E.P. you*, 2005



J. Allora e G. Calzadilla, *Lima*, 2002



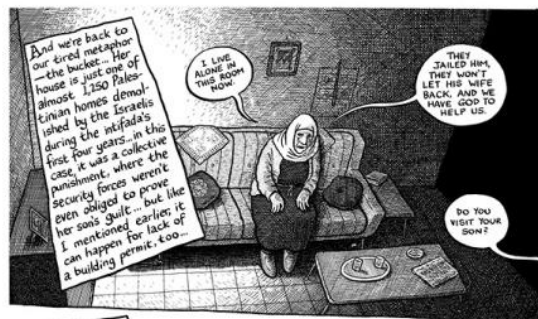
Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen, *Coro de Queixas*, 2005, Tokyo 2009



Ai Weiwei, Conto de Fada, 2007



Alfredo Jaar, *Os olhos de Gutete Emerita*, 1996



Joe Sacco, *Palestine*, 2003



Man Ray, *Objecto para ser destruído*, 1923



Christoph Schlingensief, *Please Love Austria*, 2000



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937



Jenny Saville, *Matrix*, 1999



Max Ernst, *Europa depois da chuva I*, 1933



Michelangelo Antonioni, *Blow up*, 1966



Janet Cardiff e George Bures Miller, *Bahnhof Walk Video*, 2012



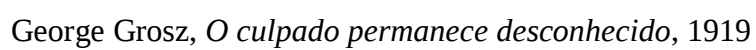
S. Spielberg, *Relatório Minoritário*, 2002



Richard Prince, *Pôr-do-sol*, 1981



George Grosz, do portofólio *Gott mit uns*, 1919





George Grosz, *Auto-retrato (para Charlie Chaplin)*, 1919



Oskar Kokoschka, *A noiva do vento*, 1914



Oskar Kokoschka, *Alice no País das Maravilhas*, 1942



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917



Gustave Courbet, *Estúdio do Pintor*, 1855



Ai Weiwei, *Conto de Fada*, 2007



Mario Sironi, *Cavalo Branco e as Docas*, 1920-1922



Georges Braque, *Clarinete e Garrafa de Rum*, 1911



Andy Warhol, *retrato de Mao Tse-Tung No 5*, 1972



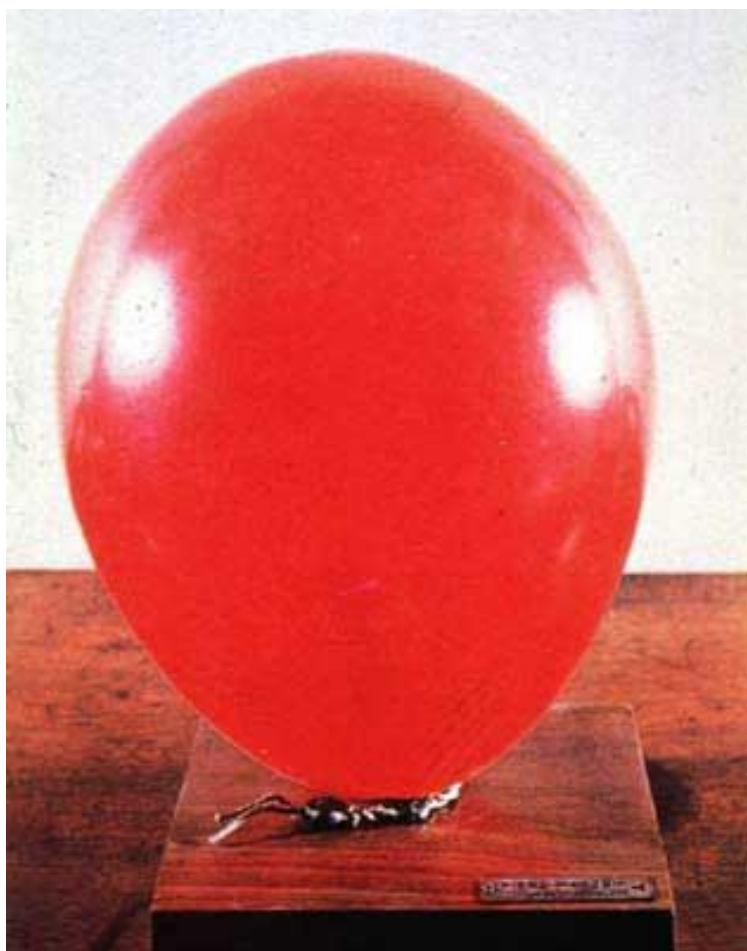
Otto Dix, *O Retrato do Poeta Alfred Günter*, 1919



Otto Dix, *Trincheira de Combate*, 1929-1932



Yves Klein, *Antropometria*, 1960



Piero Manzoni, *Respiração do Artista*, 1960



Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974



Vito Acconci, *Trademarks*, 1970



Marina Abramović, *Barroco Balcã*, 1997



Marina Abramović, *Estrela*, 1999



Joseph Beuys, *Eu gosto da América e a América gosta de mim*, 1974



Ewa Partum, *A Proibição interdita ou Autorização proibida*, 1971



Bálint Szombathy, *Lenine em Budapeste*, 1972



Ion Grigorescu, *Diálogo com Nicolae Ceaușescu*, 1978



Antonio Saura, *Grito*, 1959



Jorge Pinheiro, *Círculo de Giz*, 1965



Paula Rego, *Salazar a vomitar a pátria*, 1960



Joaquim Rodrigo, *S.M.*, 1961



Nikias Skapinakis, *Encontro de Natália Correia com Fernanda Botelho e Maria João Pires*, 1974



Endre Tót, da série *Fronteira Zero*, 1972-1993



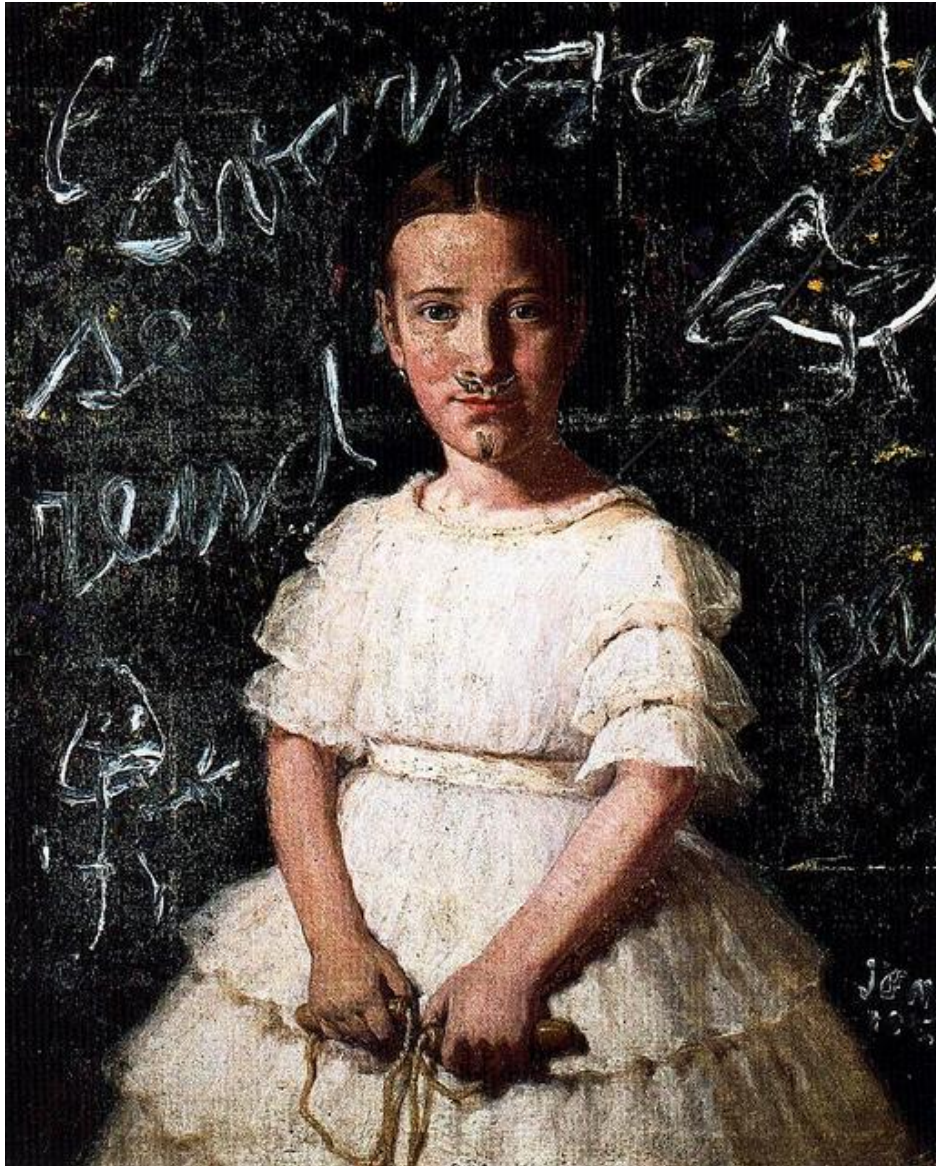
Banksy, no Muro da Segregação, 2007



Jeremy Deller, *Battle of Orgreave*, 2001



Voina, *Dick capture by KGB*, 2010



Asger Jorn, *l'avangarde se rend pas*, 1962



Christian Boltanski, *Arquivos*, 1988



Roman Ondák, *SK Parking*, 2001