

1.

Vanguarda e transgressão

1.1 A ideia de vanguarda

Há uma história que é contada amiúde por Paul Virilio¹ para situar uma possível origem do seu interesse pelas questões relativas à velocidade e suas relações com o exercício bélico. Em 1940, após a declaração de guerra à Alemanha, o jovem Virilio encontrava-se refugiado com a família em Nantes. Um dia, ouvem a rádio anunciar que os alemães tinham já entrado em Orléans, a mais de 300 quilómetros dali. Pouco tempo depois sentem um estranho ruído na rua. Precipitam-se em direcção à porta: as forças motorizadas alemãs estendiam a sua acção ofensiva já em direcção à costa. Virilio afirma que foi a "surpresa absoluta", porque a realidade demonstrou a sua capacidade de iludir a informação.

¹ Ver, por exemplo, a entrevista concedida por Paul Virilio a François Ewald in *Magazine Littéraire*, Novembre 1995, pp. 96-103: "Au moment de la déclaration de la guerre, nous sommes réfugiés dans la famille de ma mère, a Nantes. [...] Un jour, en 40, nous sommes en train de déjeuner. La radio annonce que les Allemands sont à Orléans. Peu de temps après, on entend un bruit bizarre dans la rue. Comme tous les gamins, je me précipite: les Allemands éttaint en train de passer le pont et de foncer vers la côte. Ce fut pour moi la expérience fondamentale de la vitesse. La vitesse, c'est d'abord ça: la surprise absolue, une information qui ne coincide pas avec la réalité, parce que la réalité va plus vite que l'information."

Este factor surpresa, esta sensação de se sentir ultrapassado pelos acontecimentos, é bem a imagem do efeito militar da vanguarda. Mas este relato também se revela asséptico e um pouco distanciado dos próprios horrores da guerra. No fundo, trata-se de uma visão romântica da vanguarda. Para termos uma dimensão diferente do problema será necessário recorrer a uma outra memória de Virilio, aquela em que ele relata o efeito aterrador que lhe provocaram os bombardeamentos de Nantes em 1942/43². Aqui encontramos uma imagem literal do efeito de *tabula rasa* que também podemos associar à vanguarda. Mas mesmo esta confissão da vivência terrível da guerra continua a revelar um sentimento distanciado e idealizado dessa experiência. É exactamente na confluência destas duas visões que se encontra o posicionamento que é reclamado pelas vanguardas estéticas na sua utilização do termo, primeiro como simples metáfora, como veremos, e depois como conceito já autonomizado.

Este pequeno relato pode servir para nos introduzir aos próprios mitos da vanguarda: à ideia de transgressão, de experimentação, de culto do novo, de oposição, de ruptura, e de crítica voraz ou mesmo superação do próprio meio que integra. Mas também à sua intenção declarada de pureza e aniquilação, de construção e ligação à *praxis* vital, num jogo paradoxal entre a ideia de passado e futuro, embora numa reclamação inequívoca de uma pertença ao mundo, aqui e agora. A origem militar do termo pode então ajudar a melhor circunscrever a natureza das vanguardas ditas

² Nessa mesma entrevista, Virilio relata: "L'après-midi, bombardement. Le lendemain, rue du Calvaire, il n'y avait plus rien, tout avait été rasé, on voyait l'horizon. Ce fut pour moi un sentiment extraordinaire: pour un enfant, une ville c'est éternel. Tout d'un coup, elle était tombée comme un décor."

históricas, mesmo sabendo-se que muitas vezes essa mesma origem provocou os seus anti-corpos³. De qualquer modo, o feitiço desta ligação acabou por perseguir implacavelmente as vanguardas ao longo destes últimos dois séculos. E esse contexto metafórico, que apela para um movimento determinado e planeado em direcção a um objectivo específico, simultaneamente sujeito a um risco prévio (táctico e estratégico) e a uma liberdade imensa de movimentos, levado a cabo por uma *elite* consciente do seu papel, veio igualmente a constituir a base de alguns dos maiores equívocos e contradições das vanguardas.

Na procura de uma definição mais ou menos conforme com essa mitificação romântica das vanguardas é possível recorrer a Matei Calinescu, que no seu livro *Five Faces of Modernity* constrói um percurso possível da *ideia de vanguarda*, começando exactamente pelas suas óbvias implicações militares, que afirma permitirem de imediato uma primeira abordagem: "[...] a sharp sense of militancy, praise of nonconformism, courageous precursory exploration, and, on a more general plane, confidence in the final victory of *time* and immanence over traditions that try to appear as eternal, immutable, and transcendently determined" ⁴. Estas transgressões, muitas vezes colocadas num plano puramente utópico, deram-se em diversos domínios, do político ao estético, e Calinescu introduz-nos às intersecções entre essas diversas áreas. Não é possível pensar as vanguardas estéticas sem reflectir sobre as várias partilhas destas com as movimentações políticas mais radicais. Há com certeza fricções

³ Por exemplo, ainda num período de hibridação do conceito, Baudelaire refere em *O Meu Coração a Nu*: "Estes hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade, espíritos nascidos domésticos [...]" — Ed. port. *O Meu Coração a Nu precedido de fogachos*, trad. de João Costa, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

⁴ CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 95 (versão revista de *Faces of Modernity*, Indiana University Press, 1977).

fortes entre as duas, principalmente porque as primeiras reclamam um potencial revolucionário independente, enquanto as últimas procuram muitas vezes instrumentalizar esse mesmo potencial, mas "both start from the same premise: life should be radically changed"⁵. Esta constatação parece central para a discussão do problema e a ela voltarei.

Etymologically, two conditions are basic to the existence and meaningful activity of any properly named avant-garde (social, political or cultural): (1) the possibility that its representatives be conceived of, or conceive themselves, as being in advance of their time (obviously this not go without a progressive or at least goal-oriented philosophy of history); and (2) the idea that there is a bitter struggle to be fought against an enemy symbolizing the forces of stagnation, the tyranny of the past, the old forms and ways of thinking, which traditions imposes us like fetters to keep us from moving forward⁶.

Também aqui não foi possível escapar às metáforas bélicas para procurar sintetizar, a partir da origem etimológica do termo, as condições básicas para a existência de qualquer vanguarda. No primeiro ponto, temos desde logo a referência à necessária consciência histórica e à imersão num contexto desfasado desse movimento em direcção a um objectivo mais ou menos preciso, mas também a lembrança de que essa consciência implica quase obrigatoriamente uma crença no progresso da história. Um sentimento que só foi possível às vanguardas históricas, integradas que estavam na *grande narrativa* da modernidade. No segundo ponto, para além da metáfora do movimento, encontramos um sinal de dois dos mais perenes mitos associados às

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, pp. 121-122.

vanguardas: a sua vontade revolucionária de lutar activamente contra um inimigo —a tradição —; e, também, o culto do novo.

Foi então entre estes dois pólos, um profético e orientado para uma ideia de construção futura, o outro subversivo, recusando a tradição e o passado, propondo até uma visão puramente nihilista, que se construiu a mitificação dessas mesmas vanguardas⁷. Até Habermas, por exemplo, que acaba por se revelar confessadamente anti-vanguardista ao criticar aquilo a que chamou "os falsos programas da negação da cultura"⁸, não deixa de enquadrar a própria vanguarda e a sua consciência histórica a partir da metáfora militar: "a vanguarda deve procurar uma direcção numa paisagem onde parece que ninguém ainda se terá aventurado"⁹, afirmando também que essa projecção no futuro não deixa de estar plenamente incorporada numa experiência da descontinuidade e transitoriedade da vida quotidiana, do presente e da mobilidade da sociedade¹⁰.

O termo tornou-se, pois, num instrumento fundamental para agrupar sobre uma mesma designação um conjunto de movimentações extremas que, unidas pela sua radicalidade, se incorporam no movimento mais vasto da modernidade ao mesmo tempo que acentuam características distintivas fundamentais. Não é possível pensar a modernidade sem convocar o próprio conceito de vanguarda como parte integrante do processo, mas é necessário não confundir esses dois conceitos que se atraem e

⁷ Ver FOSTER, Hal, *Recodings*, Seattle/Washington, Bay Press, 1985, p.23. Hal Foster consegue sintetizar esses dois pontos de uma forma muito clara: "as a prophetic force, the avant-garde presented a critical edge; as a subversive force, it claimed a political idealism: one could not retreat to the certainties of past practices".

⁸ Ver HABERMAS, Jürgen, *Modernity — An Incomplete Project*, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, pp. 3-15 (orig. publ. in *New German Critique*, nº22, 1981).

⁹ *Ibid.*, p.5 ; aqui fica uma referência mais alargada: "The avant-garde understands itself as invading unknown territory, exposing itself to the dangers of sudden, shocking encounters, conquering an as yet unoccupied future. The avant-garde must find a direction in a landscape into which no one seems to have yet ventured."

afastam: modernidade e vanguarda¹¹. Aliás, não se deve esquecer que a vanguarda enquanto tal — contendo exactamente essa consciência de uma acção baseada em vectores radicalmente diferentes e orientados em função de uma qualquer visão progressista da história — só pode ser considerada a partir do último quartel do século XIX¹², apenas se estruturando, do modo que aqui pretendo enquadrar, na segunda década deste século¹³, momento de afirmação plena dessas vanguardas históricas no campo estético. É assim que, enquanto categoria histórica, as vanguardas tendem a fixar-se essencialmente nesse período mítico que corresponde às primeiras décadas do século XX, embora afirmando-se simultaneamente como uma categoria estética em constante reconstrução.

Neste rápido desenho de uma possível definição dos mitos associados à ideia de vanguarda é necessário lembrar que, apesar das invariantes, qualquer simplificação pode apenas dar uma ideia muito rude da diversidade associada às *vanguardas*, querendo a utilização do plural reafirmar esse mesmo carácter. Essas diferentes movimentações podem ter várias leituras e serem analisadas de modos muito diversos. É possível, por exemplo, propôr uma oposição entre uma *facção estética* e uma *facção anárquica*¹⁴, dualidade essa que nos permite, apesar de algo excessiva na demarcação de fronteiras, pensar no preciso fechamento da *instituição arte* e na teoria da arte-

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 5.

¹¹ Por exemplo, o clássico *The Theory of the Avant-Garde*, de Renato Poggioli, quando publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1968, foi recebido pela crítica como uma teoria do modernismo!

¹² Cf. CALINESCU, Matei, *idem*, p. 119: "So the avant-garde, seen as a spearhead of aesthetic modernity at large is a recente reality, like the word that, in its cultural meaning is supposed to designate it. In this case, the history of the word can be said to coincide roughly with the history of the phenomenon it designates."

¹³ Cf. *ibid.*, p.117: "By the second decade of our century, avant-garde, as an artistic concept, had become comprehensive enough to designate not one or the other, but all the new schools whose aesthetic programs were defined, by and large, by their rejection of the past and the cult of the new."

¹⁴ Cf. FOSTER, Hal, *idem*, pp. 162-164.

pela-arte em que a *facção estética* se teria entrincheirado e a que a segunda terá procurado criticar, numa vontade de superação desse ensimesmamento.

1.2 Uma cultura da transgressão?

The inner contradictions of the avant-garde as a cultural concept, of which Baudelaire was prophetically conscious in the 1860s, had to wait a whole century to become the focal point of a broader intellectual debate. [...] the avant-garde, whose limited popularity had long rested exclusively on scandal, all of a sudden became one of the major cultural myths of the 1950s and 1960s.[...] This situation prompted some artists and critics to question not only the historical role of the avant-garde but the adequacy of the concept itself.¹⁵

As contradições internas a que se refere o texto dizem essencialmente respeito à dualidade tradição/anti-tradição — algo que já está incorporado na própria metáfora e que a categoria estética subsequente veio a incluir. A natureza inconciliável da disciplina e da liberdade de movimentos, da luta contra a tradição em simultâneo com a construção de uma nova norma, veio então a resultar na dificuldade que as vanguardas tiveram em lidar com a institucionalização do seu papel histórico e com a sua aceitação — e dos seus mitos e aporias — como parte integrante da tradição. No fundo, essa institucionalização revela apenas que essa prática anti-tradição incorporava já em si mesma as convenções que viriam a determinar as vanguardas como uma espécie de um sub-sistema. Ou, dito de outro modo, formular para as

¹⁵ CALINESCU, Matei, *idem*, pp.120-121.

vanguardas o grupo de convenções que gerem a excepção, não a regra¹⁶. Mas é esta visão algo maniqueísta das vanguardas, a sua definição enquanto *cultura da negação*¹⁷ ou ainda como sinónimo de *arte de excepção*¹⁸, que acaba por resultar no aparecimento de contradições insanáveis.

Apesar de também se revelar algo problemática, a identificação das vanguardas com uma *cultura de crise* parece mais adequada¹⁹. Desse modo, será possível pensar as vanguardas estéticas para lá das antinomias da transgressão e da negação, para as colocar na perspectiva de um processo que incorpora em si mesmo a *ideia e a prática de uma crise cultural*. Porque é exactamente a sugestão de que as vanguardas tendem para uma transgressão e negação dos códigos estruturais da cultura hegemónica que as coloca em xeque no pós-guerra. Com a sua institucionalização teriam deixado de existir limites para transgredir. Já não havia exterior e a concepção romântica e mitificada das vanguardas que se procurou esboçar aqui pressupunha a existência de uma linha de demarcação clara entre interior e exterior, entre norma e desvio. De facto, as fronteiras que é possível desenhar entre norma e desvio nunca são assim tão claras.

Pode-se então dizer que o período do pós-guerra (e em especial as décadas 60 e 70) marca decisivamente a recorrência do tema da morte da vanguarda. Este debate transporta-nos de imediato para as proximidades da questão central deste capítulo,

¹⁶ Cf. POGGIOLI, Renato, *The Theory of Avant-garde*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1997 (8ª ed.), p.56 (ed. original *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Società editrice il Mulino, 1962). Aí Poggioli propõe: "[...] to formulate for the avant-garde what Alfred Jarry postulated under the clowning name of *pataphysique*, that is to say, the science determining the laws that govern the exception, not the rule."

¹⁷ Visão essa que atravessa todo o livro de Poggioli e que acaba por limitar o seu alcance, embora também seja verdade que dado o facto de ter sido redigido essencialmente no período imediatamente após a IIª Guerra, não poderia reflectir e incorporar a releitura das vanguardas históricas que as chamadas neo-vanguardas acabaram por permitir.

¹⁸Cf. POGGIOLI, Renato, *idem*, p.106.

que é inquirir, primeiro de forma mais alargada e depois no próprio contexto português, da permanência (e pertinência) das vanguardas nos anos 60/70 ou, se quisermos, das chamadas neovanguardas, para utilizar uma terminologia que me parece mais acertada. Mas como é que se relaciona a ideia de recuperação ou renascimento das vanguardas — a que o prefixo alude — com essa obsessão reflexiva sobre a sua própria morte? Tratar-se-ia então de um fantasma, desprovido de corpo mas capaz de assombrar aquilo que reaparecia com as neo-vanguardas? Ou, pior ainda, um cadáver sem substância, uma farsa em decomposição?

"L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui"²⁰
[sublinhado meu].

Esta afirmação de Mallarmé permite-me voltar à discussão de uma das questões primordiais para uma qualquer definição do campo de acção das vanguardas estéticas: a sua relação incontornável com as vanguardas sociais e políticas. A convocação de uma metáfora tão conotada com as movimentações políticas mais radicais e credoras de uma vontade de mudança total do funcionamento das sociedades não revela nenhum esforço retórico. Contribui, ao invés, para afirmar a inexistência de uma fronteira clara entre essas duas vontades de mudança radical da vida e lembrar assim um dos mais intensos desejos, tantas vezes invocado, das vanguardas estéticas: a aproximação entre arte e vida, ou, de um modo mais radical, a superação dessa oposição.

¹⁹Cf. CALINESCU, Matei, *idem*, pp.123-124.

Ao contrário do que afirmam alguns autores, não parece ser possível falar claramente de duas vanguardas — uma estética e outra revolucionária e política por natureza — separadas por conflitos de objectivos e de interesses insanáveis²¹. Já em 1849, no seio de uma Europa abalada por convulsões políticas, Wagner²² proclamava essa ligação umbilical que viria a ser reclamada pelas vanguardas históricas: revolucionar a arte seria o mesmo que revolucionar a vida. São as dúvidas levantadas sobre a validade deste projecto (reduzido que estaria a um esforço retórico, a um lugar-comum esvaziado de sentido) que colocam na ordem do dia nas décadas de 60 e 70 o tema da *morte das vanguardas*. Mas essas dúvidas também resultam, como veremos, da visão romântica da vanguarda que se procurou expôr aqui. A aceitação da identificação das vanguardas com uma ideologia do progresso, cultora de uma originalidade latente e devedora de uma lógica da transgressão e da ruptura, elitista e hermética nos processos, também contribuiu significativamente para o colocar em causa da validade da *teoria* e da *prática* das vanguardas.

1.3 A crítica à autonomia da arte em Peter Bürger

Apoiado numa perspectiva histórica que reflecte os acontecimentos de Maio de 68 e que não deixa de corresponder em parte à falência das esperanças neles

²⁰ MALLARMÉ, Stéphane, *Ouvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p.870.

²¹ Ver, por exemplo, *The Theory of Avant-garde*, de Renato Poggioli, em especial pp. 8-12. Calinescu também nos oferece uma visão desse divórcio, para logo a seguir negar essa mesma separação (Ver Calinescu, *idem*, p.113: "[...]I should make it clear that I find Poggioli's idea of an abrupt and complete divorce of the two avant-gardes completely unacceptable.").

²² WAGNER, Richard, *A Arte e a Revolução*, trad. De José M. Justo, Lisboa, Edições Antígona, 1990.

depositadas, Peter Bürger publica em 1974 a sua obra *Teoria da Vanguarda (Theorie der Avantgarde)*²³, que viria a servir desde então de eixo para a discussão à volta da ideia de vanguarda.

Nesse ensaio, Bürger procura identificar o processo de autonomização da arte, que se teria afastado da *praxis vital* em resultado da perda da sua função social. Esse processo, mais ou menos *evolutivo*²⁴, estaria idelevelmente ligado à própria teoria da arte-pela-arte e à procura de uma *pureza* do domínio estético. O percurso proposto parte da diferenciação entre arte e *praxis vital* presente já nas teorias do Iluminismo, muito em especial de Kant e Schiller, e leva-o a afirmar que já “em fins do século XVIII a instituição arte está completamente formada”²⁵. Apesar dessas formulações, só no final do século XIX, com o *esteticismo*, estarão reunidas as condições efectivas de separação entre a arte e a *praxis vital*, e é essa mesma situação que levará ao aparecimento dos movimentos das vanguardas históricas e ao seu ataque cerrado ao *status* da arte. Mas, Bürger lembra também que a categoria *arte como instituição* só se terá tornado “perceptível após esses mesmos movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa desenvolvida”²⁶, parecendo assim procurar escapar à relação de causa e efeito que persegue a sua argumentação, estabelecendo um jogo circular de ocultação/revelação entre a origem e o resultado do problema.

De qualquer modo, é a visão mais determinista que acaba por prevalecer no livro: “A coincidência de instituição e conteúdo revela a perda de função social da arte

²³ Para este trabalho utilizou-se a tradução portuguesa: BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda*, trad. de Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.

²⁴ Para uma visão da análise de Bürger entendida como um processo evolutivo ver: FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts/London, The MIT Press, 1996, pp. 8-9.

²⁵ BÜRGER, Peter, *idem*, p. 56.

na sociedade burguesa, provocando com isso a autocrítica da arte."²⁷ A vanguarda seria assim o ponto de chegada lógico deste estágio evolutivo, proporcionando à própria arte uma ferramenta de auto-crítica e transgressão da sua própria orgânica²⁸.

Apesar de se revelar por vezes problemática, a tese central de *Teoria da vanguarda* — a constatação da autonomização da arte e o papel transgressor único das vanguardas perante a separação entre arte e vida — poderá ser um instrumento útil para ultrapassar uma formulação da ideia de vanguarda que passe exclusivamente por essa mesma lógica de ruptura e transgressão, permitindo simultaneamente uma articulação teórica mais cuidada da dicotomia arte/vida.

Em resumo, a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Permite descrever a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à vida prática [...]. A categoria, no entanto, não permite captar o facto de que essa separação da arte das suas relações com a vida prática é um *processo histórico*, e portanto *socialmente condicionado*. [...] A categoria de autonomia não permite perceber a aparição histórica do seu objecto. A separação da obra de arte relativamente à praxis vital, relacionada com a sociedade burguesa, transforma-se assim na (falsa) ideia da total independência da obra de arte em relação à sociedade.²⁹

Esta categoria da autonomia da arte possibilita uma releitura crítica das aporias da vanguarda: sob esse enfoque só uma arte erguida sobre a praxis vital seria capaz da

²⁶ *Ibid.* , p.19.

²⁷ *Ibid.* , pp. 57-58. E isto, na minha opinião, continua a ser válido apesar de o próprio Bürger lembrar o "carácter contraditório do processo histórico", por oposição à "ideia de um progresso linear do desenvolvimento" (ver, por exemplo, pág. 48).

²⁸ Esta é uma das teses de Bürger, bem expressa nesta passagem: "isto significa que só quando a arte alcança o estágio da autocrítica é possível a 'compreensão objectiva' de épocas anteriores no desenvolvimento artístico", *ibid.*, p.51.

²⁹ *Ibid.* , p. 87.

proximidade necessária para um conhecimento crítico da realidade³⁰. Com efeito, independentemente da parcialidade de alguns argumentos, demasiado enquistados numa visão maniqueísta que só propõe duas vias possíveis — a autonomia do objecto artístico ou a superação dessa categoria —, é possível rever na teoria e na prática das vanguardas exactamente uma tentativa de anulação da esfera separada da arte, que se teria instituído, distanciadamente e de modo especializado, numa espécie de duplo da realidade. Os movimentos da vanguarda histórica teriam então surgido como uma resposta ao *esteticismo*, que pode ser definido através do retrocedimento do conteúdo, relegado para segundo plano pela forma³¹, e à especialização crescente do trabalho artístico.

Mas, apesar de todos os desafios à esfera separada da arte levados a cabo pelas vanguardas do início do século, a campanha ter-se-ia revelado um fracasso — "Depois dos movimentos de vanguarda continuaram a produzir-se obras de arte: a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda."³² Perante este cenário as vanguardas estariam então em falência técnica: o efeito surpresa inerente à metáfora já não seria possível, e, pior ainda, o seu específico processo de institucionalização ter-lhes-ia retirado qualquer potencial transgressor.

Resumindo, se Bürger reconhece nas vanguardas históricas um potencial *revelador* e *transgressor* da categoria de autonomia da arte, logo as relega para uma

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 92.

³¹ Cf. *Ibid.*, pp. 46-48. Esta dialéctica da forma e do conteúdo parece, apesar de tudo, algo simplista e na lógica da instrumentalização por opostos da argumentação seguida por Bürger.

³² *Ibid.*, p. 103.

situação pós-histórica³³ que ilumina o seu fracasso. É essa mesma situação pós-histórica que lhe permite negar a validade das neovanguardas, rementendo-as para o domínio da farsa.

A recuperação das intenções vanguardistas e dos próprios meios de vanguarda já não pode, num contexto diferente, voltar a atingir o efeito estrito das vanguardas históricas. Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à pretensão de um renovo da praxis vital. Em suma: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas tradições vanguardistas.³⁴

A ideia de uma origem e de uma repetição que atravessa essa tese de Bürger está presa em demasia ao *mito da originalidade das vanguardas* (que Rosalind Krauss tão bem problematiza em diversos textos³⁵), partindo do pressuposto de que existe um primeiro momento de verdade com as vanguardas históricas e um segundo momento, com as neovanguardas de pura repetição acrítica dos lances das primeiras. Esta proposta está de acordo com a visão algo melancólica de um Adorno (mesmo se de modo algo diverso), que nos remete para a impossibilidade de reconstrução a partir do presente de uma experiência. Desde logo, é na violência de uma tal imposição teórica que parece residir parte da sua própria falência.

³³ Cf. *Ibid.*, p.104 : "A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história."

³⁴ *Ibid.*, p 105.

³⁵ Ver, por exemplo, KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition in* WALLIS, Brian, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 13-29 (orig. publ. in *October*, nº18, Fall 1981, pp. 47-66).

Sendo fundamental para este projecto a tentativa de uma defesa da reconstrução operativa das neovanguardas, tentarei agora uma argumentação capaz de anular o anátema lançado na *Teoria da vanguarda* sobre toda e qualquer reformulação do espaço crítico das vanguardas históricas. Não é que não existam outras propostas igualmente críticas, como é o caso de Habermas, que negou qualquer validade às vanguardas ao afirmar que “[...] all these undertakings have proved themselves to be a sort of nonsense experiments”, e também, numa frase tantas vezes citada, “nothing remains from a desublimated meaning or a destructured form; an emancipatory effect those not follow”³⁶, mas a proposta de Bürger torna mais aliciante a desconstrução pelo facto de atribuir às vanguardas um efeito positivo para logo negar às neovanguardas esse mesmo estatuto, enquanto que a de Habermas revela uma enorme desconfiança relativamente ao projecto de recondução da arte à praxis vital e à necessidade de uma crítica ao seu desenvolvimento numa esfera separada³⁷.

1.4 As neovanguardas e o efeito de *paralaxe*

³⁶ HABERMAS, Jürgen, *Modernity — An Incomplete Project*, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, pp. 3-15 (orig. publ. in *New German Critique*, nº22, 1981), p. 11.

³⁷ Para uma crítica à posição de Habermas ver, por exemplo: HUYSEN, Andreas, *En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70*, in PICÓ, Josep (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 141-164 (orig. Publ. in *New German Critique*, nº22, 1981); ou ainda FOSTER, Hal, *idem*, p. 16; ou mesmo o próprio Peter Bürger na sua obra *crítica da estética idealista* [trad. Espanhola: *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996, p. 72 (ed. Orig. : *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983)], entre muitas outras referências possíveis.

Perante esse contexto de crise indisfarçável, qual é ainda o lugar destinado às vanguardas? Com o potencial transgressor e fracturante abalado pela consciência histórica da sua assimilação (uma derrota *tout court*), às neovanguardas não restará outro caminho senão encontrar a sua relação umbilical com o presente sem recorrer aos mesmos voluntarismos utópicas das vanguardas históricas, ou, pelo menos, tentando actuar reflexivamente sobre elas. A situação das neovanguardas pode então ser descrita como um limbo definido entre a ideia de iluminação e a necessidade de reconstrução dessa herança histórica incontornável.

A proposta de Hal Foster³⁸, que a partir das noções de *paralaxe* e *acção diferida*, sugere uma revisão das teses de Peter Bürger, parece lançar sobre esta discussão da morte das vanguardas uma interessante reviravolta. As duas noções, que estruturam toda essa releitura, servem uma narrativa das relações entre vanguardas e neovanguardas distante de visões historicistas e propondo modelos diferentes de causalidade, temporalidade e narratividade³⁹.

A noção de *paralaxe* diz respeito às diferenças de perspectiva quando um mesmo objecto é observado de dois pontos diferentes e é usada para sublinhar o quanto a nossa visão do passado depende das nossas actuais posições. A noção Freudiana de *acção diferida*, o facto de um acontecimento ser apenas plenamente registado através de um outro que despoleta esse mesmo reconhecimento e, ainda, a constatação de que apenas nos tornamos naquilo que somos por intermédio de um

³⁸ FOSTER, Hal, *idem*.

³⁹ Cf. *ibid.*, p. 28.

processo diferido, possibilita uma analogia com a relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas:

[...] historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts — in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition.⁴⁰

É com base nestes pressupostos que Hal Foster realiza a sua crítica da *teoria da vanguarda* de Bürger. A pergunta "Who's afraid of the neo-avant-garde?" — que dá o título ao primeiro capítulo do seu livro — ecoa por todo o texto, permitindo afastar de vez a ideia de uma neovanguarda que se limita a actuar como um "pastiche histórico" mas que se afirma antes, através das referidas noções de *paralaxe* e *acção diferida*, como uma "prática reflexiva"⁴¹, capaz de transformar as limitações inerentes ao projecto das vanguardas históricas numa consciência crítica do mundo em geral e da arte em particular.

No fundo, trata-se de entender que a jogada fársica de que nos falava Marx no seu *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*, só pode servir como ferramenta cínica e não como instrumento válido a aplicar para qualquer avaliação de um antes e de um depois, de uma origem e de uma repetição.

Mas Foster não se limita a rebater a tese relativa à ideia de uma origem (trágica) e de um reaparecimento (como farsa). Ao propôr que a ideia que hoje

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

fazemos das vanguardas só pode ser construída retrospectivamente e que as neo-vanguardas tiveram aí um papel fundamental, acaba por questionar o centro da própria teoria de Bürger ao classificar como problemática a sua premissa relativa ao projecto único capaz de enquadrar a teoria e a prática das vanguardas: superar a falsa autonomia da arte⁴². Mas, se o objectivo de uma arte de vanguarda seria para Bürger a recondução da arte à praxis vital, podemos igualmente perguntar onde é que se situam a arte e a vida e o que é realmente uma coisa e a outra⁴³.

Ora, esta construção a partir de dois pólos que se opõem é posta em causa devido à simplificação das relações possíveis entre eles, que acaba por se tornar evidente. Com esta questão, a oposição entre arte e vida é reduzida à própria dimensão mitificadora das vanguardas que, como vimos, pressupõem uma transgressão e uma ruptura.

"For the most acute avant-garde artists such as Duchamp, the aim is neither an abstract negation of art nor a romantic reconciliation with life but a perpetual testing of the conventions of both. Thus, rather than false, circular, and otherwise affirmative, avant-garde practice at its best is contradictory, mobile, and otherwise diabolical. [...] The work is to sustain a tension between art and life, not somehow to reconnect the two".⁴⁴

Assim, a dicotomia arte/vida é transformada numa relação de tensão que recusa a ideia de uma prática transgressora pura e simples. No fundo, é uma forma diferente de propôr a substituição da *cultura da transgressão* por uma *cultura da crise* de que

⁴¹ Cf. *ibid.*, p.3.

⁴² Cf. Foster, Hal, *idem*, p. 8.

falava Calinescu para tentar definir o território de acção das vanguardas. Esta visão, que nos leva de volta às metáforas militares que acabam sempre por perseguir a ideia de vanguarda — isto é, de uma prática vanguardista fundada num carácter contraditório e quase diabólico e numa mobilidade extrema —, lembra de imediato T. E. Lawrence e os seus escritos sobre a guerrilha no deserto⁴⁵, que acabam por construir a base de uma teoria da proto-guerrilha.

Não seria justo para Bürger se aqui não se fizesse uma pausa para referir a revisão das suas teses que ele próprio realiza no seu livro *Crítica da estética idealista (Zur Kritik der idealistischen Ästhetik)*, de 1983⁴⁶, onde chega a afirmar que "hoje já não se trata em primeiro lugar de tomar partido a favor ou contra as vanguardas" mas antes de "pensar uma nova relação com a arte que as vanguardas tornaram possível, e de a levar à prática". Numa posição que acaba por se aproximar da revisão crítica levada a cabo por Foster escreve também: "tal relação não pode consistir precisamente em repetir de novo a pretensão de reduzir a arte à praxis vital"⁴⁷. Sem deixar de pensar a polaridade entre arte e vida que já propunha na sua *Teoria da Vanguarda*, apresenta agora uma tese bem mais interessante e abre uma possibilidade de existência para as novas vanguardas ao negar a validade da prática maniqueísta da transgressão, concluindo então que "a tensão entre autonomia estética e pretensão de superação,

⁴³ Cf. *ibid.*, p.15.

⁴⁴ *Ibid.*, p.16.

⁴⁵ Por exemplo, LAWRENCE, T. E., *Evolution of a revolt*, in *The Army Quarterly*, vol. I, nº1, Oct.-Jan. 1921.

⁴⁶ BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996 (ed. Orig. : *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983).

⁴⁷ *Ibid.*

em que actualmente se encontra a arte, não se resolve sem perdas inclinando-se taxativamente para um ou outro lado⁴⁸.

Para terminar este enquadramento possível das neo-vanguardas caberia fazer ainda, e para não perder o fio condutor que tem atravessado esta análise, a distinção entre vanguardas históricas e neo-vanguardas, sendo que as primeiras procurariam focalizar-se essencialmente sobre o problema das convenções e limites da arte, e que as segundas teriam transformado essa questionação numa crítica institucional da arte⁴⁹.

Mesmo sem um maior desenvolvimento desta questão é possível desde logo partir para uma análise do caso particular português. Por um lado, a distinção que Foster procura realizar entre vanguardas e neo-vanguardas só pode servir como instrumento metodológico válido se aplicada num contexto internacional, por outro torna-se impossível qualquer exercício de historiografia mais centrado no caso português sem procurar essa compreensão global dos fenómenos. Assim, se quisermos encontrar em Portugal um desenho para um sistema das artes mais ou menos implantado (com tudo o que isso implica: museus, artistas, críticos, galerias, mercado) iremos colidir com um estado embrionário mais ou menos constante e que, tirando um ou dois momentos excepcionais só sofreu evoluções significativas nos últimos vinte anos. Por isso a recorrência do recomeço, do *zero* — que iremos analisar melhor mais à frente —, como se fosse necessário partir sempre de um vazio da memória. E sendo

⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹ Cf. FOSTER, Hal, *idem*, pp.17-20.

essa ideia da ruptura e do recomeço *ad nihilo*, como vimos, tão reclamada pelas aporias da vanguarda, quando transportada para o contexto português ganha ressonâncias muito próprias.

Podemos assim perguntar desde logo, e tomando como certa a ideia de que é impossível "polemizar com a tradição a partir do gesto que pretende um começo novo e absoluto"⁵⁰, como é que se colocam estes problemas no campo da arte portuguesa, de um modo mais particular no contexto das décadas de 60 e 70? Será que é possível, para esse período específico, continuar a abordar metodologicamente a arte portuguesa a partir dos pressupostos da ausência de uma duração cultural e de uma lógica de análise que privilegia os percursos individuais em detrimento de uma visão de conjunto e articulada?

1.5 Vanguardas em Portugal: uma análise do vazio possível

Há então um facto que parece recorrente na historiografia que se debruçou sobre o contexto artístico português deste século: a constatação da ausência de *durée* cultural, pelo menos até ao eclodir das movimentações que tornaram os anos 60 esse lugar mítico tantas vezes reverenciado. Nesse contexto rarefeito acabam sempre por destacar-se apenas algumas figuras que servem a procura retrospectiva de um sentido

⁵⁰ BÜRGER, Peter, *idem*, p. 79.

para um século XX prenhe de enormes e aceleradas mudanças no campo artístico e social⁵¹.

Assim, a escrita que procura reflectir sobre arte portuguesa deste século encontra-se sempre perante o trabalho ingrato de desafiar uma espécie de deserto cultural. É óbvio que isolado o contexto, e até com interessantes matizes sociológicos, é sempre possível e necessário concretizar essa mesma tarefa. Mas quando comparamos a maior parte da produção artística nacional dos primeiros dois terços deste século com o panorama internacional somos de imediato confrontados com o seu desfasamento temporal e até, num tema recorrente em Portugal, com a dificuldade de encontrar uma identidade própria para lá dos lugares-comuns.

Perante este panorama, falar da ideia de vanguarda no contexto artístico português pode parecer uma mero exercício de retórica. Se olharmos para as primeiras décadas deste século, lugar por excelência da afirmação das vanguardas históricas, o que é que encontramos em Portugal? Para além do insipiente modernismo português, quase sempre referenciado a partir dos *livres* e *humoristas*, mais tarde oficializado por via da mão de António Ferro e do seu SNI, numa burlesca instrumentalização — à medida de um Portugal cujo regime, contraditoriamente, afirmava pretender transportar para a modernidade — que foi igualmente a sentença de morte desse esboço mal conseguido, pouco resta. Ficamos apenas com os fogachos do *Portugal Futurista* e do *Orpheu*, as diatribes de um Santa-Rita voluntarista e oportuno, o *Ultimatum* de Pessoa/Álvaro de Campos ou a conferência futurista de Almada em 1917 e, é certo, a obra de Amadeo de Souza-Cardoso. Muito pouco para um período tão

⁵¹ Não deixa de ser curioso comparar essa ausência de duração no campo cultural com o caso único na Europa da

importante para a história da arte. Não é que essas movimentações não tenham atingido em alguns casos (como na obra de Amadeo ou no *Ultimatum*, ou mesmo na *oportunidade* futurista de Santa-Rita) um patamar mais elevado e uma paridade com aquilo que se passava no resto da Europa, só que a tal ausência de *durée* cultural viria a revelar-se fatal perante a dispersão ou do desaparecimento dos protagonistas.

Contudo, aquele breve período deixou marcas profundas na construção de uma identidade possível de uma modernidade plena em Portugal, não tanto porque tenha mantido descendência (a obra de Amadeo, por exemplo, foi recuperada apenas décadas mais tarde e a de Santa-Rita foi destruída postumamente na sua quase totalidade por ordem expressa do artista) mas mais porque permitiu o aparecimento de um mito ampliado pela aura que o tempo e a rarefacção sempre concedem — um pouco à imagem do efeito encantatório que é despoletado por um daguerreótipo apagado pelo tempo. Este carácter postiço que parece relevar dos acontecimentos e protagonistas, quando observados no contexto da época, está intimamente ligado ao conjunto de causalidades que os vieram a juntar no nosso país, num mesmo período (que corresponde, grosso modo, aos anos da Grande Guerra), e de forma aparentemente desproporcionada. Depois, o pequeno mundo artístico português voltou a fechar-se sobre si mesmo.

Falar de vanguarda ou vanguardas perante este cenário parece algo difícil de sustentar, a não ser que se utilize o termo esvaziado do seu sentido mais profundo e se ignore a fugacidade e impermanência daquilo que nos foi proposto durante esses curtos anos. Quando muito, será possível falar de um estado embrionário da

duração e sobrevivência do regime do Estado Novo em Portugal.

concretização da ideia de vanguarda, infelizmente abortado. Teríamos de esperar pela década de 60, e muito em especial pela seguinte, para encontrar o tema das vanguardas no centro da discussão artística portuguesa.

Contudo, consultando algumas das obras editadas nos últimos anos e que se têm vindo a afirmar fundamentais para a compreensão da ideia colectiva que vamos construindo sobre o que foi este século em termos artísticos em Portugal, encontramos, embora de forma desigual, uma recorrência do termo que fica muitas vezes por explicar, em parte porque a banalização da sua utilização permite o seu uso um pouco indiscriminado.

Por exemplo, no terceiro volume da *História da Arte Portuguesa* dirigida por Paulo Pereira, na *Parte 4: O sistema contemporâneo - Sentimento, Autoria, Conceito. A velocidade da moda e as vanguardas*⁵², vamos deparar com um uso da terminologia da vanguarda que parece incompatível com aquilo que tenho vindo a formular. Desde logo, porque os textos de abertura dessa parte final da obra, da responsabilidade de Raquel Henriques da Silva, são muito claros na constatação da ausência de uma "duração cultural"⁵³ e na afirmação da insipiência do movimento moderno em Portugal⁵⁴, limitando-se a fazer os destaques habituais numa ou noutra figura como a de Amadeo. E apesar de a autora ceder à tentação de utilizar a expressão *vanguarda pictórica* — com a naturalidade de quem faz uso de um termo comum no léxico actual

⁵² Pereira, Paulo (Dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, 3º volume, pp.329-647.

⁵³ Cf. SILVA, Raquel Henriques da, *Sinais de ruptura: "livres" e humoristas*, in *História da Arte Portuguesa*, *idem*, p. 376.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 370, que passo a citar: " Foi pobre e confuso pictoricamente [o modernismo português], dependente da pesada realidade que fora o sucesso do ciclo naturalista, e só pela via de mimetizar os ritmos da vida moderna, no desenho e na ilustração, adquiriria consistência e autonomia, um superficial entendimento da contemporaneidade. Definitivamente "estrangeirado" em relação a estas dicotomias, um único pintor existia, Amadeo de Souza-Cardoso [...]".

e não com a autoridade de quem lhe confere um estatuto de radicalidade — para designar essas mesmas insipiências, é possível inferir da ausência de uma verdadeira vanguarda nesses anos. Se avançarmos ao longo do texto de Henriques da Silva vamos descobrir a referência habitual à ruptura com o modernismo academizado que se deu no pós-guerra. Aí, surgem Fernando Lanhas e outros artistas que alguns quiseram agrupar num movimento *abstraccionista*, e ainda os neo-Realistas e os surrealistas. Destes, só os últimos parecem poder encarnar uma qualquer ideia de vanguarda, até pela declarada vontade de realizar uma fusão total entre arte e vida, sofrendo embora o movimento de uma implantação tardia em Portugal. Quanto aos neo-realistas, só passando por cima de qualquer definição de vanguarda é que parece possível pensá-los enquanto tal⁵⁵, especialmente se nos lembrarmos que foi exactamente o embrião do *realismo socialista* que acabou por liquidar as importantes e activas vanguardas estéticas russas. E isto continua a ser válido mesmo se olharmos para a particularidade da situação portuguesa em que realmente neo-realistas e surrealistas encarnaram uma vontade de ruptura com um Modernismo já então — e apesar de nunca completamente consumado — demasiado conotado com a ditadura que, para desespero da oposição,

⁵⁵ O caso mais interessante é o de Rui Mário Gonçalves, que julgando correctamente a inexistência de vanguardas nas primeiras décadas do século em Portugal, acaba por situar no período pós-1945 o aparecimento de uma vanguarda artística: "A imensa actividade cultural e política no final da Segunda Guerra Mundial fez surgir pela primeira vez uma vanguarda artística que se dividiu em três correntes. Criou-se um espaço de reflexão crítica mais exigente, distinguindo vividamente a oportunidade de cada uma daquelas correntes, atacando os académicos e questionando o comportamento de todos.", in *História da Arte em Portugal - De 1945 até à actualidade*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986. Não se questiona aqui a existência de uma ruptura significativa neste período, mas sim a utilização menos exacta de um termo e de uma categoria estética que, à data da redacção da obra teria necessariamente que ser olhada de uma forma mais crítica. Este comentário respeita não tanto à ideia do Surrealismo como representante de uma vanguarda, mas antes à utilização do epíteto para designar um movimento Neo-Realista que acabou por se revelar conservador, já que partia de um pressuposto de inversão da relação entre estética e política, numa lógica de subserviência da primeira em relação à segunda. Lembro aqui que o surrealismo propunha antes uma reconciliação radical das esferas separadas da arte e da vida, num golpe plenamente integrado na lógica das vanguardas. Quanto aos chamados Abstraccionistas, falar deles enquanto movimento estruturado e representativo de uma vanguarda carece ainda de uma investigação séria no seio da historiografia portuguesa.

conseguiu atravessar mais ou menos incólume as agitações políticas e sociais geradas pela reorganização do mundo após a Segunda Guerra Mundial.

Por tudo isso é que se estranha o título do conjunto de textos que pretendem, mais à frente no volume, fazer a ligação com a proposta de Raquel Henriques da Silva, e que têm como título genérico *O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio*⁵⁶. Perante a verificação da ausência de qualquer vanguarda consequente durante os anos noventa decorridos até então, não se avista o sujeito do declínio. Só se pode entender a afirmação pela recorrência do tema da morte das vanguardas no pós-guerra — que tivemos a oportunidade de abordar, contrapondo à ideia do seu desaparecimento, uma reconstrução —, e que teria aqui sido aplicada como um dado adquirido, a que acresce a inexistência sequer de aplicabilidade desse tema dentro da lógica sequencial da obra em causa, já que as vanguardas ditas históricas foram em Portugal uma espécie de nado-morto.

Apesar de tudo, há que destacar no contexto português a presença, mesmo se algo tardia, de uma vanguarda surrealista que viria a deixar descendência muito para lá das balizas cronológicas que a confinam. Parece-me que poderá ser importante procurar nessa herança surrealista uma das mais perenes tentativas de superação da dicotomia entre arte e vida. Se alguns acusam o surrealismo de propôr um projecto falso e carregado de contradições no que toca a essa superação, outros não deixam de o defender ao lembrar o seu papel único no desmantelamento das noções de identidade e criatividade artística; no ataque cerrado à racionalidade dominante na

⁵⁶ CARLOS, Isabel e PINHARANDA, João Lima, in *História da Arte Portuguesa*, *idem*, pp. 592-649.

cultura capitalista; ou ainda na atribuição de um lugar primordial ao sujeito humano e seus desejos na prática e na recepção do objecto artístico⁵⁷.

Mas qual é então o alcance da discussão deste conceito para este empreendimento em concreto? Porquê começar este texto com uma abordagem, ainda que necessariamente breve, das implicações da ideia de vanguarda? Será possível utilizar estes termos no contexto específico português? Não será uma contradição chamar vanguarda a um epígono? Haverá com certeza lugar para a utilização da designação em termos mais ou menos paroquiais mas, como vimos, não parece ser essa a melhor forma de fazer justiça à arte portuguesa deste século. De um modo ou de outro, a segunda década deste século acaba por ser referida como um período único de acerto temporal, e muitos entendem que tal só se viria a repetir já nos anos 60. A este fenómeno que cria um grande hiato, um enorme vazio — que corresponde grosso modo a toda uma época de fechamento do país ao exterior —, não serão estranhos os contextos de crise e as convulsões sociais (ou a ausência delas e o marasmo em que o país viveu durante várias décadas), mas também as necessárias relações estabelecidas pelos diversos emigrados no campo da arte⁵⁸ (ainda que muitos deles por curtos espaços de tempo).

Se quisermos continuar esse paralelo não determinista entre esses dois períodos da história portuguesa deste século, e se o pensarmos em termos estritamente sociais

⁵⁷ Ver HUYSEN, Andreas, *idem*, pp. 160-161.

⁵⁸ Como é conhecido e tivemos oportunidade de notar, o início do século ficou marcado por emigrações conjunturais (e regressos forçados). Mas a década de 60, com todo o trabalho iniciado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1957, é nessa medida exemplar e torna-se difícil encontrar um artista significativo que não tenha beneficiado em dado momento de uma bolsa de investigação (muitas vezes no estrangeiro). E esta constatação, sendo uma novidade na época, torna-se um hábito que acaba por se prolongar até aos nossos dias.

e políticos, podemos lembrar que os anos que se seguem à instauração da República são dos mais conturbados da nossa história recente e, também, que o ciclo que se abre com a década de sessenta acaba por revelar um indisfarçável declínio do Estado Novo e o início de um período, ainda que de forma irregular, de uma certa agitação social. E se os anos 60 abrem praticamente com o início da guerra colonial, o final da década, especialmente após a morte política de Salazar (1968) resulta no início da "crise final do Estado Novo"⁵⁹, pois a curta Primavera Marcelista não terá sido mais do que uma tentativa desesperada de reformar o regime internamente, tendo resultado num período de maior abertura económica mas ainda assim agudizando determinadas tensões sociais⁶⁰. Esse ciclo viria a culminar na revolução de Abril de 1974, alterando radicalmente os parâmetros de análise para a década de 70, que se veria quebrada irreversivelmente (o que até é interessante para desmistificar os ritmos decenais que muitas vezes acabam por servir de instrumento metodológico para os trabalhos que se debruçam sobre a arte contemporânea). Esse corte real e as convulsões que se lhe seguiram vieram a ter reflexos importantes, uns mais conjunturais do que outros, na realidade artística da época.

No contexto artístico, e apesar da enorme dinâmica sentida desde o seu início, só no final da década de 60 é possível encontrar uma reactualização consequente à volta daquilo que irei designar como o campo da escultura. E o período inaugurado por altura com esses anos terminais da década viria exactamente a revelar-se

⁵⁹ Título da primeira parte do Capítulo I do interessante estudo de Boaventura da Sousa Santos, *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, (Porto, Edições Afrontamento, 1990).

⁶⁰ Cf. *ibid.*, pp. 19-21.

extremamente produtivo e interessante (não apenas no que respeita àquilo de que me tenho vindo a ocupar mas também numa perspectiva mais global) ⁶¹.

Se o rol de perguntas ainda há pouco formuladas parece configurar um conjunto de dúvidas suficientemente extenso, também é verdade que o final da década de sessenta representa no nosso contexto o momento de uma primeira e continuada presença de uma teoria e prática de vanguarda. Só que para o caso específico português, ao falar-se de um retorno ou reaparecimento da vanguarda, estaremos fundamentalmente a referir uma assimilação de experiências que lhe são exógenas. Este facto cria cambiantes muito particulares, que quando ligados ao contexto social e político permitem uma releitura invulgar do que poderão significar as ditas neo-vanguardas. Contudo, isto não invalida que o enquadramento dos fenómenos em análise seja realizado em função de um retorno, ou melhor, de um efeito de *paralaxe* (no sentido atribuído por Hal Foster) das aporias da vanguarda — o que poderá ficar mais claro à frente neste texto.

1.6 Ernesto de Sousa: uma criação consciente de situações

Muitos dos falhanços que conduziram a este estado de ausência continuada de uma modernidade efectiva em Portugal derivam da falta de personagens e eventos aglutinadores capazes de criarem um sentido e uma massa crítica duráveis. Quando

⁶¹ Ao contrário do que parecem querer insinuar alguns autores, e estou a lembrar-me da contribuição, já referida, de João Pinharanda (*O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio*) para a História da Arte Portuguesa do Círculo de Leitores, em que o título (*Anos 70: um tempo de passagem*) e a própria dimensão da cobertura dada à

inicie este trabalho de investigação receava exactamente esse facto e as dificuldades que poderiam daí surgir para a confirmação de uma hipótese que não se baseava no mero levantamento, mais ou menos analítico, de um determinado período da arte portuguesa. A vontade de encontrar, apesar de todas as heterogeneidades, um fluxo comum à volta de um mesmo problema, obrigava igualmente no trabalho de investigação à verificação da existência desses aglutinadores no período em causa. Mas, de um modo muito claro, e logo desde o seu início uma figura acabou por emergir, quase omnipresente: Ernesto de Sousa.

Num primeiro nível, foi aparecendo como autor de uma grande parte dos textos publicados na imprensa da época e que vieram a servir como base para este trabalho. Mas, depois, acabou igualmente por se evidenciar numa simultaneidade de papéis que vão desde o organizador de exposições, crítico, pedagogo, polemizador nato ou até como artista. E, como que reforçando tudo isto, os anos de 1997 e 1998 acabaram por constituir também os anos de consagração institucional deste seu papel plural⁶², permitindo fazer justiça a esse percurso e, concomitantemente, desmistificando⁶³ uma personagem da qual muito se ouvia falar mas de que na realidade pouco se sabia.

Seria possível percorrer as várias décadas de actividade de Ernesto de Sousa no campo cultural e desenhar a partir daí uma perspectiva singular do panorama

secção dedicada à década de 70 revelam, em certa medida, uma dificuldade em captar a riqueza daquilo que nos foi dado durante esses anos.

⁶² E realmente é impressionante verificar o peso institucional dessa recuperação. Em primeiro lugar, a Fundação de Serralves, já sob a direcção de Vicente Todolí e João Fernandes, organiza em 1997 a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (que viajou no ano seguinte até Palermo, Itália), uma revisitação à distância de 20 anos daquele que foi o projecto mais querido de Ernesto de Sousa. No ano seguinte, a Fundação Calouste Gulbenkian apresenta *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, com comissariado de Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, uma exposição que fugindo à ideia clássica de uma retrospectiva procurava desse modo fazer justiça ao próprio percurso singular de Ernesto de Sousa. Pelo meio, entre outras iniciativas menores, ficou ainda o debate (o possível nesta escassez que é a nossa) na imprensa e a reunião em livro dos seus mais importantes textos: SOUSA, Ernesto de, *Ser Moderno...em Portugal*, org. de ALVES, Isabel e JUSTO, José Miranda, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

português desde o neo-realismo do pós-guerra até às atitudes conceptuais da década de setenta. Só que isso seria assunto para toda uma outra tese e assim terei de sistematizar e recorrer instrumentalmente a quatro pontos que me parece importante destacar.

(1) Em primeiro lugar, é necessário lembrar que, não por acaso, uma das principais preocupações de Ernesto de Sousa residia exactamente na ausência de uma verdadeira modernidade em Portugal. Este assunto, recorrente no seu trabalho de teoria e crítica da arte, parece a dado momento (a partir do final dos anos 60) tornar-se uma verdadeira obsessão, numa procura incessante do paradoxo que pode ser *polemizar a partir do zero*. Como escrevia em 1976, "a história da cultura portuguesa moderna é (continua a ser) uma história-sem-história, sem verdadeira evolução interna, sem continuidade", o que transforma qualquer visão possível da vanguarda em Portugal na "história de uma ausência, onde o ascetismo e a heroicidade-sem-sentido se misturam a um epigonismo inevitável e de resto — nos melhores casos — de nenhuma importância"⁶⁴, afirmações que coincidem com aquilo que temos vindo a apresentar.

Dito isto, parece correcto perguntar como é que nos podemos situar no conjunto dos debates que pressupõem essa mesma ideia da modernidade, e no seu seio, das próprias vanguardas, como algo de assimilado?

⁶³ Mas contribuindo simultaneamente, através do processo de institucionalização e assimilação, para a sua afirmação como mais um mito da nossa história da arte.

⁶⁴ SOUSA, Ernesto de, *Fernando Calhau e o vazio como angústia*, in *Colóquio-Artes*, nº27, Lisboa, F.C.G., Abril de 1974, p. 35.

Na minha opinião, Ernesto de Sousa acaba por sugerir ao longo do seu percurso uma solução que conjuga de um modo singular uma perspectiva especificamente portuguesa com um diálogo cuidado com os fluxos internacionais. Ao contrário do que seria de esperar, não se refugia numa simples análise dos percursos individuais, procurando antes contribuir para a construção e o reconhecimento no aqui e agora da sua acção como *operador estético* (no seu sentido mais vasto) de um certo fluxo interno de uma prática de vanguarda em Portugal. E fá-lo com a consciência desse deserto cultural, em grande parte enquistado num país paralizado por meio século de ditadura em que se tentou "criar artificial e repressivamente um país fechado", e em que a prática artística teria sobrevivido enquanto "pura resistência". É por isso que Ernesto de Sousa afirmou que "a verdadeira modernidade em Portugal é (tem que ser) duas vezes polémica". Em primeiro lugar porque essa é uma natureza intrínseca à própria modernidade, mas também porque, independentemente dos factores exógenos, há especificidades tecidas por um país que viveu o século XX de um modo peculiar⁶⁵. Assim se explica que o seu grande projecto — a *Alternativa Zero (AZ)* — se tenha baseado na ideia de que para Portugal só resta o "diálogo sobre o zero a que temos de chegar e que temos que assumir, para sermos alguma coisa"⁶⁶, respondendo desse modo à exigência profunda de acabar com o *duplo isolamento* e os *exílios* forçados daqueles que procuram levar em frente uma investigação séria no campo da arte⁶⁷. E

⁶⁵ Cf. SOUSA, Ernesto de, *Ser Moderno...em Portugal*, in *ArtFiera 78*, Bolonha, 1978 (recolhido in *Ser Moderno...em Portugal*, pp. 21-25).

⁶⁶ SOUSA, Ernesto de, *Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem*, in *Colóquio-Artes*, nº36, Lisboa, F.C.G., Março de 1978, p. 31.

⁶⁷ Cf. SOUSA, Ernesto de, *Alternativa Zero*, in *Alternativa Zero - Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, 1977, s/pag. Ernesto de Sousa refere-se às duas categorias de exilados do contexto cultural português: "Exilados de facto, os «estrangeirados», portugueses vivendo no estrangeiro mas raro se desinteressando totalmente do país de origem. [...] O outro grupo é o dos exilados-no-seu-próprio-país. Esse exílio interno resulta de vários factores, e não só do hermetismo relativo da própria linguagem. Um desses factores, se não o principal: o

esse processo, esse (re)COMEÇAR a partir do zero, não dispensaria uma perspectiva crítica do passado, só que desse passado apenas se recortaria aquilo que pudesse servir "para a definição deste zero, desta aposta"⁶⁸.

(2) Daí a necessidade para Ernesto de Sousa de procurar uma figura capaz de corporizar um estado das artes que de corpóreo tinha muito pouco, o que o leva a eleger Almada como o símbolo de uma modernidade por cumprir e de uma postura de vanguarda que também desejava para si. Em 69, escrevia numa carta a Bartolomeu Cid dos Santos: "Este ano será, um pouco, um ano Almada Negreiros (ou seja, um ano de meditação sobre a nossa resistência — pois não é verdade que a dele se espelhará na nossa e vice-versa?) [...]"⁶⁹. E, no ano seguinte, lembrava o isolamento, também ele rodeado de uma aura romântica, da postura radical que lhe atribuíam: "O facto de Almada ter ficado muito em breve completamente só (se é que naquele lindo projecto esteve alguma vez verdadeiramente acompanhado) sublinha, para lá de qualquer pensamento premonitório, a impossibilidade programática"⁷⁰. Seria assim "português um dos maiores «inventores» do século XX", alguém que se teria adiantado aos (mais) modernos, quer dizer, a certas correntes mais agressivas de investigação plástica, para quem a arte se tornou definitivamente «coisa mental»⁷¹. Almada surgia desse modo como uma moeda de dupla face, um símbolo vivo da modernidade e das aventuras

abismo que se vai cavando entre essa dispersa guarda-avançada e aquela elite, a a que vamos chamar agora *élite salonard*".

⁶⁸ *Ibid.*, s/pag.

⁶⁹ SOUSA, Ernesto de, *Carta a Bartolomeu Cid dos Santos*, Lisboa, 15 de Janeiro de 1969, in *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, Lisboa, F.C.G./CAMJAP, 1998, p. 75.

⁷⁰ SOUSA, Ernesto de, *Chegar depois de todos com Almada Negreiros*, in *Colóquio*, nº60, Lisboa, F.C.G., Outubro de 1970, p. 47.

⁷¹ *Ángelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos*, in *Colóquio-Artes*, nº23, Junho de 1975, p.20.

vanguardistas do início do século, mas também um exemplo do trabalho de resistência num campo cultural em contexto adverso.

Não é este destaque da figura de Almada que se revela singular mas antes o modo dessa recuperação. No fundo, não tem Almada também esse lugar central na perspectiva canónica da história da arte portuguesa deste século consolidada por José-Augusto França?⁷² É na perspectiva própria desse reencontro com o século XX português que devemos abordar a escolha de Ernesto de Sousa.

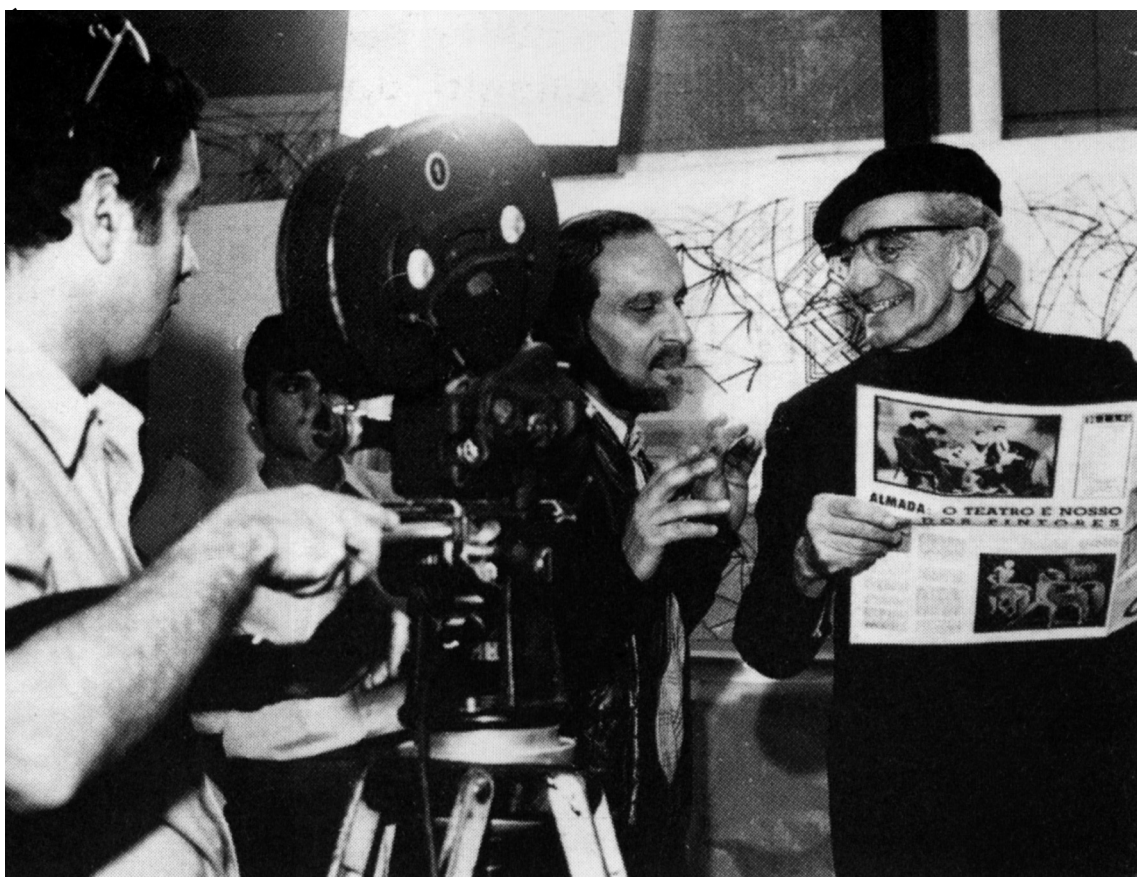
Eu parto do Almada Negreiros, cuja obra é contraditória em todos os aspectos e isso é muito importante. Tal homem é capaz de uma adaptação social mas, no fundo, é perfeitamente irreverente. Conseguiu resistir através destes anos todos como pouca gente terá resistido.

Por outro lado, é um homem que nunca se dedicou apenas a uma arte, o que para mim é fundamental. Eu admiro as pessoas assim.⁷³

Esta admiração pessoal coloca a relação de Ernesto de Sousa com a figura fundadora de Almada muito para lá da mera perspectiva histórica mais ou menos distanciada. É também todo um continente projectivo para o seu próprio percurso, repleto de pequenos falhanços e envolvimento dúbios com o movimento neo-realista, permitindo em certa medida um suporte justificativo para uma eventual menor coerência de um caminho que viria a desaguar exemplarmente na década de 70. Assim, para Ernesto de Sousa, Almada é muito mais do que a invariante capaz de unificar um século de arte tão fragmentário, como o foi em grande parte para José-Augusto França.

⁷² Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985 (1ª edição em 1974).

⁷³ Entrevista a Ernesto de Sousa conduzida por Artur Fino, in *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, *idem*, p. 193 (orig. publ. in *Litoral*, nºs 784 e 785, 15 e 22 de Novembro de 1969).



⁷⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de, *Chegar depois de todos com Almada Negreiros*, p. 45.

⁷⁵ Entrevista a Ernesto de Sousa conduzida por Artur Fino, *idem*, p. 194.

Porém, não me parece que possamos extrapolar para uma visão quase psicanalítica deste envolvimento como transparece no texto de Miguel

Wandscheneider no catálogo da exposição *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*⁷⁶, correndo-se o risco de iluminar apenas aquele que me parece ser o elo menos importante desta cadeia de relações. E Wandscheneider afirma mesmo que se trata essencialmente de um processo de identificação com a figura modelar e icônica de Almada⁷⁷. No fundo, para Wandscheneider esta recuperação inseria-se numa operação mais vasta tendente a justificar a sua própria "incoerência biográfica", que envolveria até uma "manipulação do seu reportório biográfico", pois "se a busca de coerência faz parte dos processos da auto-construção identitária, não se pode ignorar a componente estratégica inerente aos discursos dos produtores culturais acerca de si próprios" e a sua ligação à "consciência (e o desejo) de posteridade"⁷⁸. Não é que não seja por demais óbvio que o uso instrumental de Almada também se faz por aí, tentando enquadrar as possibilidades e impossibilidades das concessões táticas de um qualquer artista⁷⁹, mas a problematização da "radical descontinuidade biográfica" que Wandscheneider imputa a Ernesto de Sousa, a procura incessante ao longo de todo o

⁷⁶ WANDSCHENEIDER, Miguel, *Descontinuidade biográfica e invenção do autor*, in *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, *idem*, pp. 14-24.

⁷⁷ Cf. *Ibid*, p. 11 : "A utilização de Almada Negreiros é paradigmática, na medida em que este artista representa para Ernesto de Sousa, de uma forma icônica, o artista total, o modelo, a personagem ideal para o desenvolvimento de um processo de identificação."

⁷⁸ Cf. *ibid.*, p. 16.

⁷⁹ Ver SOUSA, Ernesto de, *Chegar depois de todos com Almada Negreiros*, p. 47: "Durante mais de cinquenta anos, é necessário resistir, física e cerebralmente, a tantas formas de ocupação e desgaste, que a manutenção de uma força

texto de um conjunto de incoerências de base, parece-me então um empreendimento demasiado freudiano para interessar aqui. Pois, não são a incoerência e a descontinuidade um dado adquirido em termos biográficos? Todavia, a discussão parece-me, apesar de tudo, capaz de desmontar inteligentemente o percurso de Ernesto de Sousa, abrindo pelo menos a possibilidade de rejeitar a edificação de um mito (um pouco como no caso de Almada ou, por razões bem diversas, de Amadeo).

E há ainda um outro dado importante neste discurso, a identificação da interessante ligação entre o neo-realismo e as vanguardas dos anos 60/70 que esse texto também propõe, e que eu aqui recupero parcialmente:

Refiro-me, antes, ao corte radical que, no final dos anos 60, se inscreve nas suas ideias e actividades, sob a forma de um duplo movimento: por um lado, uma deslocação do campo do cinema para o campo das artes plásticas; por outro lado, uma deslocação do realismo (ou, para usar a expressão do próprio, do realismo moderno, sucedâneo do neo-realismo a que estivera anteriormente ligado) para a vanguarda e em particular a arte conceptual. É um corte de natureza epistemológica [...] mas é também um corte de natureza praxológica [...].⁸⁰

Wandscheneider considera o momento de ruptura no trajecto de Ernesto de Sousa algures no final da década de 60 e problematiza a incoerência do percurso a partir da relação entre dois pólos que afirma distarem incomensuravelmente um do outro: a estética neo-realista e a vanguarda conceptualizante da década de 70. Talvez se tratasse, mais do que ruptura, de uma escolha de compromisso entre um projecto falhado e uma descoberta tardia das possibilidades das neovanguardas. Senão vejamos:

inicial de provocação e projecto só é imaginável através de concessões táticas. Estas aconteceram em Almada



2. Vista parcial da secção organizada por Ernesto de Sousa na *Expo AICA SNBA 72, Do Vazio à Pro Vocação*; Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Julho/Agosto de 1972.

é certo que durante a década de 60, Ernesto de Sousa faz uma espécie de travessia do deserto, encontrando alguma dificuldade para lidar com as estratégias pop ou mesmo proto-conceptuais, o que Wandscheneider assinala correctamente no seu texto⁸¹, mas também me parece que essa pretensa ruptura se aproxima mais de um reencontro do que um *começar de novo*. No fundo, tratou-se de uma forma de auto-superação dos enormes equívocos levantados pela sua (e do contexto português) experiência neo-

Negreiros — mas só quem vive exclusivamente de tática se poderá preocupar com isso. Adiante..."

⁸⁰ WANDSCHENEIDER, Miguel, *idem*, p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 19: "Ainda em meados da década, defendia com toda a convicção a viabilidade do realismo, assumindo posições na continuidade da anterior filiação neo-realista". Na opinião de M.W. esta não implicação com as mudanças dos anos 60, e mesmo a sua atitude algo reactiva, tê-lo-ão libertado para uma relação cúmplice, a partir do final da década, com os desenvolvimentos que viriam a marcar os anos 70.

realista, e o modo de recuperação de Almada também se orienta por aí. Ernesto de Sousa apresenta-o como o nosso "maior pintor neo-realista, se tivesse sido um neo-realista"⁸² e, simultaneamente atribui-lhe um papel precursor das vias conceptuais da arte contemporânea⁸³.

Esta procura de um elo entre as práticas neo-realistas e conceptuais fica bem expressa na pequena polémica tida por altura da *Expo AICA SNBA 74* (SNBA, Janeiro/Fevereiro de 1974) com Rui Mário Gonçalves, também ele intimamente ligado ao neo-realismo. Respondendo ao desafio que lhe tinha sido lançado, Ernesto de Sousa afirmou que, para si, "os principais herdeiros, hoje [então], da grande esperança romântica (e expressionista) que foi o neo-realismo dos anos 40-50, eram a vanguarda"⁸⁴, colocando assim um acento tónico na defesa desta relação que considerava, apesar de todas as contradições, umbilical.

Havendo sem dúvida uma descontinuidade, não há uma incoerência ou uma reconversão radical e insólita, pois aquilo que Ernesto faz é encontrar uma possibilidade real (utópica mas conceptualmente equilibrada) de realizar uma impossibilidade, como vimos, do realismo: fazer coincidir as vanguardas estética e política num mesmo fluxo. E o salto entre o campo do cinema e o campo das artes plásticas talvez não seja assim tão significativo se formos capazes de compreender as mutações aceleradas que se deram na definição das fronteiras tradicionais do segundo, assim como o papel agregador de uma arte total que o primeiro sempre reclamou.

⁸² SOUSA, Ernesto de, *idem*, p. 44.

⁸³ Ver, por exemplo, *Para Almada*, in *Opção*, 25 de Maio de 1978; e ainda *Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos*, *Colóquio-Artes*, nº23, Junho de 1975, pp. 15-21.

⁸⁴ Ver SOUSA, Ernesto de, *Vanguarda e empenhamento*, in *Ser Moderno...em Portugal*, pp. 87-88.



3. *Ideias e Projectos*, secção organiada por Ernesto de Sousa na *Expo AICA SNBA 74*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Janeiro/Fevereiro de 1974 [vê-se o trabalho de **João Vieira** *Dádiva da mão*, de 1974].

(3) E aqui, ao convocarmos a presença da problemática da vanguarda na acção de Ernesto de Sousa, retomamos o fio condutor do início deste capítulo e paralelamente dirigimo-nos para o cerne da instrumentalização teórica (que viria a ter importantes desenvolvimentos também na sua *praxis*) que permite hoje que lhe concedamos esse papel aglutinador, entendido aqui como uma acção portadora de uma construção de sentido, para toda uma geração identificada, grosso modo, com os desenvolvimentos artísticos da década de 70. Este destaque torna-se ainda mais natural se pensarmos no deserto conceptual (a proverbial ausência de uma massa crítica) de onde emergiu.

Apesar de todas as responsabilidades que lhe possamos assacar e criticar ao nível de uma pretensa descontinuidade biográfica, Ernesto de Sousa, ao contrário de outros, foi capaz de realizar um corte, como referia Wandscheneider, de natureza epistemológica mas também praxológica. Isto sem abdicar de uma procura, mesmo se algo contraditória, de uma linha de continuidade com as suas escolhas anteriores. É exactamente na definição mais pura de vanguarda que Ernesto de Sousa procura essa mesma ligação, recorrendo sistematicamente a um posicionamento romântico da vanguarda como ruptura e motor, ainda que no campo da utopia, das mutações sociais que ele considerava essenciais. E se, como vimos, essa é uma pulsão irresistível da vanguarda, também representa a causa de alguns dos seus maiores equívocos, que só viriam a ser de algum modo reconsiderados com a revisitação destas ideias levada a cabo pelas neovanguardas.

E no meio de tudo isto, como é que Ernesto de Sousa procedeu a essa mesma recuperação? Na inocência de um tirocinante ou, ao invés, consciente das limitações impostas pela visão retrospectiva da história?

Em 1977, no rescaldo da *Alternativa Zero*, escrevia:

Vanguarda é um diálogo entre diferentes vanguardas
em fundo, um diálogo entre a vanguarda estética e a
vanguarda ideológica (ética-social, por exemplo)
a vanguarda e o mercado são processos que se
entrelaçam, necessariamente, numa sociedade
de mercado/ consumo
o artista, o autor não é nunca um simples produtor
é um produtor produzido e tende (na sociedade actual)

a tornar-se num produto-a-produzir
o produtor principal passa a ser a própria sociedade
com as leis de mercado, consumo e comunicação
de massas
respectivos «managers», e nomeadamente os críticos
ou os especialistas da informação

neste quadro assiste-se inexoravelmente
a uma aceleração das vanguardas
ao desenvolvimento da função crítica do artista
à esteticização da crítica

a isto chamaremos a via conceptual ou analítica
a isto corresponde uma liberdade responsável
e uma responsabilidade militante⁸⁵

Este texto, um fragmento de uma análise publicada na Colóquio-Artes a propósito da Alternativa Zero, é uma das inúmeras referências de Ernesto de Sousa ao papel da(s) vanguarda(s), destacando-se de imediato a tónica no diálogo necessário entre uma *vanguarda estética* e uma *vanguarda ideológica*. Para si, esse diálogo pressupunha uma luta concreta contra a sociedade dividida, e essa seria uma "outra constante directa ou indirecta da rotura moderna". Mas mais do que reclamar um simples diálogo, era mesmo na coincidência entre as duas em que apostava, num lance que recuperava a alma vanguardista do sec. XIX e que acreditava ser "a vocação de

⁸⁵ SOUSA, Ernesto de, *Uma criação consciente de situações*, Colóquio-Artes, nº 34, Outubro de 1977, p. 51.



4. Vista parcial da *Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Belém, Lisboa, Março de 1977.

todas as vanguardas⁸⁶ — vanguarda artística como *mudança radical* e *corte epistemológico* inseparável das mudanças nos territórios mais vastos do todo social, vanguarda artística e vanguarda social-política unificadas em certos momentos da história num objectivo comum⁸⁷. Todavia, esta visão revela um posicionamento materialista e enferma de uma crença na "positividade da história" que uma determinada lucidez retrospectiva facilmente tornaria pueril.⁸⁸

⁸⁶ Cf. SOUSA, Ernesto de, *Alternativa Zero*, s/pag.

⁸⁷ Cf. SOUSA, Ernesto de, *As duas vanguardas e as outras*, *Colóquio-Artes*, Lisboa, F.C.G., nº 28, Junho de 1978.

⁸⁸ Ver SOUSA, Ernesto de, *Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos*, p. 15: "O sentido da palavra vanguarda quando aplicada às «artes» não coincide necessariamente com os significados mais ou menos úteis de seu uso corrente. Mas o pragmatismo significativo deve tender para o absoluto do sentido: mudança radical. Corte epistemológico que não pode isolar-se de outras mudanças também revolucionárias noutros territórios, culturais, económicos, políticos. Falar de vanguarda é sempre,

Mas, a consciência de um vazio histórico no contexto português permitia-lhe reclamar esse *zero* que transportava consigo a ideia de transgressão e ruptura com uma tradição e um passado quase inquestionados, porque esse *zero* fundava de igual modo o anúncio de um estado de pureza tão próprio da utopia vanguardista. E se o fim das grandes narrativas da modernidade recolocaram o problema, num contexto mais vasto, essa cultura transgressora perdeu também grande parte do seu potencial subversivo, esvaziando de sentido algumas dessas pulsões.

Então, se em muitos dos seus textos é a ideia de uma vanguarda como cultura da negação e da transgressão que é reclamada, como é que poderemos situar a sua relação com a problemática da referida morte das vanguardas?

Ernesto de Sousa parece ter-se dado conta desde cedo da impossibilidade de avaliar as vanguardas pelo prisma único da transgressão, talvez por isso tenha substituído a provocação pela *Pro vocação*, jogando esta última numa relação directa com o vazio que era o nosso⁸⁹. E, já em 1973, escrevia a propósito deste tema:

Anti-arte, não arte, contracultura são termos que ocorrem ao caracterizar esta corrente geral.

Mas o triângulo provocação|negação|destruição não resume o principal desta actividade estética moderna. Com efeito não estamos em 1914. O grito «a imaginação ao poder!» tem tanto de negativo como de positivo [...]. Ao não aceitar as relações culturizadas e mortas do sistema, a

portanto, uma referência à história. [...] Dito isto, é evidente que toda a grande obra de arte é tendencialmente de vanguarda, e se situa em positividade no sentido da história" [sublinhado meu]. Outra afirmação esclarecedora para este posicionamento crente numa evolução pela ruptura é a seguinte: "A vanguarda é anti-fascinante. A vanguarda das «artes» e a vanguarda ideológica e política completam-se, ambas pretendem não libertar o homem mas fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que se liberte a si próprio. Esta é a grande missão prometeica da «grande» arte [Sublinhado meu]"(p. 20).

⁸⁹ *Do vazio à Pro vocação* era o título da secção por si organizada para a *Expo AICA SNBA 72* (SNBA, 1972).

vanguarda estética opõe-lhe um certo número de operações e paradigmas recriadores de um estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia. Tudo isto é ainda muitas vezes confuso e mal definido, mas fremente de vida, tudo indicando que estamos no início de uma nova época criadora.⁹⁰

Aqui já surge de um modo mais claro uma recusa da linearidade desenhada pelos vértices dominados pela cultura da negação/provocação/destruição, e já se conduz a ideia de vanguarda para um posicionamento reflexivo e especular relativamente às vanguardas históricas. Mas, como fica bem expresso na última frase, há uma defesa do potencial afinal contido na vanguarda, ainda que escudada na consciência da falência de um modelo esgotado pela assimilação e integração no preciso sistema que lhe deu corpo negativo. É por isso que Ernesto de Sousa não acredita na morte da vanguarda, antes lhe atribuindo uma situação de "plena ambiguidade, destruição das memórias e preparação (nem sempre lúcida) de novas soluções, aquelas que se verificarão na unidade dos problemas e das pessoas"⁹¹. Contudo, até pelo particular contexto sócio-político da nossa década de setenta, aquilo que ecoa no seu trabalho é a ideia utópica da vanguarda como "paraíso reencontrado"⁹².

Apesar de parecer legítimo pensar que Ernesto de Sousa terá (re)descoberto a ideia de vanguarda em simultâneo com o adquirir de uma consciência histórica da impossibilidade da provocação transgressora pura e simples, não deixa de se enredar numa crença positiva do seu papel activo em termos sociais.

⁹⁰ SOUSA, Ernesto de, *Os 100 dias da 5ª Documenta*, in *Ser Moderno...em Portugal*, p. 61 (orig. publ. em *Lorenti's*, nº11, Fevereiro de 1973).

⁹¹ SOUSA, Ernesto de, *Fernando Calhau e o vazio como angústia*, p. 32.

(4) E chegamos assim a este último ponto, que respeita menos ao domínio da teoria do que à *praxis* proposta por Ernesto de Sousa. Trata-se da sua acção, e da sua interferência directa com o objecto estético.

Se o desejo da ruptura e da transgressão se veio a revelar paradoxalmente utópico, ao transferirmos o foco para o campo da acção prática e imediata estaremos já no domínio da possibilidade concretizada⁹³. Quais são pois as propostas de Ernesto de Sousa para esta passagem da teoria à prática? E em que medida continuam a resultar de uma angústia da vanguarda?

Desde logo é necessário recordar que essa utopia vanguardista personificada aqui pela sua figura, coincide, grosso modo com uma crítica à autonomia da arte⁹⁴, e por arrastamento uma procura da arte total, da relação desejada entre arte e vida (o "paraíso reencontrado" a que se referia?). Os mecanismos para este reencontro teriam de passar necessariamente por um alargado conjunto de heresias disciplinares e de géneros, e ainda pela subversão das relações clássicas entre o artista, a obra e o "espectador", o que transporta consigo uma recondução do estatuto e do lugar autoral.

Ganhando durante a década de 70 o espaço institucional necessário para o desenvolvimento prático dessas mesmas ideias, Ernesto de Sousa constrói então o papel de *pivot* que hoje lhe é reconhecido. Exposições como a *Expo AICA SNBA 72*, onde apresenta a secção intitulada *Do Vazio à Pro Vocação* (SNBA, Julho/Agosto de 1972); ou ainda *Projectos-Ideias* na *Expo AICA SNBA 74* (SNBA, Janeiro/Fevereiro de

⁹² Ver SOUSA, Ernesto de, *As duas vanguardas e as outras*.

⁹³ Ver SOUSA, Ernesto de, *Alternativa Zero*, s/pag.: " Mas se a técnica da rotura, como passagem e meta-passagem (porta), releva da utopia, o mesmo não acontece com a acção prática e imediata. Isto é, com as margens (alternativas) dessa técnica [...]".

1974); Alternativa Zero (Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, Março de 1977); a representação de Portugal à Bienal de Veneza, em Junho de 1980; as participações nas *Semanas de Arte Contemporânea de Malpartida*, em Cáceres; isto para além das importantes colaborações com o CAPC de Coimbra ou a Galeria Quadrum, em Lisboa, entre outras; ou o número extenso de textos publicados na imprensa da época, dos quais se destacam aqueles publicados na *Colóquio* e, após a reformulação da revista, na *Colóquio-Artes*, contribuem decisivamente para esse facto.

Neste processo há um lado operatório muito importante: o assumir do papel de fazedor de sentido mas sempre em articulação directa com o artista. Isso é visível no modo de construção das exposições (que desejava participadas) ou no tom pessoal, muitas vezes quase íntimo, da sua escrita, sempre que se dedicava monograficamente a um artista. E isso passa igualmente pela defesa da tal recondução do estatuto autoral (especialmente se entendermos igualmente o seu papel discursivo, fazedor de sentido). A recusa da designação de artista por troca com a expressão *operador estético* centra-se precisamente aí. Desaparece com esta distinção "a velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado"⁹⁵.

Voltando aos pressupostos práticos desse desafio à autonomia da arte, podemos recorrer a uma listagem realizada a partir de uma enumeração da nova positividade a opor à cultura da transgressão da vanguarda, que Ernesto de Sousa propôs num texto de 1973, já citado, significativamente dedicado à mítica Documenta 5: (a) fim dos exclusivismos; (b) uma nova utilização do humor; (c) eliminação da distância entre o

⁹⁴ Para esta questão da autonomia da arte ver, por exemplo, o texto de José Miranda Justo no catálogo *Ernesto de Sousa | Revolution My Body* (14-23), que também servirá para uma introdução às referências filosóficas do pensamento de Ernesto de Sousa

criador do espectáculo e o espectador; (d) a par da respectiva libertação formal, uma maior penetração na matéria do nosso quotidiano; (e) valorização do efémero; (f) investigação sistemática, arte de sistemas; (g) todo um estudo de um corpo próprio; h) ludificação; (i) utilização consciente e prática, distanciada da utopia, logo como não-utopia; (j) investigação de tempo existencial; (l) esteticização da investigação autobiográfica⁹⁶.

Este plano de acção, em parte sintoma de uma situação observada mas também todo um conteúdo programático, revela no seu carácter fragmentário uma síntese de alguns dos mais intensos desejos de uma vanguarda que se queria capaz de reconciliar as esferas separadas da arte e da vida. Sabemos hoje, retrospectivamente, que também este programa resultou em equívocos por vezes insanáveis. Mas não é da angústia da utopia e do carácter quase hipnótico da impossibilidade e da contradição que se constrói a ideia de vanguarda?

Que esta seja feita por Ernesto de Sousa a partir de um grupo de pressupostos baseados em grande parte em experiências exógenas ao nosso meio mais restrito, parece-me também fundamental, pois revela uma mudança radical no modo de pensar a arte no nosso contexto mais local. A partir daí não mais será possível pensar a arte portuguesa sem a pensar igualmente num fluxo internacional. Esta mudança muito ficou a dever aos exílios ou à simples procura de experiências no estrangeiro que passaram a ser empreendidas pelos artistas portugueses a partir, essencialmente, do

⁹⁵ SOUSA, Ernesto de, *Chegar depois de todos com Almada Negreiros*, p. 44.

⁹⁶ Cf. SOUSA, Ernesto de, *Os 100 dias da 5ª Documenta*, pp. 60-62.

final da década de cinquenta, em relação directa com a política de apoio à investigação promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Para este trabalho interessa pois reter algumas dessas pulsões e desejos básicos de uma vanguarda direccionada para a interdisciplinaridade⁹⁷, a atribuição de um papel central ao espectador na construção da obra, a interacção com a realidade, a "desmaterialização" possível do objecto e o apagamento autoral, para citar apenas os mais evidentes. E é precisamente nessas propostas que o trabalho de Ernesto de Sousa se revela incisivo para podermos estabelecer uma ponte com o segundo capítulo. Porque, definitivamente, para Ernesto de Sousa, essa seria a vanguarda ou então não o seria de todo:

...obra aberta, domínio do processo sobre o objecto, do conceito sobre a coisa; *mixed-media*; simultaneísmo, alteração das relações tradicionais de possuidor e do objecto (possuído), do espectáculo e do espectador; conexão entre a arte e a vida, renovo da festa, oralidade, *to be in*, participação, teatralização do quotidiano, criação de espaços lúdicos, de choque e agitação... estes e outros são temas de uma vasta estratégia a que voltamos a chamar vanguarda... mas que poderíamos classificar como necessidade de sobrevivência; combate urgente à incomunicação e obsolescência crescentes; resposta às inquietações e às esperanças mais válidas de agora e aqui.⁹⁸

⁹⁷ Conceito fundamental em Ernesto de Sousa. Ver JUSTO, José Miranda, *Posfácio - Ernesto de Sousa : «O fim do fim do mundo» ou depois da tautologia*, in *Ser Moderno...em Portugal*, pp. 293-305: "Temos assim um esboço do alcance da noção de «interdisciplinaridade» posta em jogo pelo Ernesto de Sousa. Essa noção vai desde o valor incontornável de cada disciplina científica até àquilo que ele chamava os «mixed-media», desde a revolta contra o recalçamento disciplinar até à impossibilidade de permanecer numa só linguagem, desde a colaboração entre arte e filosofia até à questionação da comunicação entre as duas." (p. 301).

⁹⁸ SOUSA, Ernesto de, *A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro*, in *Colóquio-Artes*, nº16, Lisboa, F.C.G., Fevereiro de 1974, pp. 25-34 (ver pp. 27-28).

E nesse novo espaço "todos seremos actores, prontos a viver a vida como situação estética"⁹⁹, num eco dos desejos enunciados, por exemplo, pelo movimento *Fluxus*, ou ainda por Joseph Beuys (todos somos artistas; Capital=Criatividade), que tão grande importância tiveram, a par com o confronto com a *Documenta 5*, na (re)descoberta que Ernesto de Sousa fez de uma vocação de vanguarda.

⁹⁹ SOUSA, Ernesto de, *Alternativa Zero*, s/ pag.

2.

0 modelo extra-escultural

2.1 Duas apropriações

Para introduzir este capítulo, e antes mesmo de desenvolver as suas questões centrais, gostaria de começar por lançar duas notas mais ou menos avulsas que, despoletadas cada uma pela sua imagem, poderão ajudar a definir o campo de heterodoxia em que se movem as contestações aos modelos de confinamento disciplinar:

(a) Em primeiro lugar, escolhi esta imagem de um trabalho de António Areal [fig.5], apresentado em 1969 na Galeria Quadrante, em Lisboa, porque me pareceu interessante recorrer a um exemplo atípico. É que estarei provavelmente a fazer uma apropriação abusiva desta obra, mas, como dizia na introdução a esta tese, citando Foucault, "deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos". E o desvio que eu proponho desta obra de António Areal inscreve-se exactamente nessa ordem de ideias.



5. António Areal — *Caixa nº6; Em cima, um Arquétipo divino com atributos iconograficamente formulados; 1969.*

Caixa de madeira pintada com face em vidro; 50x36x15 cm.

Para aquilo de que nos vamos ocupar por agora interessa-me não tanto o universo particular em que se move esta obra, mas antes aquilo que o seu vazio objectual nos pode oferecer. Se olharmos atentamente esta caixa acabaremos por considerá-la um objecto, parte do nosso mundo fenomenológico, mas distante daquilo que esperaríamos de um objecto de arte, na medida em que ela se apresenta simplesmente como receptáculo e local para as nossas próprias projecções. Areal refere-se a esses objectos como «*continentes*» *projectivos*, chamando-lhes também,

num texto que acompanhava a exposição¹⁰⁰, *caixas vazias de objectos* ou, ainda, *caixas-conteúdos*.

Foram apresentadas na altura um total de dez caixas legendadas, mas nem todas totalmente vazias¹⁰¹. A uma delas correspondia a seguinte legenda¹⁰²:

*Objecto muito circunstancial, figurando uma caixa na parede da Galeria Quadrante em Lisboa. Em redor pode ver-se a galeria.*¹⁰³

É esta frase, mais do que o próprio objecto, que acaba por remeter para a negação da autonomia do objecto artístico e para a integração do espaço envolvente na obra. Consegue-o ao ancorar o objecto a um determinado espaço (a Galeria Quadrante em Lisboa), amputando assim a obra quando apresentada em diferentes circunstâncias, rementendo simultaneamente para o espectador pela sugestão de envolvimento e pelo convite à participação. Repito que se trata aqui de um desvio deste trabalho para servir uma intenção declarada, já que para Areal este vazio objectual servia antes como primeiro plano do transcendente. O que lhe interessava era a possibilidade de instauração metafísica da obra, e não a sua relação com o

¹⁰⁰ Cf. AREAL, António, *Tópicos bastante confessionais de caixas vazias de objectos*, in *António Areal: Primeira Retrospectiva*, Porto, Fundação de Serralves, 1990, pp. 113-114.

¹⁰¹ BRONZE, Francisco, *Exposições*, in *Colóquio*, nº54, Lisboa, F.C.G., Junho de 1969, p. 35: "Dez caixas de dimensões idênticas, uniformemente pintadas de cinzento e fechadas por um vidro que não se opõe à transparência do interior vazio. Porque, se algumas das caixas guardam ainda certas formas (inquietações sempre, na sua extrema simplicidade), pequenas esferas ou alvos e outras figuras pictoricamente simuladas — outras dessas caixas apresentam-se inteiramente vazias, numa verdadeira situação-limite."

¹⁰² Cf. *ibid.*

¹⁰³ Sobre essas mesmas caixas escrevia, em 1969, Ernesto de Sousa: "Mas eram verdadeiramente vazias as caixas de António Areal? Fotografei-as uma a uma e copiei-lhes os títulos, atentamente. Tudo lá está, ausente. E até o que noutras circunstâncias se poderia chamar uma poética: isto é, uma caixa tendo à volta o espaço da Galeria Quadrante... Letal poética da solidão (SOUSA, Ernesto, *Uma imensa solidão*, in *Opção*, 13/7/1978).

mundo físico envolvente ou a negação de uma arte fechada sobre si mesma¹⁰⁴. Mas, por outro lado, não remetia já uma parte da obra de António Areal para uma "situação assaz ambígua entre o espaço tradicionalmente «pictórico» e o espaço «escultórico»"¹⁰⁵? E não poderá ser igualmente utilizada para situar a discussão sobre a recuperação de certas atitudes ligadas a uma ideia de vanguarda¹⁰⁶, ainda para mais mantendo um fio condutor que a liga à tradição surrealista em Portugal? Sendo assim, o desvio proposto talvez não se revele tão herético quanto isso.

(b) Agora, partindo de uma outra imagem [fig.6], em que vemos Jackson Pollock no seu estúdio, numa fotografia realizada em 1950 por Hans Namuth, gostaria de introduzir um texto de Allan Kaprow, a quem é atribuída a paternidade do *Happening* e respectivos desenvolvimentos.

Esse texto, de 1958, intitulado *The Legacy of Jackson Pollock*¹⁰⁷, para além de ser o primeiro realmente importante de Kaprow, demarca um território de acção onde o processo se sobrepõe à obra acabada, o transitório ao perene e onde à pretensa instantaneidade da recepção se opõe a dimensão temporal e

¹⁰⁴ Cf. AREAL, António, *idem*, p. 114: "Sendo assim, uma proposta directa de meditação, esses títulos [...] propõem meramente esta simples complexidade: exercícios espirituais. Porque a experiência estética [...] já não é bastante, e talvez nem seja intencionada por estas obras. Outro nível de vivência é testemunhado, como inquietação, como preocupação, como finalidade, como presença, que abrangerá porventura o terreno sobre o qual se poderá identificar a possibilidade de instauração metafísica."

¹⁰⁵ BRONZE, Francisco, *Exposições de arte, in Colóquio*, nº45, Lisboa, F.C.G., Outubro de 1967, p. 30.

¹⁰⁶ O mesmo Francisco Bronze (*Areal na Galeria Quadrante, in Vida Mundial*, Lisboa, 9 de Maio de 1969) levanta sérias dúvidas relativamente à atitude de António Areal: "Qual a oportunidade, o sentido de eficácia que poderá realmente ter *aqui e agora* a provocação de Areal?" Esta questão está indelevelmente ligada à discussão a que se aludiu no primeiro capítulo sobre a *morte das vanguardas*. Isso fica claro se recorrermos a uma outra passagem da crítica publicada na *Vida Mundial*: "[...]se o espectador é alguém prevenido, pensa logo com os seus botões e sem surpresa: «Bom, é o Areal e a sua provocaçãozinha *dadaísta*».

"Porque não há dúvida: o primeiro Dada imunizou-nos contra a provocação, e J. Augusto França tem razão quando diz que estamos vacinados contra a surpresa. Não se provoca duas vezes do mesmo modo [sublinhado meu]."

¹⁰⁷ KAPROW, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock, in Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkley, University of California Press, 1996, pp. 1-9 (orig. Publ. in *Art News* 57, nº6, 1958, pp.24-26 e 55-57).

fenomenológica. Como iremos ver mais à frente, ao declarar que nem todos os desenvolvimentos da arte moderna resultaram necessariamente em ideias ligadas a princípios de finalidade, e lembrando que Pollock poderá ter criado magníficas pinturas mas que em certa medida terá contribuído para a destruição da própria pintura¹⁰⁸, Kaprow está exactamente a atacar alguns dos pressupostos básicos do confinamento disciplinar. O que ele acaba por destacar na obra de Pollock é o seu carácter diarístico e ritual, isto é, o seu lado performativo e processual. O facto de Pollock trabalhar literalmente dentro da obra, colocada num plano horizontal, permitindo uma total indentificação do espectador com o corpo do artista através das marcas processuais, levariam a que o artista, o espectador, e o mundo exterior entrassem em completa interacção nessas pinturas¹⁰⁹. Esta ideia parece particularmente acutilante se procurarmos estabelecer um arco relacional com algumas das principais aporias da vanguarda que discutimos ao longo do primeiro capítulo e que virão a tornar-se um eixo condutor do enquadramento conceptual deste trabalho.

A pintura de Pollock também teria conseguido uma libertação da ideia usual de forma, isto é, de um todo com princípio, meio e fim — "anywhere is everywhere, and we dip in and out when and where we can"¹¹⁰. A constatação de que estas obras parecem desenvolver-se infinitamente sugere uma anulação dos limites convencionais do campo rectangular associado à pintura, negando-se assim a divisão tradicional entre o mundo do artista (fechado fisicamente no interior da obra) e o mundo do espectador e da realidade envolvente. Tudo isto, conjugado com o importante factor

¹⁰⁸ Cf. *ibid.* p. 2.

¹⁰⁹ Cf. *ibid.* p. 5.

¹¹⁰ *Ibid.*

da escala, permite que as pinturas de Pollock tenham deixado de o ser para se tornarem puros envolvimentos ("environments"). E, numa alusão à incompletude da obra, deixaríamos desse modo de ser espectadores para nos tornarmos participantes¹¹¹.

Esta reclamação da herança de um artista como Pollock (para além da mitificação — muito americana — que uma morte prematura e trágica sempre provoca) parece revelar até que ponto uma certa heterodoxia analítica permite jogar com as ambiguidades disciplinares em que as categorias artísticas, muito em especial no campo da pintura, se vinham enredando desde há longo tempo.

A geração de Kaprow¹¹², ao defender uma arte assumidamente baseada no processo e na contingência, numa contaminação entre as artes e entre a arte e a vida, recorreu amiúde a essa figura emblemática para procurar estabelecer uma genealogia endógena (o outro percurso genealógico possível entranhando-se no próprio quotidiano da vida moderna, à imagem das vanguardas do início do século). Tratava-se ainda da velha luta vanguardista contra a tradição, representada aqui pelo confinamento disciplinar de que a pintura era o exemplo maior. Não deixa de ser interessante verificar como a geração que marcaria decisivamente os anos 60 é composta por um número significativo de artistas com uma formação de pintores. Uma boa parte deles viriam então a revelar-se "desertores das fileiras da pintura", como foram os casos de Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ou mesmo Robert Morris¹¹³. E

¹¹¹ Cf. *Ibid.* pp. 5-6.

¹¹² A título de exemplo, poderão ainda ser referidos alguns textos de Robert Morris que fazem igualmente essa recuperação da figura de Pollock, mesmo sabendo-se que geracionalmente representam já um grupo posterior ao de Kaprow: *Anti Form* (in *Art Forum*, vol.6, nº8, April 1968, pp. 33-35) e *Some Notes on the phenomenology of making: The Search for the Motivated* (in *Art Forum*, vol.8, nº8, April 1970, pp. 62-66), ambos reunidos in MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

¹¹³ Cf. CRIMP, Douglas, *The End of Painting*, in *On The Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, p. 99.

mesmo aqueles que escolheram trabalhar ainda dentro dos limites possíveis da pintura, como Rauchenberg, fizeram-no destruindo (condicional ou incondicionalmente) a integridade das fronteiras disciplinares que lhe eram comumente atribuídas.

No fundo, mais do que o mero apelo ao processual e ao contingente e à integração do espectador na obra, o objectivo de Kaprow era a reclamação da possível fusão entre arte e vida, e que essa aporia seria resolvida através de uma premonição que tem alguns pontos em comum com a definição de "operador estético" proposta por Ernesto de Sousa:

Young artists of today need no longer say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer". They are simply "artists". All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960's.¹¹⁴

Estas alquimias, que se viriam sem dúvida a confirmar, prolongam-se muito para lá do horizonte temporal da década de sessenta, e, mais do que isso, representam um fluxo subterrâneo que encontra como palco todo o século XX, e a sua maior visibilidade a partir dessa década depende apenas da sua conversão numa corrente maioritária e em vias de aceitação e institucionalização.

No capítulo anterior o campo de análise encontrava-se ainda suficientemente aberto para poder conter um vasto número de práticas artísticas ligadas à ideia de

reconstrução e pretensa ruptura das chamadas neovanguardas. Agora, o objectivo é delimitar de um modo mais consequente o objecto deste trabalho, numa aproximação à escultura liberta do seu próprio conceito, um empreendimento aparentemente paradoxal, contraditório na sua formulação, mas que permitirá uma leitura — a ter lugar na Segunda Parte — de algumas das propostas artísticas mais interessantes surgidas no período em causa, exactamente aquelas que se colocam num espaço intersticial entre as artes.

Assim, depois daqueles dois parênteses introdutórios, o primeiro devedor do fascínio que aquelas caixas vazias sempre exerceram sobre mim, o segundo da importância dos conceitos introduzidos por Kaprow: a ideia de performatividade e teatralização da arte e a vontade totalizadora de fusão entre a vida e a arte — questões características duma vontade concretizadora da utopia vanguardista da interactividade e da negação da autonomia da arte —, procurar-se-á então lugar para uma discussão do conceito que, à falta de melhor, designarei aqui como *modelo extra-escultural*¹¹⁵. Este termo contém em si mesmo os germes da contradição a que me referia, remetendo para um posicionamento exterior ao campo escultural e, por outro lado, não deixando de manter um relacionamento umbilical com aquilo que parece ser o seu objecto de negação.

Como o próprio termo indica, pretende-se delimitar um conjunto de práticas artísticas que já não sendo estritamente escultura, funcionam ainda nas suas margens;

¹¹⁴ KAPROW, Allan, *ibid.*, p. 9.

isto é, e seguindo a delimitação proposta na introdução a este trabalho, tomando sempre como referência constitutiva o modelo escultural — uma categoria algo complexa — sem contudo deixar de se lhe opôr. Assim, é-lhe inerente uma certa negatividade, já que imediatamente remete para essa definição por oposição. Ora, não é exactamente disso que se trata mas antes da análise de um conjunto de fenómenos que se colocam nesse espaço intersticial que resulta de uma negatividade por contacto — um pouco como no fabrico de um qualquer molde. Por razões metodológicas óbvias ficaremos sempre na proximidade dessa linha de fronteira entre o escultural e o extra-escultural, escapando assim a um alargamento incontrollável do campo de análise.

Neste capítulo, tentarei, ainda que sob uma forma mais ou menos esquemática, distinguir os dois momentos que marcam a afirmação deste modelo e que poderemos designar através de outros tantos termos que se opõem e completam: desmembramento e reconstrução, entendendo o primeiro na literalidade do seu significado — o desmantelamento do modelo escultural constitutivo —, e o segundo como resultado da redefinição normativa das fronteiras estilhaçadas, na medida em que seja possível uma tão grande sistematização.

Pelo meio ficará ainda a ideia de desmaterialização do objecto artístico, conceito tão controverso (e contraditório, mas simultaneamente usado em profusão) que terá contribuído como poucos para o exacto desvanecimento não só do objecto de arte mas também do conjunto de normas e modelos que sustentavam de algum modo a prática artística.

¹¹⁵ Esta designação resulta também de uma apropriação, devedora como é do excelente texto de Benjamin Buchloh, *Construire (l'histoire de) la sculpture (in Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 254-274).*

Refiro-me então a todo o processo de construção do paradigma, pois esse modelo extra-escultural ter-se-á guindado exactamente a essa condição e, hoje, os conceitos que envolve encontram-se perfeitamente assimilados. O olhar que possamos lançar retrospectivamente sobre esses acontecimentos não deixará nunca de estar condicionado por aquilo que aconteceu depois, especialmente se verificarmos que, sob um modelo reconstrutivo e por vezes algo distanciada, muitas destas questões tem sido implacavelmente recuperadas e reavaliadas por algumas das mais interessantes propostas da contemporaneidade, perspectiva que não deixarei de procurar no momento de concluir este trabalho.

Aquilo que se propõe é um recuo (anos 60/70) para análise do processo dessa assimilação, quando ainda era possível falar, mesmo que de forma limitada, de transgressão de um modelo, de uma norma. Nesse recuo, e mesmo arriscando o carácter redutor de qualquer classificação, gostaria de pensar o momento — o tal primeiro tempo — do desmembramento do conceito de escultura como ligado intimamente à arte dos anos 60, muito em especial ao minimalismo e depois ao chamado pós-minimalismo; e associar a ideia de reconstrução — o segundo tempo — à fixação de um novo modelo, de um novo paradigma (ou paradigmas), que se teria efectuado de um modo extensivo ao longo da década de 70. Para isso escolhi dois textos que se podem considerar incontornáveis neste caso, o que me permite pensar também sobre a importância que tomam os próprios discursos que envolvem a arte, numa lógica de retroversões constantes entre a prática e a teoria artísticas. São eles

"Art and Objecthood"¹¹⁶ de Michael Fried, publicado em 1967 na *Artforum*, e "Sculpture in Expanded Field"¹¹⁷ de Rosalind Krauss, um texto de 1979. Com este recurso à teoria da arte não quero procurar nenhuma análise *ad litteram* mas antes, e porque é disso que se trata, procurar compreender os mecanismos de assimilação e transformação em norma de *comportamentos* aparentemente desviantes.

2.2 A teatralização das artes

Começando com o texto de Michael Fried, não deixa de ser curioso que, apesar da inevitabilidade da escolha, "Art and Objecthood" tenha surgido como um dos ataques mais ferozes ao minimalismo e que os principais argumentos que aí são usados para denegrir a obra dum conjunto de então jovens artistas sirvam igualmente para definir com propriedade as suas principais preocupações. Como Hal Foster muito bem assinalou, Fried é um excelente crítico do minimalismo especialmente porque para ser persuasivo na sua argumentação foi obrigado a compreendê-lo¹¹⁸.

Logo no início do seu texto Fried afirma que o minimalismo é um empreendimento largamente ideológico e que deseja ocupar um espaço em dupla relação com a pintura e a escultura modernistas, mas procurando simultaneamente

¹¹⁶ FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-1990*; Oxford, Blackwell, 1992, pp. 822-834 (orig. publ. in *Artforum*, Summer 1967).

¹¹⁷ KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, pp. 31-42 (orig. publ. in *October* n°8, Spring 1979).

¹¹⁸ Cf. FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, p. 53.

estabelecer um território próprio e em oposição às duas últimas¹¹⁹. Esta ideia, em parte contrária a muitas das análises que lhe foram dedicadas, que o consideram normalmente não-ideológico, marcado pela negação do conteúdo e pela exaltação da forma, confirma desde logo duas questões fundamentais: por um lado a percepção da sua ameaça aos cânones modernistas e, por outro, a sua intenção de marcar uma posição clara, passível de ser formulada em palavras¹²⁰. Aliás, o que ela acaba também por contestar é a própria pretensão dos artistas a terem uma voz, a demarcarem um território de acção através da escrita. *Art and Objecthood* surge então como uma resposta directa não apenas aos objectos minimalistas mas também aos escritos publicados por Donald Judd¹²¹ (*Specific Objects*) e Robert Morris¹²² (*Notes on Sculpture*).

Tal como Judd já tinha feito na abertura do seu texto intitulado *Specific Objects*, Fried constata que o minimalismo define-se por oposição às disciplinas tradicionais da escultura e da pintura, colocando-se num espaço algures entre elas. Expõe-se assim, através desta posição ambígua relativamente ao instrumento de controlo do discurso¹²³ que são as disciplinas artísticas, a contaminação do minimalismo por elementos estranhos ao campo mais restrito da arte, e em particular da arte modernista.

¹¹⁹ Cf. FRIED, Michael, *idem*, pp. 822-823.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ JUDD, Donald, *Specific Objects*, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-1990*; Oxford, Blackwell, 1992, pp. 809-813 (orig. publ. in *Arts Year Book*, 8 New York, 1965, pp. 74-82).

¹²² MORRIS, Robert, *Notes on Sculpture parts 1-2-3*, in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, pp. 1-32 (orig. publ. in *Artforum* entre Fevereiro de 1966 e Junho de 1967).

¹²³ Esta ideia das disciplinas artísticas enquanto instrumentos de controle do discurso será mais à frente desenvolvida com recurso a um texto fundamental de Michael Foucault: *A ordem do discurso*.

É certo que haveria diferenças substanciais no posicionamento desses artistas relativamente à pintura e à escultura: enquanto que face à primeira o sentimento seria essencialmente de oposição, numa tomada de consciência da sua eminente exaustão, perante a escultura o posicionamento seria um pouco mais ambíguo, propondo o próprio Morris uma espécie de reconstrução interna¹²⁴. Fried acaba por destacar a importância dada por ambos (Judd e Morris) à forma (*shape*), partindo dessa problemática para lembrar a sua atribuição central para a pintura modernista, reafirmando contudo que esta (a forma) não pode deixar de ser eminentemente pictórica sob risco de se tornar meramente objectual, ou literal:

What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects [...]. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this understanding is shape, but shape must belong to *painting* — it must be pictorial, not, or not merely, literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not, indeed, as a kind of object in its own right.¹²⁵

A *arte literalista* teria então como maior pecado a redução da obra à sua mera objectualidade que a entranharia assim no tecido da realidade puramente fenomenológica, quando uma das suas características essenciais deveria ser exactamente o facto de recusar a banalidade da mera existência objectual. Esta linha de pensamento tem como referência os escritos de Clement Greenberg, que é de certo

¹²⁴ Cf. FRIED, Michael, *idem*, pp. 823-824.

¹²⁵ FRIED, Michael, *idem*, p. 824.

modo um pai fundador das teorias de Fried, e levanta já não apenas o problema das fronteiras entre as disciplinas artísticas, mas sobretudo o das relações antitéticas que se possam estabelecer com a própria arte.

Greenberg, em "Recentness of Sculpture"¹²⁶, já levantava essa mesma questão e colocava-a também no plano de um confronto desigual entre a pintura e a escultura:

Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was¹²⁷.

O problema não era saber da oposição dos minimalistas à pintura, mas antes reafirmar que a sua opção pelo tridimensional advinha de essa ser uma qualidade partilhável com tudo aquilo que não é arte. Assim, Greenberg propunha nesse mesmo texto, e numa passagem também recuperada por Fried, que as obras minimalistas eram arte como o era então virtualmente qualquer objecto, e que dificilmente se poderia pensar um tipo de arte mais próximo da condição da não-arte. Seria essa a verdadeira traição estética do minimalismo: o facto das suas obras apenas criarem surpresa enquanto meros fenómenos ¹²⁸.

Fried parte dessa proposição para encontrar os motivos que levam o minimalismo a colocar-se nessa posição antitética à arte. A tese central do seu texto baseia-se pois na acusação de teatralização da arte operada pelo minimalismo, ou arte

¹²⁶ GREENBERG, Clement, *Recentness of Sculpture*, in BATTOCK, Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkley, University of California Press, 1995, pp. 180-186 (orig. publ. in *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967).

literalista, como ele preferia chamar-lhe. A objectualidade minimalista não seria mais "do que um novo género de teatro" e o teatro "uma negação da arte"¹²⁹. Isto permite-lhe avançar a ideia de que essa teatralidade está intimamente ligada às circunstâncias em que o espectador encontra a obra: "the experience of literalist art is of an object in a situation — one that, virtually by definition, includes the beholder"¹³⁰. O próprio Morris tinha já deixado isso bem claro em *Notes on Sculpture - Part 2* ao analisar as questões de escala que lhe pareciam essenciais para que o espaço circundante e o "espectador" pudessem ser integrados na obra, construindo assim uma situação extensiva capaz de criar estímulos corporais vários¹³¹.

O dualismo proposto fundamenta-se então numa clara reprovação de tudo aquilo que se coloca num posicionamento ambíguo relativamente às fronteiras disciplinares, pois o que "fica entre as artes é teatro" e só dentro das artes individuais seria possível falar dos "conceitos de qualidade e valor"¹³². A sobrevivência das artes dependeria até da sua capacidade para derrotar a sensibilidade teatral que as condena à descaracterização e que lhes é inerentemente hostil. No fundo, é ainda a velha questão levantada por Lessing no seu *Laocoön*¹³³ e que respeita à tentativa de definir de um modo claro a pureza e a autonomia de cada uma das artes pensadas individualmente¹³⁴.

¹²⁷ *IBID.*, p. 182.

¹²⁸ Cf. *ibid.*, p. 183-184.

¹²⁹ Cf. FRIED, Michael, *idem*, p. 825.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Ver MORRIS, Robert, *idem*, p. 11-21.

¹³² Cf. FRIED, Michael, *idem*, p. 831.

¹³³ LESSING, Gotthold E., *Laocoön: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Un. Press, 1984 (orig. publ. em 1766).

¹³⁴ Não por acaso, a edição americana do texto de Lessing tem como prefaciador o próprio Michael Fried.

Essa sensibilidade teatral do minimalismo resultou então numa preocupação com as circunstâncias reais, fenomenológicas, em que o espectador encontra a obra de arte e, desde logo, com a própria duração da experiência. O possível contraponto a esta relação com o tempo seria a instantaneidade, a presença perpétua da obra de arte modernista. Assim, teríamos de um lado uma objectualidade comparável à banalidade do quotidiano e do outro uma ausência de duração, uma suspensão da realidade capaz de se apresentar como um momento excepcional¹³⁵.

Ora bem, se Fried foi extremamente metódico e perspicaz na sua caracterização do minimalismo também se mostrou incapaz de compreender que, genericamente, aquilo que se tornou o eixo central da sua acusação — a existência de um conflito irreconciliável entre a pretensa pureza da pintura e da escultura modernistas e a teatralidade do minimalismo, entre uma arte e uma não-arte —, não seria propriamente depreciativo mas antes uma recondução das aporias vanguardistas que ele propositadamente ignora na sua argumentação¹³⁶. Se o conflito existe ele não se pode colocar de um modo maniqueísta, como se as propostas do minimalismo fossem uma mera negação da arte quando, parece claro, elas são antes uma afirmação da sua vitalidade e capacidade de reconstrução a partir do seu próprio interior, mesmo se esse processo é levado a cabo às custas da erosão do edifício artístico.

¹³⁵ Ver o último parágrafo do texto de Fried: "We are all literalists most or all of our lives. Presentness is Grace" (*ibid.* p. 832).

¹³⁶ Na realidade, um dos principais caminhos da vanguarda aponta exactamente para uma tentativa de atingir um determinado sincretismo entre as artes, uma contaminação capaz de violar as regras estabelecidas, fazendo daí surgir algo de novo. Todavia, há também todo um outro fluxo, não negligenciável, que aponta em sentido inverso: para uma mítica da pureza encarnada em cada medium artístico. As aporias a que me refiro inclinam-se pois para o primeiro dos pontos de vista, o que não quer dizer que não transportem consigo uma ideia do mito da pureza, muitas vezes entendida como um retorno a um estado originário, ao *zero* (ver POGGILOLI, Renato, *idem*, pp. 199-204).

O minimalismo anuncia então um campo aberto para a actividade artística, consubstanciando exactamente uma abertura ao mundo, um posicionamento disciplinar híbrido e, paralelamente ao apagamento progressivo do autor, a atribuição de um papel fundamental ao espectador na construção da obra, ou seja, recuperando uma série de mitos associados à própria ideia de vanguarda.

2.3 O confinamento disciplinar

Mas qual é então a verdadeira raiz do que é posto em causa pelo minimalismo e que Fried entendeu, em certa medida correctamente, como um perigo real para os modelos herdados do modernismo? Qual é essa natureza que torna herética e desviante em plenos anos sessenta uma prática artística conduzida nos limites do desafio, mas que responde apesar de tudo às estruturas do sistema das artes?

Michael Foucault, num belíssimo texto resultante da sua aula inaugural no *collège de France* (1970)¹³⁷, apontou metodicamente algumas pistas que nos poderão servir para esboçar uma resposta àquelas questões. A tese por Foucault passa pela identificação dos mecanismos de controlo do discurso e pela respectiva apresentação de alternativas desviantes. A dado momento enumera um conjunto de dispositivos que designa por *mecanismos internos de delimitação e controle do discurso*¹³⁸, e são estes mecanismos de submissão do *acontecimento e do acaso* que nos interessa recuperar para este trabalho.

¹³⁷ FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso*, trad. de Laura F. de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

Esses procedimentos são divisíveis em três categorias distintas: o comentário; o autor; as disciplinas. Embora a interpenetração destas categorias seja intensa e pudesse ser interessante pensar igualmente o papel das duas primeiras para o problema em análise, será a partir da terceira, por razões essencialmente metodológicas, que irei procurar fazer uma transposição para o domínio mais restrito desenhado pelos modelos extra-disciplinares no campo da arte.

Apesar do relativo desvio de sentido, não me parece difícil entender a arte como um discurso *per se*, sujeita a mecanismos (internos, para o que nos interessa aqui) de controle. As disciplinas artísticas, apesar das suas características próprias, poderiam muito bem responder à seguinte afirmação: "[...] uma disciplina define-se por um domínio de objectos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos"¹³⁹. Nessa medida, a pintura, a escultura, etc., não seriam mais do que um corpo aglutinador montado através de um conjunto próprio de regras e proposições.

Se tentarmos um abordagem mais sociológica podemos igualmente pensar até que ponto as fronteiras e as hierarquias presentes no interior do campo da arte acabam em grande parte por servir essencialmente a defesa das posições e poderes instituídos. "Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo"¹⁴⁰. Mas, simultaneamente, sempre que essa ordem estabelecida procura reagir às ameaças que lhe são dirigidas acaba igualmente por lhes reconhecer

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18-28.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

o direito de existência e o efeito real que elas exercem sobre o campo, porque "produzir efeitos no interior de um campo é já existir nele, ainda que os efeitos em causa sejam simples reacções de resistência ou de exclusão"¹⁴¹. E a oposição de Fried, procurando colocar a prática artística dos minimalistas fora do campo restrito da arte, e em particular da escultura, é já um sintoma da sua existência real dentro desse campo.

Essa resistência que parte muitas vezes do interior do próprio sistema revela curiosos modelos de construção e reconstrução constantes dos paradigmas e das referências mais ou menos retrospectivas que se foram impondo ao longo deste século. E, realmente, se analisarmos também a história da escultura moderna e as modalidades do seu acolhimento, como propõe Benjamin H.D. Buchloch¹⁴², poderemos verificar de que modo a própria construção dessa história obedece a um modelo pouco elástico:

Il semble que l'histoire de la sculpture moderne soit justement celle des transgressions de toutes ces limites. Mais chaque fois que la transgression semblait conduire trop près du modèle extra-sculptural, l'*histoire* de la sculpture (c'est-à-dire les modalités de son accueil, l'élaboration et enregistrement de ses normes) esquivait ces atteintes au particularisme et se préservait aussi longtemps que possible de cette sorte d'éclatement.

A *história* da escultura a que se refere Buchloch revela as dificuldades do campo artístico em aceitar as práticas que escapam às regras e modalidades estabelecidas para uma dada disciplina e remete de imediato para as teorias da pureza de cada

¹⁴⁰ BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1996 (ed. orig. 1992), p. 258.

¹⁴¹ *Ibid.*

medium artístico pensado individualmente. As resistências e omissões relatadas e analisadas por Buchloch centram-se todas num critério de exclusão que deriva das dificuldades de uma grande parte dos *historiadores da escultura* em lidarem com essas práticas (como os objectos Dada, Surrealistas ou Construtivistas) demasiado escorregadias para o modelo escultural instituído¹⁴³. O desafio era essencialmente dirigido a duas linhas divisórias diferentes: por um lado, às fronteiras desenhadas entre as diferentes disciplinas artísticas; e, por outro, às próprias distinções entre arte e não-arte, como já tivemos oportunidade de ver.

Terá sido com base em argumentos defensivos relativamente a esses desvios que uma boa parte do trabalho crítico de um autor como Clement Greenberg se desenvolveu — um percurso que, à semelhança de Fried, poderia ser descrito como uma prática de resistência e de procura de um edifício teórico capaz de sustentar, pelo menos no que respeita a estas questões, uma determinada inércia.

Central para todo esse dispositivo, a noção de pureza associada a cada um dos *mediums* artísticos foi extensamente desenvolvida num texto de 1940¹⁴⁴ por Greenberg. Desde logo o título — *Towards a Newer Laocoön* — remete para o já referido texto referencial de Lessing, e procura delimitar o problema central do ensaio: são os limites existentes entre as diversas artes uma condição essencial para a definição de um conjunto de qualidades internas fundamentais à sua sobrevivência? A resposta para o

¹⁴² BUCHLOH, Benjamin H. D., *ibid.*

¹⁴³ Buchloch contesta pois a possibilidade de se realizar uma história distinta daquela a que ele chama *escultura construída* e das práticas mais convencionais da criação escultural. Segundo B. é necessário perder a noção de um fio condutor inquebrável entre algumas *inovações magistrais* que levariam de um Picasso a um Anthony Caro, remetendo para um plano distinto e não interpenetrável os desafios ao modelo normativo. O que B. esboça é então um exame cuidado dos "compromissos e laços indissolúveis" desses desvios com o modelo escultural, já que, apesar de tudo, continuam a desenvolver-se a partir desse horizonte constitutivo (ver *ibid.*, pp. 255-256)

autor é obviamente positiva e passa pela defesa das qualidades próprias de cada arte, ou seja, dos *meios* que lhe são inerentes (o que foi, como vimos, recuperado mais de duas décadas depois por Fried para *Art and Objecthood*). Assim, a "confusão entre as artes", um facto inegável, teria levado a uma "salutar reacção contra os erros da pintura e da escultura" cometidos ao longo dos últimos séculos e obrigaria a uma reflexão aturada sobre os reais limites de cada uma delas¹⁴⁵. Greenberg sustenta que cada arte deverá trabalhar com aquilo que lhe é único e irreduzível, reduzindo assim o seu raio de acção mas encontrando nesse grau atingido de pureza as bases para a definição da sua qualidade intrínseca e independência ¹⁴⁶.

A noção de pureza, alicerçada na definição dos limites seguros das "fronteiras legítimas" de cada uma das artes, é fundamental para entendermos a dimensão do desafio que Fried encontrou nas propostas do minimalismo. Se para Greenberg a recuperação da identidade de uma arte depende da procura daquilo que lhe é único e se a pureza em arte consiste na aceitação desses mesmos limites como uma qualidade intrínseca¹⁴⁷, então todo o entorno do minimalismo representava uma ameaça real para esse edifício artístico baseado numa recusa da contaminação.

¹⁴⁴ GREENBERG, Clement, *Towards a Newer Laocoön*, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-1990*; Oxford, Blackwell, 1992, pp. 554-560 (orig. publ. in *Partisan Review*, VII, nº4, New York, July-August 1940, pp. 296-310).

¹⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 555.

¹⁴⁶ Apesar de longa, julgo ser importante transcrever aqui uma passagem do texto *Modernist Painting*, de Clement Greenberg (in FRASCISNA, Francis e HARRIS, Jonathan, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London, Phaidon Press, 1992, pp. 308-314): The arts could save themselves from this levelling down only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity.

Each art, it turned out, had to perform this demonstration on its own account. What had to be exhibited was not only that which is unique and irreducible in art in general. Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself. By doing so it would, to be sure, narrow its area of competence, but at the same time it would make its possession of that area all the more certain.

It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium. [...] Thus would each art be rendered 'pure', and in its 'purity' find the guarantee of its standards of quality as well of its independence." (pp. 308-309)

¹⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 558.

E no caso particular da escultura qual seriam essas características próprias do *medium* que o modernismo teria delimitado como nunca antes na história da arte?¹⁴⁸ Na introdução ao seu livro *Passages in Modern Sculpture*¹⁴⁹, Rosalind Krauss procura em certa medida anunciar a resposta a essa questão. Partindo exactamente de Lessing, e depois de constatar que a definição daquilo que é ou não é uma obra de escultura se terá tornado extremamente problemático ao longo dos últimos anos, lembra a clara separação apresentada por esse autor entre a essência da escultura — que seria o espaço — e, por exemplo, o *medium* por excelência da poesia — o tempo. Daí a noção de imediatidade na recepção defendida por Greenberg e Fried para a pintura e a escultura ("presentness is grace"), e a sua recusa de uma cooptação por parte da escultura de meios e processos exógenos, sob risco de uma perda da pureza entretanto conquistada.¹⁵⁰

Krauss procurava já uma reconstrução do modelo e contrapunha a essa "oposição natural entre uma arte do tempo e uma arte do espaço" que se teria imposto essencialmente a partir dos anos trinta como um característica única da escultura, a necessidade de repensar a escultura moderna aliando os conceitos de espaço e de tempo:

¹⁴⁸ Greenberg afirma que a escultura "emphasizes the resistance of its material to the efforts of the artist to ply into shapes uncharacteristic of stone, metal, wood, etc." e que estaria presa a uma existência física no mundo tridimensional, enquanto que, em oposição, a pintura estaria inexoravelmente ligada à bidimensionalidade do suporte e à natureza da linguagem possível nesse espaço limitado (Cf. *ibid.*, p. 558), mas ambas dependentes da instantaneidade da recepção.

¹⁴⁹ KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts The MIT Press, 1990 (edit. orig. em 1977).

¹⁵⁰ Haveria outras questões interessantes a analisar aqui no que respeita à procura de uma natureza própria da escultura e ao papel do modernismo na fixação das fronteiras disciplinares. Estou a lembrar-me, por exemplo, da dicotomia Monumento/Anti-Monumento proposta pela mesma Rosalind Krauss num texto publicado em 1986 (KRAUSS, Rosalind, *Échelle/monumentalité; Modernisme/postmodernisme; La ruse de Brancusi*, in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253). De qualquer modo, os horizontes definidos previamente para este trabalho não permitem uma tão grande dispersão sob risco de uma descaracterização desses mesmos propósitos.

One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifests its makers' growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing. From this tension, which defines the very condition of sculpture, comes its enormous expressive power.¹⁵¹

Era já uma tentativa de adaptar o modelo à prática, em resultado do carácter fugidio que esta teria tomado. Trata-se de algo semelhante ao que Foucault também refere no seu texto como sendo a reacção à inscrição da prática em horizontes teóricos exteriores aos modelos instituídos, e, de facto, Krauss procura responder claramente à ideia de que uma prática nova "pede novos instrumentos conceptuais e novos fundamentos teóricos"¹⁵², iniciando desse modo um processo de reajustamento das fronteiras até então estabelecidas. Mas, ao mesmo tempo que escapa à condenação herética proposta por Fried, trabalha ainda numa lógica de policiamento do discurso, como teremos oportunidade de ver mais à frente.

Concluindo, sendo verdade que "a disciplina é um princípio de controlo da produção do discurso, também é exacto que a sua identidade está sujeita a um jogo de "reactualização permanente das regras"¹⁵³, e, normalmente, esse reajuste é impulsionado pela própria prática, pelo acontecimento que recusa a indexação ao modelo transitoriamente vigente e não de modo inverso.

¹⁵¹ KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, p. 5.

¹⁵² FOULCAULT, Michel, *idem*, p. 28.

¹⁵³ Cf. *ibid.*

2.4 Um campo aberto de possibilidades

Em 1979, com "Sculpture in the Expanded Field", num momento em que o paradigma já estava radicalmente alterado mas não suficientemente discutido ou fixado no campo da exegese, Krauss dedicou-se exactamente a estabelecer um grupo de categorias que pretendiam estruturar todo um novo conjunto de práticas artísticas que se abrigavam ainda sob a designação genérica de escultura, e que não poderiam, sob pena do colapso completo do conceito, ser agrupadas em toda a sua heterogeneidade como tal¹⁵⁴. A questão parecia relativamente simples: reestruturar um determinado campo de acção, uma disciplina artística que parecia ter-se tornado lugar e instrumento para designar toda e qualquer obra de arte que envolvesse directa ou indirectamente as noções de tempo e espaço.

Na realidade, Krauss insurgia-se contra um historicismo latente que pretendia justificar a existência do novo numa linha de continuidade com as formas do passado, resultando daí uma anulação das diferenças e até do seu carácter subversivo relativamente às normas¹⁵⁵. Mas este posicionamento revelava-se também algo contraditório, propondo em simultâneo uma aceitação da diferença e do *novo* e um reenquadramento instrumental dos limites gerados no interior da própria escultura. Tratava-se ainda de um campo, aberto e reconduzido em função da prática artística mas, contudo, ainda um instrumento de *controlo do discurso*.¹⁵⁶

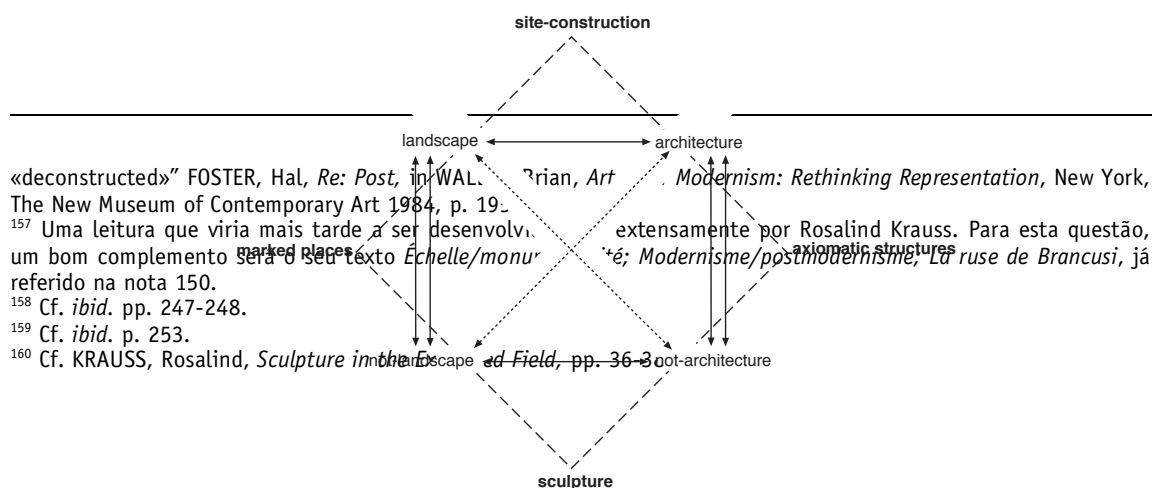
¹⁵⁴ Cf. Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, p. 31.

¹⁵⁵ Cf. *ibid.*, pp. 31-32.

¹⁵⁶ Como Foster já tinha intuído, num texto de 1982: "[...] the work is freed from the term «sculpture»... but only to be bound by other terms, «landscape», «architecture», etc.. Though no longer defined in one code, practice remains within a *field*. Decentered, it is recentered: the field is (precisely) «expanded» rather than

A lógica da escultura seria então inseparável da lógica do monumento¹⁵⁷. Essa função — representar/simbolizar algo e marcar/definir um lugar — teria sido colocada em causa pelo nomadismo e pela autonomização objectual da escultura modernista e essa seria uma outra história da escultura, mais ligada ao declínio do monumento e à *aterritorialidade* do objecto¹⁵⁸. Contudo, a partir do final dos anos 50 esse modelo de autonomização mostrava-se já exausto e a uma certa recuperação da escala monumental e da relação com o lugar (mesmo se sob diferentes pressupostos) juntava-se "precisamente a dissolução do escultural enquanto tal"¹⁵⁹. Daí a necessidade de reestruturar o campo e repensar o modelo.

A escultura ter-se-ia tornado durante a década de sessenta uma combinação de exclusões — "uma situação de pura negatividade". Essa lógica da *inversão* (*não-arquitectura; não-paisagem*) teria por sua vez sofrido uma nova retroversão transformando essa mesma negatividade numa polaridade positiva (integração da *arquitectura* e da *paisagem*). Daí o campo expandido de possibilidades, obrigando a repensar o conjunto das categorias estéticas ocidentais e a aceitar o reposicionamento da escultura nessa estrutura¹⁶⁰. Para isso, Krauss faz a defesa das características próprias da escultura e, logo, das distinções possíveis em relação às outras categorias que propõe:



A escultura aparece assim como "apenas um termo na periferia de um campo onde há outras possibilidades diferentemente estruturadas", organizadas em volta de um esquema algo rígido e que cede à tentação de procurar classificar para assim escapar ao referido desfazimento entre o discurso da história da arte e a prática artística. E de qualquer modo, este esquema acaba também por se encontrar fechado nessa mesma rigidez. Excessivamente marcado por um pensamento estruturalista¹⁶¹ limita-se a libertar um conjunto de fenômenos artísticos do termo escultura para de imediato os delimitar novamente por outros termos. O campo acaba por não ser colocado verdadeiramente em causa¹⁶², podendo-se até pensar em última análise que Rosalind Krauss, ao mostrar receio pelo estilhaçar do modelo escultural, não está assim tão distante quanto isso do pensamento de um Greenberg.

A impossibilidade de definir a prática a que chama pós-moderna em função de um determinado medium — aqui, a escultura — mas antes em "relação com as operações lógicas num dado conjunto de termos culturais"¹⁶³ que resulta desta proposta, fecha o círculo iniciado com a referência a Allan Kaprow e à sua crítica, ainda incipiente, à pureza e autonomia das disciplinas artísticas tradicionais.

¹⁶¹ Basta ver esta passagem no final do texto: "I have been insisting that the expanded field of postmodernism occurs at a specific moment in the recent history of art. It is a historical event with a determinant structure". E a rematar todo o texto, ao referir-se ao tipo de trabalho que procurou levar a cabo: "It presupposes the acceptance of definitive ruptures and the possibility of looking at historical process from the point of view of logical structure" (*ibid.* p 42).

¹⁶² Ver FOSTER, Hal, *Re: Post*, in WALLIS, Brian, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art 1984, pp. 194-196. E passo a citar uma parte do texto: "[...] the work is freed from the term «sculpture»... but only to be bound by other terms, «landscape», «architecture», etc. Though no longer defined by one code, practice remains within a *field*. Decentered, it is recentered: the field is (precisely) «expanded» rather than «deconstructed». The model for this field is a structuralist one [...]" (p. 195).

¹⁶³ Cf. *ibid.*, p. 41.

Na realidade, esta abertura ao mundo, esta contaminação da arte por factores que lhe são aparentemente exógenos, acaba por se constituir, parafraseando Kaprow, como a alquimia de muitos dos mais interessantes desenvolvimentos da arte das últimas décadas. Aquilo que eu procurei apresentar aqui é apenas uma parte dessa história, reveladora de um empreendimento que é hoje imperativamente actual: a aproximação entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo ao qual a obra tem de pertencer.

Sem um grande desvio pode-se pois identificar este campo expandido da escultura com o modelo extra-escultural que me tem servido de instrumento metodológico e conceptual. Aliás, o campo aberto do escultural que o esquema de Rosalind Krauss propõe não é mais do que o redesenho dos limites disciplinares, alargando assim as possibilidades instrumentais do controlo do discurso e mostra-se extremamente útil quando se trata de discutir o interior e o exterior possível da escultura. Devemos atender, é certo, à particularidade da discussão de Krauss, demasiado centrada num modelo e numa prática artística essencialmente norte-americana, e que se exclui à partida da pluralidade de desafios que o escultural vinha sofrendo, muito em especial na Europa¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Não posso evitar, até por razões de justiça aos acontecimentos, deixar aqui uma nota final relativa à excessiva americanização da discussão. Toda a análise que desenvolvi ao longo deste capítulo parte de uma colocação das questões a partir de um ângulo que parece ignorar os importantes desenvolvimentos e contributos provenientes deste lado do Atlântico, mas se esse facto denota, por um lado, uma relativa parcialidade, acaba igualmente por recordar o quanto se alteraram os pólos de atracção no campo da arte após a IIª Guerra Mundial. De qualquer modo, parece-me razoável assinalar aqui uma outra face desta história (talvez não tão diferente quanto isso), para o que me irei socorrer das propostas da exposição *Gravity and Grace - The Changing Condition of Sculpture 1965-1975* (Hayward Gallery, London, 1993), onde se pretendeu fazer uma recensão dos importantes factos acontecidos num período que é em grande parte sobreponível com os horizontes temporais deste mesmo trabalho. No primeiro texto do catálogo, Jon Thompson (*New times, new thoughts, new sculpture*, pp. 11-34) oferece uma leitura desses acontecimentos que desvia o centro das atenções de uma excessiva americanização, procurando assim

Todavia, é importante sublinhar que *Sculpture in the Expanded Field* nunca teria surgido se a prática artística não se revelasse tão escorregadia quando se trata de procurar instrumentos de classificação e controlo, e nessa medida é também um exercício exemplar de readaptação da teoria à prática.

evitar o efeito de ofuscamento que de outro modo se evidenciaria. Sendo a sua intenção declarada iluminar "the transition which took place in 1960s, when minimalism gave way to the Post- Minimalist tendency in America and Europe" (p. 11), Thompson recorda de imediato que as relações entre a América e a Europa estavam nesse período, até no campo estritamente político, bastante tensas e que isso teve uma necessária correspondência nos cruzamentos estéticos entre os dois continentes. Daí que Thompson julgue necessário repor alguns factos e redesenhar o mapa desses anos no que respeita à condição mutante da escultura. Mas, logo após estas considerações (que fez acompanhar de exemplos inequívocos) o texto passa a ser construído com recurso a um conjunto de autores de referência que se aproximam muito daqueles que eu utilizei para este capítulo. A saber: Greenberg, Krauss, Fried, Morris, Judd (...), escapando talvez Umberto Eco a este rol. Ou seja, Thompson viu-se confrontado com a inevitabilidade de recorrer a referências essencialmente americanas quando se tratou de analisar o discurso crítico sobre as mutações a que pretendia aludir, o que não invalidando a necessidade de se proceder a uma reavaliação do papel "europeu" neste contexto particular, pode ajudar a justificar as opções tomadas na construção deste segundo capítulo.

3.

Conclusão

Resumindo, a ideia romântica de vanguarda está indissociavelmente ligada a uma vontade transgressora e de ruptura capaz de uma recondução da arte à vida, através de uma superação da arte enquanto esfera separada. A crise de que o tema da morte das vanguardas é apenas um sintoma, não representa mais do que a contradição interna que estas encontraram ao serem obrigadas a assumir a sua cultura mitificada da transgressão a partir do próprio sistema que pretendiam criticar. Assim, pensar as vanguardas, ou neo-vanguardas do pós-guerra a partir dos mesmos pressupostos é uma simples impossibilidade técnica.

A atribuição de um valor positivo a essas reformulações da ideia de vanguarda passa necessariamente pela superação das pretensões românticas de ruptura e transgressão que muitas vezes lhe estão associadas, substituindo-as por um reposicionamento das vanguardas como cultura de crise; por outro lado, é necessário recusar a análise das vanguardas históricas através do prisma do mito da origem. Só pensando as neovanguardas desse modo, libertas da ideia de repetição acrítica de um passado heróico, é que se torna possível atribuir-lhes um papel preponderante na própria reformulação crítica do papel social da arte.

É certo que este debate se confunde, em parte, com as querelas entre modernismo e pós-modernismo, em especial se considerarmos que a modernidade termina quando deixa de ser possível pensar a história como um todo em progressão, como algo de unitário, o que corresponde ao fim das grandes narrativas de que falava Lyotard. De facto, também para essa oposição entre modernidade e pós-modernidade é possível falar da ausência de um real corte epistemológico, à semelhança do que acontece entre vanguardas e neovanguardas. Nessa oposição apenas se teria revelado um apropriação pelo sistema de práticas antes minoritárias, e que teriam perdido assim o seu potencial subversivo¹⁶⁵. Tal como às neovanguardas, pede-se ao sistema cultural do capitalismo tardio o encontrar de soluções para se libertar desse abraço fatal.

Este não seria o lugar para uma discussão profunda destes problemas, até porque isso obrigaria a um desvio conceptual e metodológico da hipótese de trabalho lançada. Se esta introdução às aporias da vanguarda acabou por ocupar toda a primeira parte deste trabalho, isso deve-se essencialmente à necessidade de enquadrar conceptualmente algumas das vontades que levaram à procura de um caminho alternativo ao confinamento disciplinar em geral, e ao modelo escultural em particular. É certo que essa é apenas uma pequena parte da história das vanguardas, mas que acaba por encarnar alguns dos seus mitos fundadores: a integração do espectador na obra, a recusa das convenções disciplinares, a desmaterialização do objecto artístico,

¹⁶⁵ Ver, por exemplo, JAMESON, Frederic, *Postmodernism and Consumer Society*, in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, pp. 111-125.

entre outros. O que parece um empreendimento interessante é uma sua abordagem no quadro das neovanguardas e da tal reformulação da ideia de vanguarda.

Procurar uma revisão destas mesmas questões no contexto da arte portuguesa acaba igualmente por confundir-se, apesar da parcialidade da análise, restringida que está a uma hipótese de trabalho com balizas bem definidas, com uma recuperação de um momento na história da arte portuguesa mais recente em que a integração num fluxo mais global se dá pela primeira vez.

A análise do papel de Ernesto de Sousa na tentativa de recuperação da ideia de vanguarda nos anos 70 é então fundamental, desde logo porque a própria ideia de uma vanguarda está ligada à sua capacidade programática e de agregação de percursos mais ou menos individualizados (embora a história se encarregue muitas vezes de reescrever os factos em nome duma pretensa noção de autoria). Pensar as propostas e a acção de Ernesto de Sousa em termos genéricos não é, apesar das contradições, tratar apenas de um percurso mas também de uma vontade agregadora e da apresentação de todo um programa estético — pela primeira vez formulado desse modo no contexto português — para uma geração inteira de artistas.

De facto, no domínio estético as vanguardas nunca representam mais do que uma minoria cultural, mesmo quando conseguem *épater le bourgeois* e as formulações de um Ernesto de Sousa, associadas ao seu papel aglutinador e voluntarista, encontraram nos anos seguintes à revolução um momento ideal para a procura da concretização de um dos projectos maiores das vanguardas: a recuperação da função social da arte. E mesmo se esse empreendimento se veio a revelar fugaz e um pouco inocente nos meios e nos propósitos (o que não se afasta da maioria dos voluntarismos da época), é por

aqui que podemos tentar estabelecer uma ligação com o objecto central deste trabalho. Ou seja, no modo de integração neste projecto de algumas práticas artísticas em aparente ruptura com modelos adquiridos de confinamento disciplinar, um desejo declarado da *Alternativa Zero* que, juntamente com outros projectos, foi o lugar de aglutinação de algumas dessas utopias. Porque se "o quadro não consente moldura, a escultura não consente plinto que os separem do envolvimento real de que fazem parte"¹⁶⁶, isto resume-se a um jogo que teria necessariamente de questionar as categorias estéticas e, essencialmente, os modos de recepção da obra de arte.

O fascínio que hoje se desenha quando olhamos para uma exposição como essa não é muito diferente da visão nostálgica e aurática que contamina as imagens e sons que recuperamos desse anos. Mas essa recepção está sempre associada a um sentimento de perda que também contribui para o fascínio e a aura que a envolvem, e este trabalho não pode igualmente escapar a essa inexorabilidade.

No geral, o projecto que me conduz é simples: tentar encontrar as intersecções entre a ideia de vanguarda, e as suas principais aporias, e o desmembramento do escultural; nesse contexto, entender a especificidade do caso português (semi-periférico e rarefeito); por último, procurar uma via analítica e interpretativa das obras, mas também dos percursos individuais de cada autor, capaz de *iluminar* essas mesmas intersecções sem anular o seu potencial interno, ou seja, sem subjugar essa análise à unidade conceptual do projecto.

Termino lembrando a ausência de uma vanguarda histórica em Portugal e o modo como, apesar disso, terá sido possível uma reconstrução da sua herança a partir do

¹⁶⁶ SOUSA, Ernesto de, *Alternativa Zero*, s/ pag.

zero. A consciência histórica e a inquestionável aceleração e consolidação do nosso meio artístico desde dos anos 60, permite-me, entre outras coisas, formular a seguinte questão: continuará o modelo que pressupõe uma ausência de *duração cultural* a ser válido para analisar a arte portuguesa no período que se inaugura, aproximadamente, com a década de 60, ou estaremos condenados ao *eterno recomeço*? Apesar de esta ser uma problemática lateral ao trabalho aqui desenvolvido, parece-me que uma proposta de uma análise, como é o caso desta, baseada na detecção de invariantes e fios condutores entre fenómenos mais ou menos dispersos pode ajudar exactamente a inverter esse processo.

A Segunda Parte deste trabalho foi também pensada como um contributo para a reavaliação dessas questões.