



DO *CHOC* À ESTÉTICA COMUNITÁRIA

Ítala Mendonça de Souza¹

RESUMO: A partir das décadas de 1980 e 1990 a discussão acerca do pós – modernismo, inserido no período pós-moderno, irrompeu no cenário artístico e teórico, tendo como base para tais axiomas um cenário dicotômico e transitivo; alicerçado em conseqüências da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, formatando o revanchismo entre capitalismo e comunismo, construindo modelos econômicos e políticos, entretanto, nestas últimas décadas do século XX tal contexto se transformou, chegando ao fim o conflito entre os dois pólos políticos e econômicos, fim da Guerra Fria e do liberalismo econômico. No entanto, a termo “fim” não se restringiu em ser o centro das discussões apenas dos contextos políticos e econômicos da época, mas também, sendo uma longa problemática da arte. O “fim da arte” compôs o “bilateralismo” teórico da arte, com autores afirmativos e os negativos; a propósito, os primeiros acreditaram no epílogo da arte e os segundos sublevaram este epílogo. Afinal, o “fim da arte” foi o “fim” de uma maneira artística e de um contexto político e econômico, chamado modernismo e liberalismo, respectivamente. Dessa forma, o presente artigo possui como objetivo apresentar a arte que se findou, visando às mudanças artísticas e estéticas do modernismo para o pós-modernismo, aferindo, acerca, da arte moderna e a arte pós-moderna. E se tais mudanças são endógenas a um sistema político e, quais são as conseqüências desse sistema na arte contemporânea enquanto fruição estética e recepção do público com a produção artística recente.

PALAVRAS-CHAVE: pós-modernismo, arte contemporânea, “fim da arte”, modernismo, estética relacional.

ABSTRACT: From the 1980s and 1990s the discussion about the post - modernism, inserted into the postmodern period, burst upon the artistic and theoretical, based on axioms for such a dichotomous scenario and transitive; grounded in consequences of World War II and beginning of the Cold War, formatting the rematch between capitalism and communism, building economic and political models, however, during the last decades of the twentieth century has become such a context, coming to an end the conflict between the two poles of political and economic order of the Cold War and economic liberalism. However, the term "order" was not restricted to be the only center of discussions of political and economic contexts of the time, but also long been a problem of art. The "end of art" composed "bilateralism" art theorist, with authors affirmative and negative, by the way, the first believed in the epilogue of the art and the latter rose up this epilogue. After all, the "end of art" was the "end" of an artistic way and a political and economic context, called modernism and liberalism, respectively. Thus, this article has as objective to present the art that ended in order to change the artistic and aesthetic modernism to

¹ Graduada Licenciatura em Artes pela Instituição Moura Lacerda é autora do artigo “O invisível na obra de Mira Schendel”, publicada na Revista Travessias, número 4, ano 2009.

itala_mendonca@yahoo.com.br



postmodernism, which sent about, modern art and postmodern art. And if such changes are endogenous to a political system and what are the consequences of this system in contemporary art as aesthetic enjoyment and public reception with the recent artistic production.

KEYWORDS: post- modernism, contemporary art, “end of art”, modernism, relational aesthetics.

Presenciamos muitos teóricos que manifestam-se acerca da arte moderna no momento em que nos encontramos, há alguns deles que acreditam em uma certa aproximação da arte moderna com o “sentimento de sublime” de Immanuel Kant, sendo assim, a arte anterior a esta associada ao sentimento do Belo kantiano, - e compreendemos aqui como arte anterior a moderna, datada no século XIX, já que também entendemos como arte moderna a datação encontrada na história da arte, que se inicia no final do século XIX, em 1860 até os anos de 1960 e 1970 do século XX. (LYOTARD, 1993, p.21).

Dessa forma, a arte sócia do sentimento do Belo não proporcionaria ao observador o caminho para além do comum mantendo-o apenas na contemplação, ao contrário da arte moderna com as vanguardas, que permitiria ao observador algo próximo ao “sentimento do sublime”, uma experiência longínqua do comum, que se distânciava do cotidiano. Assim, as vanguardas visavam possuir a falta de medida para uma fruição além da comparação, da possibilidade do observador apenas contemplar. (JAMESON, 2001, p.84).

Pois acreditavam que a arte deveria ser além dela mesma, pois somente dessa forma é que se poderia fazer surgir a “verdade”. (JAMESON, 2001, p.84). Como exemplificação citamos a passagem do texto de Fredric Jameson, “A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização”:

O modernismo aspira ao sublime como sua essência, que podemos chamar de trans-estética, na medida em que deseja atingir o absoluto, ou seja, acredita que para ser arte, a arte deve estar além da arte. (JAMESON, 2001, p.84).

Bem como, atingir o “além da arte” é atingir o sentimento do sublime; de acordo com o autor Jean-François Lyotard, é o sentimento sublime, caracterizado pela compreensão concomitante de dor e prazer. Sendo o momento em que o “presentificável”



não condiz com o conceito, não permitindo “presentificar”, mesmo sabendo o que “presentificar”. (LYOTARD, 1993, p.21).

Mas, a arte moderna com as vanguardas presentificavam através das obras, no entanto, faziam ver o que não podia ser visto, embora o conceito e o presentificável não se encontravam em concordância, por este motivo a existência de telas não figurativas, distantes de uma representação presentificável. Tornando-se obras que com a dor do não ver causam o prazer no que enxergar.

Não há muito a acrescentar a estas observações para esboçar uma estética da pintura sublime: como pintura, “presentificará” evidentemente alguma coisa, mas de um modo negativo; evitará portanto a figuração ou a representação, será “branca” como um quadrado de *Malévitch*, só deixará ver proibindo o que se veja, só dará prazer causando dor. Reconhecemos nestas instruções as axiomas das vanguardas pictóricas, na medida em que se consagram a aludir ao “impresentificável” através de “presentificações” visíveis. (LYOTARD, 1993, p.23).

É a arte moderna na sua “realidade” formando novas “realidades”; “A modernidade (...), é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade, associada à invenção de outras realidades.”(LYOTARD, 1993, p.21).

Tornando o não presentificável apenas um conteúdo de formas, matéria e representações ausentes, afirmam uma autonomia da produção estética moderna e uma crítica cultural, conhecida como negatividade. Com as vanguardas artísticas formatizando anúncios de ordem para um futuro da arte, e ao mesmo tempo sendo a própria figuração do futuro.

Sendo assim, por um longo período, o modernismo e as vanguardas estiveram vinculados com a modernização, fosse à frente de uma postura de crença na força transformadora, ou na crença na força destruidora vinda da modernização. Ao passo que, visavam à construção de uma imagem de um homem moderno sinônimo de “herói”, tendo como o fio condutor a arte moderna.



(...) o modernismo e a vanguarda estiveram sempre intimamente relacionados à modernização social e industrial. (...) A modernização – esta era a crença amplamente discutida, mesmo na ausência do termo – devia ser trilhada. (...) O moderno era um drama de escala mundial, que se encenava nos palcos europeu e norte-americano, com o mítico homem moderno no papel do herói e com a arte moderna como a força condutora, (...). Essas visões heróicas da modernidade e da arte como forças de mudança social (ou como resistência a mudanças indesejadas) são coisa do passado, admiráveis por certo, mas fora de sintonia com as sensibilidades atuais, exceto talvez com uma emergente sensibilidade apocalíptica como reverso do heroísmo modernista. (HUYSSSEN, 1991, p.74-75).

Embora, no momento que nos encontramos – início do século XXI -, este cenário modificou-se, deixando de fazer sentido do modo que foi feito. Se bem que, a arte moderna entre outras heranças, não nos transmitiu apenas o legado da novidade ou da ruptura, mas também a efetivação da desidealização da arte, da obra de arte e do próprio artista, causando mudanças na recepção estética e no sistema artístico.

Tais mudanças que se iniciaram no final do século XIX e se efeturaram com as vanguardas artísticas heróicas, do início do século XX, obtiveram no período da Segunda Guerra Mundial uma postura outra, após a transição do cenário artístico mundial.

À medida que, a guerra chegava ao seu fim, o centro mundial da arte e da cultura fixada em Paris, na França, migra para New York, nos Estados Unidos. Visando possuir uma arte originalmente americana e de intuito internacional, conhecida como vanguardas tardias.

Tal como as vanguardas heróicas, as vanguardas tardias possuíam como base o tema encontrado no poeta *Ezra Pound*, “Make it new”, por meio do experimentalismo da composição das obras; a “experimentação formal”, nos termos do autor Ricardo Fabbrini, no entanto, distante do ideário moderno de revolução – utópica. (EZRA POUND. apud. FABBRINI, 2009, p.04). Assim, essa arte moderna caracterizada europeia e transferida para o cenário americano, encontrava-se em processo de institucionalização.

Porquanto, os Estados Unidos, consolidava uma “arte institucional”, ainda que essa arte institucionalizada fosse o próprio modernismo, cuja representação até então era de uma postura enfática da anti-institucionalização.



E foi com os Estados Unidos, como em outros países ocidentais, que o “modernismo de oposição”, composto por uma postura contrária à classe dominante e distante da indústria cultural, converteu-se a favorecer como meio de propaganda a esta mesma indústria cultural, ao consumo liberal e a esta mesma classe dominante, através de um discurso de afirmação cultural e política anticomunista, como afirma o autor Andreas Huyssen.

Com isso, percebe-se que a permanência do ideário das vanguardas artísticas não podia ser mantido, à medida que o cenário da modernidade se extinguiu. No entanto, um questionamento é constantemente levantado; como afinal, a obra de arte no pós-modernismo poder ser efetuada de forma a suplantar a postura crítica e o caráter do novo, encontrada no modernismo?

Para isso, o que deve-se perceber inicialmente, é a mudança nos discursos de efetivação da arte, mais a produção artística e a sensibilidade no pós-moderno, até mesmo a postura crítica das vanguardas, a “estética da negatividade” e a “recusa da representação” foi se exaurindo como força explicativa e normativa. (HUYSSSEN, 1991, p.21). O modernismo foi reduzido a imagens para propagandas, a saber, tornou-se um cânone, ensinado em “escolas e universidades”. (JAMESON, 2006, p.42).

O fim do modernismo e das vanguardas para alguns autores, esta relacionado à crescente acomodação das tendências e das necessidades, por ambos possuírem poderes de mercado (venda e compra). E simultaneamente os “termos comerciais” substituem o estético pelo econômico, visando apenas o “lucro com as obras de arte”. (JAMESON, 2006, p.42).

A “realidade do dinheiro” e o sucesso desses termos comerciais foram efetuados com a dissolução de fronteiras econômicas e culturais, através da especialização do mercado no cenário artístico da segunda metade do século XX. Atribuindo a legitimação da arte a um sistema formado por *marchands*, galeristas, comiçários, entre outros; as exigências da comunicação, a fim de que o artista produza conforme temas que sejam familiares ao público, proporcionando a estes um instante de “consolação”, e demonstrando ao mercado a capacidade de sua produção ao apresentar a melhor “performance cognitiva”. (LYOTARD, 1993, p.20).



Já para Fredric Jameson a pós-modernidade caracteriza a obra de arte em significantes matéricos livres, sucumbindo os seus significados, em suma, o significante e o significado não nomeiam juntos a realidade, permitindo a permanência apenas do referente como um espectro de uma imagem.

A arte pós-moderna para o autor estaria muito distante das vanguardas artísticas e de sua “práxis”; modificar o mundo da vida e efetuar a “estetização do real”, a saber, a obra de arte vista como “bela e útil”, proporcionando ao homem a “sensibilidade e o entendimento” para que, desse modo pudessem transformar a existência do homem. (FABBRINI, 2009, p.29).

A proposição de Fredric Jameson, acerca, da caracterização do pós-moderno, possui como primazia o desmoronamento dos limites entre o campo econômico e cultural, em que o mercado financeiro e a produção industrial transformaram-se em cultural, tal qual a cultura em especulação financeira.

Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal conjectura é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2001, p.73).

Entretanto, não podemos afirmar veemente em um “fim da arte” como temiam vários autores - da arte moderna em pós-moderna. Como já dissemos, o que se findou foi um cenário que compunha o modernismo e o ideário revolucionário das vanguardas artísticas, desse modo, uma tipologia de cenário artístico foi sucumbido para o aparecimento de um cenário outro: “Não se trata mais de encadear obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). O novo como se sabe, foi arquivado como um “fetiche conceitual”, historicamente motivado.” (FABBRINI, 2009, p.21).



Sendo o fim de uma maratona da arte pelo *telos* moderno presente nas dicotomias compostas, entre outras, pelo “velho” e o “novo”, a alta cultura e a cultura popular; tornando possível a expansão da produção criativa com a disseminação e o aumento da produção artística.

O pós-moderno de acordo com o autor Ricardo Fabbrini, e com base em Andreas Huyssen, diz: “o pós-moderno rejeita os “esquemas formais” e “conteúdos privilegiados” do “espaço moderno”.”(FABBRINI, 2009, p.34); isso quer dizer, que tal período se distancia, ou até mesmo abdica, da responsabilidade de terminar o projeto modernista, com seu ideário, com a formatação moderna de uma produção artística e de fruição estética. Mas, também não podemos afirmar que a produção pós-moderna é caracterizada apenas pela ideia do novo, como processo advindo da moda e do mercado atual, assim se tornando sinônimo de novidade estética.

Contudo, também não é uma “apologia” do aniquilamento da memória da produção artística de décadas anteriores – entendidas aqui por “décadas anteriores” à de 1970 do século XX -, a propósito, nem mesmo tornar o modernismo “obsoleto”, a saber, a produção artística do pós-modernismo trabalha com o manuseio de imagens, signos e linguagens artísticas, de forma à produzir de acordo com uma “diluição e saqueamento do vocabulário moderno”. (HUYSSSEN, 1991, p.44-45).

De modo que não podemos compreender o pós-modernismo como sinônimo de produção “plagiadora” – no sentido do *Déjà-vu* -, do modernismo, pois o caráter surruprador não se restringe apenas aos signos modernos, mas também, as imagens produzidas na cultura; outras escolas artísticas e estilos anteriores aos séculos XIX e XX.

Isso não quer dizer que caracterizamos o pós-modernismo numa estética da “generalização estética”; mesmo que desde os anos de 1970, tanto a produção artística, quanto as culturais estejam relacionadas e mergulhadas em um contexto, em que ancorado e consolidado na dissolução das fronteiras de categorias e instituições, tornando possível um pós-modernismo do “vale tudo”. (HUYSSSEN, 1991, p.79).

Porque o pós-modernismo não é uma “reafirmação irrestrita”, que através das necessidades do capital é condicionada – aqui entendida como fetichismo -, nos termos de Ricardo Fabbrini, muito menos uma continuação extremada da busca da alteridade moderna. (FABBRINI, 2009, p.36). Assim a estética pós-moderna é a “forma estética”



abandonando a autonomia moderna, e se vinculando à realidade existente, com uma produção artística que efetua o manuseio de signos e se apropria do *modus operandi* dos mais variados; combinando-os ou modificando-os para esta realidade.

Como lembrado pelo autor Ricardo Fabbrini e exemplificando a situação, no final da década de 1980 encontramos um pós-modernismo caracterizado por esta apropriação de *modus operandi*, que reagia a desmaterialização presente na arte conceitual, nos *happenings*, entre outras, linguagens artísticas, ou mesmo ao “hermetismo” do público e a “especialização” de artistas e críticos. (FABBRINI, 2010, p.12).

Por isso, a findada década de 1980 ficou conhecida como o retorno à pintura, a volta das linguagens artísticas da tradição, com o dito neoexpressionismo alemão, *graffiti painting* angloamericano e a transvanguarda italiana.

Dessa forma a arte que se seguiu nas décadas de 1980 – final – e 1990 ficou conhecida como o “retorno do real” (FOSTER, 2001, p.129. apud. FABBRINI, 2010, p.12), uma arte que denuncia a realidade com uma produção afirmativa de culturas minoritárias, já que há a necessidade de conscientização pública, a partir, dos “conflitos étnicos, machismo e efeitos da globalização, ou a crise da narrativa”. (FABBRINI, 2010, p.12). Permitindo a efetuação artística entre a “cultura de massa” junto com a “alta cultura”. (HUYSEN, 1991. p.41).

Sendo assim, a partir da década de 1990 uma configuração no cenário artístico denominado de “arte relacional”, efetua uma arte que por objetivo é a junção entre arte e vida, no entanto, longe de uma formatação; artística, de obra de arte, ou de produções de objetos e de gestos estéticos de configuração de um belo e útil, com caráter de modificadores da vida.

A arte relacional da pós-modernidade possui uma produção da “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.12. apud. FABBRINI, 2010, p.13), que ao refazer espaços territoriais e relações humanas em outro território, se configura materialmente e simbolicamente em um espaço comum. Essa configuração ocorre por meio da apropriação de “modos de discursos” e “formas de vida”, para ressaltar uma realidade social. (RANCIÈRE, 2005. p.50. apud. FABBRINI, 2010, p.15).

O artista relacional manipula esses elementos existentes, dispendo-os no espaço expositivo possibilitando uma co-habitação temporária de um certo tipo de território,



permitindo a efetuação de uma situação social, vivenciada entre o artista e o público. “ Com o *pot-pourri* de objetos dispostos no espaço esses artistas buscam, antes, criar condições de possibilidade para a co-habitação provisória de um território, ou, como vimos: habitar plataformas ou estação” (FABBRINI, 2010, p.17).

No entanto, a estética relacional não visa o efeito do *choc*, nem mesmo o caráter inusitado do novo, pois a problemática levantada não possui como a priori o estatuto de obra de arte, ou a “denegação do sentido” (BURGER, 2008, p.158. apud. FABBRINI, 2010, p.17), ou seja, a arte denominada relacional visa movimentar elementos que existem, para modificar a “partilha do sensível”, transformando público as práticas territoriais, ou das culturas minoritárias, através de estéticas comunitárias.

A propósito, é com essas experiências conjuntas e transformadas em obra de arte, ou melhor, apresentadas esteticamente, que os artistas relacionais visam alcançar uma modificação nas atitudes comunitárias, nos vínculos sociais. Aliás, redefinir a relação entre arte, sociedade e comunicação na sociedade do espetáculo, tornar possível um compartilhamento da sensibilidade.

A questão do artista relacional não seria, portanto, fazer com que uma nova forma artística, ou um gesto inaugural, indicasse uma alteridade radical, outra sociedade; mas mobilizar elementos dados no presente para alterar a partilha do sensível (a *aísthesis*) dos habitantes de um determinado território (“destes” *socius*). (FABBRINI, 2010, p.16).

A arte relacional que iniciou-se no final da década de 1980, passou pela década de 1990 e se mantém, de uma certa maneira nas primeiras décadas de 2000, é uma postura adversa as limitações da democracia e do controle as informações que as mídias detém, de certo, podemos afirmar uma postura política no caminho da estética relacional.

É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida



cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim. (BOURRIAUD, 2009, p.23).

Mas, tão-somente, fica a questão a ser pensada neste percurso da arte relacional com a arte e a não – arte, pois a fruição encontrada na arte moderna, neste momento, foi substituída por “usuários de formas”, que se transformam em consumidores de arte, donde, essa mesma arte só ocorre se inserida em um evento cultural e, legitimada pelo mesmo circuito de mídias que a própria arte relacional crítica.

Em suma, é pensarmos se todas as produções artísticas que são apresentadas no atual cenário artístico visam a “partilha do sensível”, ou se não nos tornamos consumidores culturais, que possuem como crença: que tudo é para ser consumido. À medida que não conseguimos perceber um “abuso estético”, que transforma a arte em “efeitismo”, em busca do ecletismo cultural de consumo agradável, vinda de uma arte “ornamental” e de efetações para o “*entertainment*” estético (FABBRINI, 2009, p.30-31), a serviço do pós-industrialismo. (LYOTARD, 1996, p.206. apud. FABBRINI, 2010, p.18).

Referências Bibliográficas:

BOURRIAUD, N. Estética Relacional. São Paulo. Martins Fontes: 2009.

FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas. In: Cadernos de Pós-graduação da UNICAMP, v. 8. 2006.

_____, Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade nos anos 1990. In.: Revista Científica./FAP, v.5. Curitiba, jan./jun. 2010.

FAVARETTO, C. F. Impasses da Arte Contemporânea. In: AJZENBERG (org.), Comunicações e arte em tempo de mudança, 1966-1991. São Paulo, ECA-USP; SESC, 1991.

HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (org.): Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro. Rocco: 1991.



JAMESON, F. “Fim da arte” ou “fim da história”?. In: A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis. Editora Vozes: 2001.

_____, A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 2006.

LYOTARD, J. F. O pós-moderno explicado às crianças: correspondências 1982-1985. Trad. Tereza Coelho. 2 edição. Lisboa. Publicações Dom Quixote: 1993.