

**AS VANGUARDAS E A
CULTURA MODERNA**

O lugar da arte na cultura moderna

A criação artística compreende uma série de atividades que têm por finalidade conferir uma forma aos objetos de nosso ambiente vital. Essa forma pressupõe, em primeiro lugar, um acervo de conhecimentos e de meios técnicos e um conjunto de decisões formais ou compositivas de natureza igualmente técnica ou técnico-científica. Mas o que constitui o núcleo da criação artística não é sua constituição técnica, mas a sua natureza expressiva. A criação artística é um ato basicamente individual e subjetivo, em que o conhecimento técnico ou, inclusive, científico, de determinados aspectos da realidade constituem apenas um meio para a elaboração de uma determinada experiência estética, que é intuitiva, emocional e sensível, ao mesmo tempo.

Nas formas artísticas que chamamos de primitivas — a cerâmica indígena ou pré-histórica, por exemplo —, os componentes técnicos e expressivos mal podem ser separados. O próprio conceito antigo de *techné* compreende, também, aspectos intuitivos e expressivos do conhecimento e da expressão individuais. Até mesmo a sociedade cientificamente avançada do Alto Renascimento permite, como demonstra a pintura de Leonardo, uma unidade ideal entre conhecimento científico-técnico e expressão artística. Em todos esses casos, a criação artística punha em evidência, ao mesmo tempo, um domínio técnico da realidade e um domínio plástico da expressão subjetiva.

Esses exemplos de culturas passadas mostram, por outro lado, uma determinada síntese, quase diria uma perfeita harmonia entre a expressão individual do artista e as formas constitutivas da cultura. Nas artes corporais dos indígenas americanos, percebemos a mestria individual e a liberdade plástica de seus artesãos, mas tam-

bém os valores que configuram suas culturas. A arte dos ícones é, analogamente, a expressão subjetiva de um sentimento místico de seus mestres e dos objetivos espirituais da coletividade em que vivem. Em todos esses casos, a forma artística dos objetos é, ao mesmo tempo, a forma que outorga um significado ao conjunto da cultura. A arte, como expressão de uma visão íntima das coisas, é inseparável das formas e valores que configuram uma comunidade.

O lugar da arte na cultura é definido de uma maneira transparente e decisiva no classicismo e no romantismo europeus: a arte configura, através das formas que confere a seus objetos, as mesmas formas da cultura, isto é, seus valores simbólicos, seus ideais, seus meios de expressão e comunicação. O significado educador, formador, da arte deriva dessa capacidade de configurar individualmente o mundo. A educação estética converte-se, assim, no ponto de partida de uma concepção da cultura baseada na realização expressiva do indivíduo em sua atividade social. A filosofia de Herder identifica a formação da cultura com a formação artística, e Hegel chega a definir o trabalho como uma criatividade a um tempo econômica e artística, isto é, como formação cultural. Até o socialismo utópico e a teoria marxista da alienação fundam sua crítica da sociedade industrial na renúncia que impõe à atividade social do trabalho como expressão individual e como valor culturalmente formativo, isto é, a inversão daquele nexos entre expressão artística e criação cultural.

O significado subjetivo da obra de arte não pode ser outro, na realidade. O artista é, afinal de contas, a individualidade que defende, na expressão sensível da sua experiência do mundo, a possibilidade de outorgar a este um sentido originado em sua própria subjetividade, em seus desejos e esperanças, ou, também, em sua dor e sua decepção. Escolher a criação de formas e valores como modo de vida, isto é, escolher a arte, significa adotar como projeto vital a liberdade de configurar o mundo e, portanto, o próprio meio cultural, conforme uma experiência e uma aspiração individuais. É um projeto, no sentido mais forte da palavra, em que a expressão de valores subjetivos se objetiva necessariamente nas formas que distinguem qualitativamente uma cultura. Muito em especial, o valor ideal que a beleza sempre encerra, por mais limitada ou efê-

mera que seja a sua manifestação sensível, traz consigo um projeto cujo lugar definitivo é a cultura, o reino dos objetos, na medida em que estão dotados de um valor humano.

A perspectiva de uma inter-relação entre criação artística e cultura, a idéia de uma cultura artística possui, hoje, no mundo contemporâneo porém, um caráter idealista e algo até antiquado. A própria concepção da cultura como universo de formas expressivas, portanto dotadas de um sentido subjetivo sensivelmente inteligível e comunicável, é desmentida pelo papel predominante que o desenvolvimento tecnológico e as formas culturais que lhe são próprias alcançaram na sociedade moderna. A utopia de uma cultura artística tende a ser irremissivelmente revogada por uma cultura que é definida exclusivamente segundo seus valores técnico-científicos. O ideal romântico de uma cultura artística foi superado pelo projeto industrial de uma civilização tecnológica.

É verdade que uma parte significativa das correntes da arte moderna, de Ruskin ao expressionismo e à Bauhaus, tratou de resuscitar o conceito artístico de desenho do Renascimento e a perspectiva estética de uma cultura artística. A arquitetura expressionista do século XX, de Gaudí a Taut, Poelzig ou Steiner, defendeu explicitamente uma nova liberdade expressiva, que devia reabilitar a arte em seu papel reformador, antecipador e normativo. A experiência estética constituída num novo estilo devia converter-se no novo princípio da comunicação e da consciência sociais. Mas essa utopia já se elevava, em inícios do século XX, com marcada dimensão messiânica, contra uma nova consciência negativa da civilização científico-técnica. Gaudí e Poelzig proclamaram: ou a nova arte, ou a decadência da cultura e de seus valores espirituais. A aventura romântica do expressionismo foi um espasmo efêmero, dotado, isso sim, de uma criatividade inigualada ao longo de todo o século XX, mas eficazmente ultrapassada pelas formas políticas da arte, que detiveram-se no nacional-socialismo e no stalinismo, bem como pela vontade mais positivista das diferentes figuras do racionalismo estético moderno.

Os conceitos polares de cultura e civilização escondem um conflito, colocado desde finais do século XIX, que a perspectiva moderna de uma cultura tecnológica, desenvolvida a partir das

vanguardas artísticas, deslocou. Mas é precisamente esse conflito que explica a própria origem da utopia expressionista de uma cultura artística moderna. Os termos desse conflito são relativamente simples. A palavra cultura possui uma velha herança histórica. Etimologicamente, aparenta-se ao culto, com a experiência do sagrado e de suas manifestações estéticas, e, também, ao cultivo, ao processo de confrontação e elaboração da natureza. O conceito de civilização é moderno: nasce no século XVIII, estreitamente vinculado à cultura urbana e a seus valores racionalizadores. Fundamentalmente, define uma ordem técnica e funcional da produção econômica e da reprodução social. No contexto da sociologia crítica de finais do século XIX, o significado da palavra civilização foi fundamentalmente negativo. Contemplamos, sob o seu signo, o fim da cultura histórica, a morte da comunidade cultural fundada em valores éticos e estéticos, e o triunfo de uma ordem mecânica, representada pelo industrialismo e por sua racionalidade técnico-econômica. A estética expressionista, a última utopia moderna de uma cultura artística, forjou com base nesse conflito seu ideário estético. Através de uma arte de raízes simbólicas, como a que reivindicaram Taut, Kandinsky ou Marc, entre outros, e de uma aproximação mimética à natureza, como a que foi plasmada teórica e plasticamente por Klee, a nova arte devia preparar o terreno para uma cultura baseada em ideais artísticos. Esta, aliás, não ignorava o desenvolvimento técnico-científico da sociedade contemporânea, mas assumia-o, precisamente, com um sentido espiritual renovado. Uma obra arquitetônica como a de Gaudí exhibe essa dupla dimensão da aproximação da arte à natureza e aos valores do sagrado, sob esse signo social de caráter explicitamente reformador e utópico.

Todavia, esse conflito entre cultura histórica e civilização industrial parece superado sob a nova ordem de um projeto tecnocultural, que define a sociedade moderna tardia. Parece superado pelo menos quanto a um aspecto elementar: o vazio de valores formais e culturalmente integradores, que a crítica sociológica, certamente nostálgica, de inícios do século atribuía à civilização industrial. A idéia de uma tecno-cultura compreende, a esse respeito, o conjunto de formas sensíveis e valores culturalmente integradores,

que, agora, não são derivados de uma experiência subjetiva de conhecimento, nem de um princípio individual de expressão, nem tampouco de determinadas aspirações espirituais e simbólicas, mas precisamente da mesma racionalidade instrumental subjacente ao desenvolvimento e à reprodução tecno-industriais. Os exemplos dessa nova dimensão cultural da tecnologia moderna encontram-se, hoje, onde quer que os artefatos tecnológicos (um aeroporto ou uma motocicleta) definam o espaço vital da comunicação humana. Em outras palavras, esses exemplos encontram-se universalmente. As formas desses instrumentos, as máquinas de habitação ou as máquinas de informação, são configuradas segundo um paradigma estritamente funcional ou tecnofuncional, de acordo com os objetivos instrumentais que as definem. Ao mesmo tempo, esses valores instrumentais são dotados de uma dimensão simbólica, precisamente a de uma frieza objetiva, vazia de toda identidade expressiva, porque vazia de qualquer experiência subjetiva, que os novos valores de socialização culturais do homem contemporâneo impõem.

O conceito de tecno-cultura é novo. Foi empregado no panorama recente de uma civilização pós-moderna e está estreitamente ligado aos atuais meios de produção computadorizada do desenho industrial. Mas a sua idéia elementar foi antecipada, com brilhante clareza, pela estética futurista do maquinismo. A máquina, escreveu o arquiteto Mendelsohn em 1914, é chamada a configurar desde as emoções mais íntimas do sistema nervoso humano até a estrutura da cidade. E praticamente a partir da Primeira Guerra Mundial, as correntes artísticas mais decisivas do ponto de vista da sua influência normativa no desenvolvimento da cultura moderna desenvolveram, sob diversos signos, esse princípio de uma racionalização tecno-funcional das formas artísticas e, com elas, da própria cultura.

De um ponto de vista mais teórico, devem ser distinguidos três princípios estéticos que, ao longo do século XX, impulsionaram praticamente e legitimaram teoricamente esse novo conceito anti-estético de cultura: a morte da arte, a doutrina do funcionalismo e o postulado estilístico de uma forma racional. É preciso dedicar a esses três elementos da cultura moderna algumas palavras.

A morte da arte

A tese da morte da arte foi uma premissa, ao mesmo tempo sociológica e artística, que adotaram os grupos mais ativistas das vanguardas artísticas, do dadaísmo a suas versões contemporâneas. O dadaísmo, em particular, adotou esse princípio em nome de uma crítica fundamentalmente niilista da sociedade industrial, e as vanguardas russas proclamaram a morte da arte com uma pretensão revolucionária, em que não faltavam componentes messiânicos. Finalmente, o futurismo celebrou, sob esse título, ao mesmo tempo um triunfo iconoclasta sobre a concepção histórica da criação artística e um culto heróico primitivo ao novo poder da tecnologia moderna.

Essas três figuras da “morte da arte” são, por si mesmas, representativas de três atitudes básicas que se prolongaram ao longo do século XX. Em primeiro lugar, a teoria estética de signo crítico que nega a possibilidade da arte, como consequência dos múltiplos dilaceramentos interiores que o homem moderno sofreu, desde a visão da destrutividade inerente às formas dominantes do conhecimento científico até a perspectiva da perversidade que trouxeram consigo os totalitarismos modernos. Num mundo possuído pelo desespero, a arte só pode exprimir uma consciência negativa. Na era de Hiroshima e de Auschwitz, a poesia só é possível como protesto. E, inversamente, a conciliação com a natureza e a cultura, que define o reino estético da beleza, adquire ou adquiriria um caráter conciliador, portanto cúmplice e falso em relação à cisão de nosso mundo objetivo e interior. A própria afirmação da possibilidade da arte adquire, em nossa sociedade, certa dimensão legitimadora, porque, afinal, a beleza sempre acaba por justificar o mundo. Enfim, diversas formas do realismo expressionista de nosso século, desde um George Grosz ou de um Otto Dix, por exemplo, até o neo-expressionismo de nossos dias, assumiram esse ponto de partida.

Em segundo lugar, porém, a morte da arte converteu-se, para o pensamento moderno, num valor, numa premissa positivos. Hegel, o socialismo e o positivismo do século XIX e as vanguardas

artísticas mais próximas dos círculos revolucionários do século XX conceberam a morte da arte como anúncio de uma era de esplendor, fundada na dominação racional do universo e da sociedade. As vanguardas construtivistas e produtivistas não fizeram, a esse respeito, nada mais que converter as críticas iconoclastas de vontades tão proféticas como as de Marx, Proudhon ou Comte, num programa artístico que celebrava esteticamente o novo amanhecer cultural sob o signo do maquinismo. A tese socialista do desaparecimento da arte numa sociedade racionalmente organizada deu lugar a um conceito tecnicista do desenho, abrandado às vezes pelas exigências mais ou menos sofisticadas do marketing, como vemos por toda parte, nas coisas maiores e menores. Além do mais, esse postulado antiestético, derivado e subsidiário de uma discutível concepção racionalista da história, concluiu, hoje, na estética informática, sua última consequência lógica.

Por fim, a morte da arte foi anunciada pelo futurismo com motivos artísticos muito ambíguos. No futurismo de um Marinetti ou de um Mendelsohn combinaram-se expressões de um fascínio pela violência da civilização industrial, com um obscuro entusiasmo por suas formas de poder. As massas arquitetônicas do primeiro Mendelsohn, pioneiras da arquitetura moderna antes de Mies van der Rohe, cultivam a monumentalidade junto com um espírito sombrio (pelo menos se comparadas com os funcionalmente equivalentes palácios renascentistas, por exemplo). Quanto à poética de Marinetti, ela antecipa as flores estéticas de uma *science fiction* “heavy” e as visões suburbanas de monumentalidade e destruição, hoje proporcionadas por qualquer das nossas megalópoles. Trata-se da morte da arte sob o culto do brutalismo, da agressividade nas formas e nos valores morais e de certo entusiasmo estético pelo heroísmo e pela violência que hoje penetra todos os poros da socialização do indivíduo, dos filmes de Walt Disney às atitudes morais de grandes líderes do espetáculo político internacional. Trata-se, enfim, daquela morte da arte que acaba na feiúra e no feísmo que caracterizam as grandes realizações da cultura contemporânea.

A morte da arte como ponto de partida de um pensamento crítico, a morte da arte como expressão da violência e da própria

degradação formal da cultura e, por fim, a morte da arte como palavra de ordem de uma utopia civilizatória racionalista, são, pois, três das faces que exhibe a crise estética moderna.

O funcionalismo

O segundo momento que define a transformação estética protagonizada pela arte moderna penetra no fundo da economia racionalizada, que a civilização tecno-científica impôs a todas as manifestações da existência humana. A arte protagonista dos valores dominantes da cultura moderna (não Beckmann, mas Mondrian; não Gaudí, mas Mies van der Rohe; não Van de Velde, mas Loos) assumiu, por sua vez, uma vocação lingüística e racionalizadora. Trata-se de uma dupla norma: a de conceber a arte como criação lingüística e, portanto, sujeita a uma sintaxe; e a de subordinar essa mesma sintaxe a um código cientificista: uma definição matemática da composição e de suas proporções, uma forma geométrica e uma teoria fisicista da cor, baseada na natureza estritamente objetiva das cores puras. A redução lingüística da forma artística tendeu a eliminar seus componentes expressivos. A ausência de experiência individual e, portanto, de elementos reflexivos, emocionais e sensoriais identificáveis já é um velho tema, que abordaram, em seus dias, Simmel e Benjamin, em sua crítica estética da modernidade. Mas a evolução no sentido de uma formalização crescente não só do desenho, mas também da arte, foi um fator predominante ao longo das últimas décadas. Trata-se de um nominalismo estético precocemente formulado por Apollinaire, Severini ou Le Corbusier, e encerrado entretanto no círculo teórico do formalismo estruturalista. Trata-se, enfim, de um formalismo que despojou a forma artística, desde Mondrian até o minimalismo e o racionalismo hermético de um Rossi, de seus componentes intuitivos e expressivos.

Racionalização formal

Em terceiro lugar, essa formalização da linguagem tem estado subordinada preponderantemente a um rigor cientificista, a um intelectualismo cartesiano, inclusive. Mondrian, Le Corbusier, Severini, El Lissitzky, Malevitch, Itten ou Albers, para citar alguns nomes de destaque, postularam, em seus respectivos programas e manifestos, uma nova estética científica, sustentada em última instância por um princípio geométrico e matemático. Foi um platonismo renovado, agora sob o signo da máquina tecnológica. Essa redução lingüística, bem como a racionalização formal do estilo artístico moderno, foram a premissa que permitiu uma plena integração da criação, na arte e no desenho, à reprodução técnica e industrial das formas, ou seja: o funcionalismo. A estética funcionalista parte de uma racionalização econômica da forma que, em seu tempo, contou com legitimações de ordem artística, bem como social e ética. Mas o conceito estritamente teórico ou estético do funcionalismo, por exemplo, o que Adolf Loos cunhou em sua apaixonada atividade de publicista, ocultam aquilo que, tanto da perspectiva da prática do desenho em todos os seus modos, como de um ponto de vista social, constitui seu ponto de apoio real: a subordinação da criação da forma artística a uma economia racionalizada, congruente, em primeiro lugar, com as exigências da sua reprodução técnica. Aquém das suas legitimações teóricas, o funcionalismo representa o espírito antiestético da reprodução industrial das formas culturais.

Esses três elementos definem amplamente a condição negativa que a arte, considerada como experiência e expressão subjetivas, desfruta na sociedade contemporânea. Esses três aspectos da crise moderna da arte resumem, enfim, a condição de uma cultura cujas formas, por meio das quais habitamos, comunicamo-nos e agimos na sociedade, perderam sua aura, gerada na expressão das experiências individuais, para adquirir uma sonoridade estritamente técnica.

A tese que exponho aqui pode ser resumida em seus termos mais elementares. Nossa cultura conta com um ideal de criação artística e de desenho que podemos chamar clássico e se relaciona a marcos particularmente intensos da história da cultura como vontade analítica e reflexiva, que Leonardo, por exemplo, pôs em evidência em seu desenho; ou se relaciona, também, à idéia de uma educação estética, como a que formulou Schiller. Essa concepção do desenho voltou a renascer em finais do século XIX: a obra de Ruskin e Morris é um maravilhoso caso particular. O conceito universal de desenho que Gaudí plasmou, tanto em suas mesas como nos espaços das suas casas ou nos mosaicos dos seus telhados, é outro testemunho inesquecível. Depois, nas vanguardas expressionistas, formulou-se de novo essa utopia artística das formas culturais, embora, é claro, com toda classe de signos contraditórios, como quis assinalar brevemente. A visão global desse processo é necessária, hoje, do ponto de vista da sua superação, e a simplificação é imprescindível para poder fixar nossa atenção nesses objetivos. Esse processo evolutivo da arte moderna, a queda da sua utopia, pode ser seguido a partir dos próprios anos vinte. As diversas formas do racionalismo estético das vanguardas, da metafísica neoplasticista até a elegante frieza tecnocrática de Mies van der Rohe, sublimaram, por assim dizer, os esforços, demasiado carregados de conflitos emocionais e intelectuais, da geração expressionista. Mas, pouco a pouco, foram afastando-se tanto da sua complexa tensão interior, quanto de seus elementos espirituais e utópicos. Quem se lembra dos sonhos de Bruno Taut nas vazias superfícies geométricas de Johnson? Ao mesmo tempo, barbaridades estéticas como a *Unité d'habitation** converteram-se, rapidamente, em norma da produção industrial da arquitetura. Ante a alternativa de escolher entre os cantos poéticos de Gaudí e a escolástica cartesiana de Le Corbusier, a tecno-cultura moderna adotou o juízo daquele burro que concedeu ao cuco o prêmio de melhor cantor, porque seus toques monótonos eram melhor entendidos do que as complicadas melodias do rouxinol. Por último, a mesma linguagem institucionalizada como moderna experimentou um

* *Unité d'habitation* — unidade habitacional.

desgaste natural. Acima de tudo isso, a civilização técnica e industrial, cujos valores espirituais precisamente aquela linguagem racionalizada pretendeu representar, sofria e sofre uma série de conflitos, que põem em questão seus fundamentos epistemológicos e sociais. Até chegar ao momento presente — a idade pós-moderna, como foi chamada, que, de certo modo, é um ponto final e, de certo modo, um novo começo.

A competitividade tecnológica e tecno-militar a que a cultura moderna está sujeita e, hoje, além disso, os grandes problemas econômicos que dominam o mundo tendem a dar à arte em geral um papel menor no teatro da história. E os sinais da crise da arte afloram por toda parte, muito em particular na arquitetura, na pintura e na música. Recordamos com nostalgia aquela idade européia que pôs a arte no centro do mundo e ainda não podemos esquecer inteiramente aquelas filosofias que, desde Goethe até Humboldt, conceberam um ideal de cultura baseado num princípio de criatividade artística.

No entanto, nosso meio vital é, cada dia mais, um mundo de artefatos, uma segunda natureza, que tende a tornar-se total e que é obra do desenho, da configuração plástica pelo homem. Os espaços arquitetônicos e urbanos, os sistemas de comunicação de massas, os objetos de nosso uso doméstico e de nossa ornamentação estão mediados por princípios estéticos derivados, em geral, das mesmas leis técnicas de reprodução exigidas pelos grandes sistemas de comunicação. O poder, que as formas e as normas estéticas exercem sobre as formas e normas da existência humana, mal é questionado, tanto do ponto de vista artístico, quanto do ponto de vista filosófico. mas esse paradoxo, essa contradição moderna entre o sentimento de crise ou de obsolescência da arte e da estética diante de um desenvolvimento sem limites da reprodução técnica das formas não termina aqui.

A civilização desenvolvida de hoje, ao mesmo tempo que perdeu toda dimensão artística, está sofrendo um processo de degradação de suas manifestações sensíveis, isto é, estéticas. Ninguém se engana mais sobre esse ponto: em qualquer cidade que nos encontremos — São Paulo, New York ou Florença — dir-nos-ão que elas são excelentes, mas que há apenas algumas décadas eram belas. A

degradação sensorial da arquitetura começou com a produção em massa de edifícios funcionais, significativamente inaugurada pelo nacional-socialismo europeu (tão orgulhoso sempre da sua defesa heróica da história). O funcionalismo estético da era tecnológica permitiu que se impusesse uma ordem industrial e comercial em nosso meio vital, conforme, aliás, aos poderes políticos e ideológicos da grande indústria. As novas cidades foram concebidas como desertos de asfalto e cimento, coalhados de formas poliédricas, sem plasticidade nem expressão, sem valores nem emoções, nem símbolos espirituais ou poéticos. Depois, esses mesmos parâmetros da arquitetura industrial sofreram os efeitos de uma sórdida decomposição. A umidade tropical tingiu os cimentos de moderníssimas arquiteturas de São Paulo com tons plúmbeos que, nas horas do crepúsculo conferem a essa cidade uma inconfundível atmosfera tenebrosa. “Les Halles”, de Paris, apenas ontem reluzentes, são um espetáculo ferrugento de aços retóricos, sendo considerada uma zona perigosa à noite, precisamente porque abriga em suas ruínas precoces um novo desespero. Os subúrbios modernos que cresceram nas costas das cidades renascentistas italianas oferecem muitas visões de desolação. São verdadeiros subúrbios, no sentido literal da palavra: cidades inferiores, com algo de subterrâneo e afim ao inferno. As grandes metrópoles do mundo, enfim, Los Angeles, New York, Tóquio, reservam, porém, acima dessa torre de Babel industrial de construções e destruições, um só reino de beleza: os cristalinos sólidos platônicos que seus arranha-céus coram, com seus ângulos frios e seus espaços vazios, sua sublime proximidade ao êxtase de um poder que quer refletir-se na infinitude sem vida do cosmos.

A degradação sensorial e estética da nossa cultura se estende do menor e mais cotidiano, das próprias palavras, que já se desfaziam na boca de Hofmannsthal como cogumelos podres, ao pronunciá-las, às mais vastas e, ao mesmo tempo, mais delicadas zonas da natureza. O homem moderno fica assustado ao saber que a piora das condições ecológicas do mundo sacrifica, cada dia, dezenas de espécies de flores, que desaparecem para sempre do universo (e, com elas, seu mistério). O homem moderno fica angustiado com o potencial destrutivo que, cada dia, aumenta o seu conhecimento.

Sente, enfim, a perda da sua memória e da sua identidade históricas em suas cidades e seus símbolos. O círculo se fecha: o homem moderno sente perder o sentido estético sobre a sua cultura e a sua existência.

A redução estética da produção serializada das formas, na arte, na arquitetura ou no desenho industrial, não é, contudo, um fenômeno que possa ser compreendido e, menos ainda, superado nos limites estritos de uma teoria estética. Na realidade, a antiestética industrial e vanguardista não é mais que o epifenômeno de uma cultura integralmente definida segundo uma epistemologia tecno-científica, o que não acontecia nos albores da era industrial. Isso supõe um minguado lugar para as formas de conhecimento e de expressão artísticas. Por sua vez, essa perda de um fundamento estético é tão-somente uma minúscula parte da degradação que assola o mundo, através de seus conflitos sociais e econômicos, ou através de seus conflitos militares.

A crise da arte moderna não é mais que uma conseqüência da crise da cultura moderna, como se tem repetido tantas vezes, e hoje só está saldando as últimas contas de uma dívida contraída ao longo de todo o século. Todavia, o problema da forma artística é, ao mesmo tempo, fundamental para nossas indagações sobre o futuro da cultura, porque somente a partir da criatividade artística podem configurar-se os valores alternativos a uma tecno-cultura cujo desgaste experimentamos com a mesma intensidade que seu poder. É a arte, quase por definição, o único princípio de esperança possível, precisamente naquele sentido de configuração das coisas e de um significado humano nelas, que assinalei anteriormente como o conteúdo mais elementar de um ideal reflexivo e crítico do desenho.

A última conseqüência da produção técnica das formas, a nova estética cibernética, é, precisamente, a morte da arte. Trata-se de uma figura renovada daquela autonegação das capacidades expressivas e simbólicas da cultura histórica que as vanguardas futuristas e racionalistas haviam antecipado e que, hoje, as modernas tecnologias da informação assumem como o mesmo *pathos* revolucionário. A redução lógico-matemática do processo criativo subjacente a essa nova estética não supõe, na realidade, um momento de ruptura em relação ao racionalismo estético que cobre a ampla

evolução estilística do cubismo e do neoplasticismo até a arquitetura do "international style". O realmente inovador nessa perspectiva teórica e prática é o alcance quantitativo das suas capacidades técnicas. A redução lógico-matemática das formas na idade da sua computadorização está destinada a estender-se a todos os territórios culturais, das palavras mais íntimas aos espaços que habitamos. Sob seus princípios tecno-científicos, anuncia-se um universo total de valores, de formas de percepção e de atuação. Trata-se do novo conceito de cultura integralmente reduzida ao universo da informação. Claro, não há razões para negar a legitimidade cultural a novas tecnologias que, como a informática de hoje ou as telecomunicações de ontem, abrem possibilidades de atuação surpreendentes ao ser humano. Toda máquina encerra fontes de poder e de liberdade. Mas as formas dessa criatividade tecno-cultural banem, ao mesmo tempo, aqueles meios de expressão metafórica que constituíram a máxima riqueza e a base da autonomia individual e coletiva nas culturas históricas.

O caso particular da produção industrial de moradias é ilustrativo e, até, sintomático, a esse respeito. Uma empresa japonesa de produção industrial de células de habitação anunciava, recentemente, com cores rutilantes, que a casa do futuro já não configuraria o espaço simbólico de identificação expressiva do indivíduo. A futura célula de habitação é concebida, pelo contrário, de acordo com um cálculo informatizado das necessidades biológicas e das funções sociais do indivíduo. Esse anúncio, considerado em si, encerra um triunfal grito de morte sobre o espírito artístico do Renascimento europeu. Significa privar o indivíduo, no próprio espaço da sua interioridade, de toda e qualquer dimensão criativa ligada a seu modo de ser particular e a sua existência inteira. Trata-se de abolir qualquer outra forma cultural que não seja previamente sancionada por um critério de produtividade científico-técnica.

A pergunta sobre o significado da arte na cultura contemporânea não é, em primeiro lugar, uma questão teórica. É verdade que a dedução subjetiva da criação artística a partir da experiência individual e de sua elaboração emocional constitui o fundamento de uma crítica radical das tendências antiestéticas da civilização tecno-científica. A memória histórica do que a arte significou para

culturas passadas também constitui um ponto de apoio necessário para a crítica da tecno-cultura moderna e a reformulação de um projeto artístico de cultura.

Mas o problema da arte na civilização contemporânea parte, em primeiro lugar, das condições psicológicas, sócio-econômicas e tecnológicas que colocaram o homem moderno ante o dilema da sua progressiva degradação vital. A questão atual da arte e de seu lugar na civilização tecno-científica emana de uma lógica do progresso que, em suas formas atuais, se identifica, cada dia mais ostensivamente, com uma lógica da destruição. A pergunta sobre o significado da arte emerge num panorama histórico em que a degradação das condições naturais, econômicas e político-sociais está pondo dramaticamente em questão a própria possibilidade humana de governar racionalmente seu destino individual e histórico e em que o império da feiúra e sua contínua expansão aparece precisamente como um dos aspectos constitutivos desse mesmo processo de destruição.

O ideal de uma cultura artística foi retomado em inícios do século como uma tentativa de sobrepor-se à alienação, ao vazio e à decadência da cultura moderna. Hoje, esse projeto insere-se, novamente, na perspectiva teórica e prática que, da filosofia crítica da cultura à pesquisa de tecnologias alternativas e ao desenvolvimento de programas de recuperação ambiental e urbana, está projetando o único horizonte possível para o futuro da civilização moderna.

Teses para uma crítica da arte moderna

A cultura moderna tardia e as vanguardas artísticas

As vanguardas artísticas européias de inícios do século não podem ser definidas a partir de uma perspectiva unicamente formal e estilística, ou estética. Fundamentalmente, elas determinaram uma figura cultural historicamente nova, a que chamamos de modernidade ou período tardo-moderno. Do ponto de vista de uma teoria da cultura, seu interesse não está na melhor ou pior articulação de seus programas artísticos, nem na maior ou menor riqueza de suas obras, comparadas com as grandes criações de outros períodos culturais. Como fenômeno de transformação cultural, seu caráter foi o de uma *ruptura* com o passado, que afetava tanto os valores estéticos, como éticos, epistemológicos e sociais, e de uma nova *síntese* dos fatores culturais que permitiu abrir uma dimensão histórica ao desenvolvimento científico e tecnológico. Ambos esses aspectos — a ruptura e a síntese de uma nova figura cultural — definem, de maneira fundamental, a natureza das vanguardas quanto a seu significado histórico e suas concepções formais e estéticas.

A crítica da arte autônoma

Essa ruptura não se identifica com a negação ou com a representação do passado e da memória histórica, como, por exemplo, parece desprender-se da crítica de A. Loos ao ornamento. A dissolução do passado é, antes, uma das conseqüências de uma trans-

formação mais profunda que a vanguarda efetua no pensamento artístico da modernidade. Trata-se da crítica e da negação da autonomia da arte como representação de uma esfera ideal relativamente independente das condições materiais da civilização. Nessa perspectiva, as vanguardas são um caso particular, embora decisivo, devido à sua situação histórica, da crise da cultura autônoma aberta no pensamento filosófico e artístico do século XIX. Essa crise declarou-se na crítica da “ideologia”, de Marx, bem como na crítica da moral idealista como “falsa consciência”, de Nietzsche, ou na análise histórica da reforma protestante como ideologia burguesa, de M. Weber. As teorias pessimistas da cultura, de Spengler ou Artaud, que consideram o nascimento de uma civilização tecnológica e mecanicista como o fracasso e o fim da cultura, ou críticas como a do cientista N. Bohr, para quem o desenvolvimento da física nuclear constitui um avanço da razão teórica e um fracasso da razão moral, colocam essa mesma crise a partir de uma posição negativa.

Noutro contexto, o movimento socialista do século XIX, via, na dissolução dos valores ideais da cultura burguesa e de sua falsa universalidade, a possibilidade histórica de uma nova ordem. Em obras literárias como as de Lenz ou Büchner, Rimbaud ou Strindberg, ou artísticas, como as de Goya, Ensor ou Munch, também tornava-se patente a crise dos valores universais da cultura humanista e racionalista da Ilustração, através da expressão de seus aspectos negativos, irracionais, destrutivos e demoníacos, segundo uma concepção do mundo às vezes niilista ou apocalíptica. Sob signos diversos, otimistas ou desesperados, essas tendências convergem para uma só e mesma negação da arte autônoma, cuja tradição é herdada pelos pioneiros da vanguarda, no dadaísmo, no futurismo ou no expressionismo.

Essa negação da arte autônoma remete ao processo de secularização da cultura, com o qual nasce a idade moderna. Nas duas formas fundamentais que esse processo revestiu, a Reforma e a Ilustração, o sentido histórico da secularização consistiu na emancipação da cultura dos sistemas de referência e legitimação “sagrados” ou transcendentais, e sua substituição por valores e axiomas racionais e histórico-sociais. A negação da arte empreendida

pelas vanguardas também é uma figura de sua dessacralização, que se traduz positivamente na determinação de novos princípios formais, epistemológicos e morais, a partir da imanência dos fatores do desenvolvimento econômico e tecnológico.

Esse conceito de secularização permite distinguir, ao mesmo tempo, o significado cultural dos pioneiros da vanguarda artística em relação às suas formas epigônicas e tardias. Apesar de suas semelhanças formais, o objetivo dos epígonos da vanguarda já não pode ser a negação artística de uma arte autônoma, posto que esta foi liquidada, mas sim a elevação da negação da arte a um novo valor autônomo e objetivado. Seu significado é o de uma ressacralização da arte através de um processo ritual (exposições, crítica, etc) amparado institucionalmente. Através dele, as formas epigônicas da vanguarda sacrificam os momentos críticos das vanguardas históricas para assumir aquela mesma função indiretamente legitimatória que os pioneiros haviam tratado de superar.

A nova ordem

A vanguarda distingue-se da crítica da cultura da arte e do pensamento do século XIX por sua vontade artística de um novo estilo, sua posição positiva e afirmadora no que diz respeito à criação de novos valores culturais. Movimentos artísticos, como o futurismo, põem em evidência a síntese dessas posições aparentemente contraditórias. Junto com os temas artísticos da destruição, do demoníaco ou do apocalíptico, o futurismo glorificou valores intrínsecos da civilização tecnológica, como a máquina ou o dinamismo. Tratava-se de negar ou de destruir, por um lado, a cultura tradicional, com seus valores autônomos; por outro, da invocação da nova cultura e de seus valores tecnológicos. Uma obra como a *Roda de bicicleta*, de Duchamp, ilustra, por si só, esse duplo caráter da vanguarda. Ela é, ao mesmo tempo, um produto não-artístico e o paradigma de um novo princípio cultural. O objeto de arte é apresentado como a negação da arte e, por sua vez, a obra de arte é

definida como objeto tecnológico. No desenvolvimento do pensamento artístico compreendido entre o movimento dadaísta e o neoplasticismo ou o suprematismo, essa glorificação artística do objeto tecnológico desenvolveu-se como representação de seu princípio formal, abstrato e mecanicista. Os valores artísticos da abstração, a geometria, a composição segundo leis objetivas ou matemáticas (Severini), a teoria objetivista e cientificista das cores (Itten, Albers), os momentos negativos do antiperspectivismo e do antimimetismo, convergem num ideal de racionalidade que aproximou a forma artística da racionalidade científico-técnica da reprodução social. Particularmente no desenho industrial e na arquitetura, esse novo princípio formal não só possibilitou a expressão de uma nova beleza e de uma verdade estética diretamente relacionadas com a civilização industrial, mas também, ao mesmo tempo, a adaptação de seu processo de produção às exigências da racionalização industrial.

Essa transformação dos valores estéticos remete, historicamente, à estética positivista do século XIX. No pensamento de Saint-Simon, Comte ou Proudhon, a arte é definida de acordo com a sua função social e se aproxima do conceito antigo de *techné*, na medida em que é concebida como um fator de produção ou de transformação econômico-social. Essa concepção “funcionalista” adquire uma importância extraordinária em obras como as de Semper, Viollet-le-Duc ou Ruskin, e se converte numa verdadeira revolução dos paradigmas clássicos da estética nos escritos teóricos de Van de Velde, Loos e da Bauhaus.

Mas a vanguarda não só assumiu como princípio estético e estilístico uma concepção da forma derivada da racionalidade científico-técnica ou econômica, como elevou-a a princípio universal. Foi propriamente essa generalização do princípio racional da máquina como paradigma estético, moral e social, que converteu as vanguardas nos portadores históricos da cultura moderna tardia e que definiu a sua transformação radical da cultura contemporânea. Essa transformação só foi possível na medida em que a vanguarda assumiu um caráter incondicional ou absoluto. Era absoluta a sua negação da arte autônoma como sucedâneo do sagrado ou como transcendência, assim como era absoluto o caráter da nova ordem

formal e cultural. A teoria do neoplasticismo proporciona, a esse respeito, um exemplo privilegiado. O que critica na arte tradicional é o relativo, o contraditório ou ambíguo, a expressão do trágico ou do destino individual. Diante disso, o neoplasticismo postulou, plasticamente, uma ordem abstrata universal, harmoniosa e absoluta.

A concepção da arte como expressão do absoluto, que, sob formas distintas, mas explícitas, se encontra na arquitetura do expressionismo, em Kandinsky ou em Mondrian, remete à estética romântica de Schelling e Novalis. No entanto, ao contrário do Romantismo, o neoplasticismo assume esse princípio do absoluto sob uma dimensão social e histórica. Os quadros de Mondrian não têm caráter simbólico (sob o qual é contemplado hoje em dia), ao contrário da pintura explicitamente espiritual e hermética de Kandinsky ou da arquitetura de Taut. A ordem absoluta que representam define, antecipatoriamente, a organização da vida real, um novo sistema social ou a estrutura de uma cidade utópica. Na medida em que essa ordem é absoluta e universal, sua representação tem que autodissolver-se enquanto representação artística, isto é, autônoma e transcendente em relação à realidade.

A dialética da vanguarda

Esse princípio estético-cultural absoluto e universal determina a vanguarda como movimento que supera a si próprio, como arte, e se dissolve em meio à nova ordem cultural que antecipa artisticamente. A autonegação da vanguarda é a consequência da sua aspiração a uma ordem utópica total. É formulada de maneira explícita nos programas futuristas e neoplasticistas, assim como nas vanguardas russas. A esse respeito, é importante considerar o conceito de vanguarda em si mesmo. A idéia de vanguarda como força de choque que se autodestrói, na medida em que realiza seu objetivo cultural, procede do significado militar da vanguarda. Todavia, as vanguardas artísticas só herdaram esse significado através da con-

cepção política de vanguarda revolucionária. Em Lukacs, isto é, em sua concepção teórica mais articulada, a vanguarda revolucionária é, ao mesmo tempo, um sujeito particular e determinado (o partido), e representa um sujeito e uma ordem universais e absolutos (o proletariado consciente e a sociedade sem classes). Em virtude da transformação revolucionária que define seu conteúdo, a vanguarda política se dissolve precisamente onde ela consegue o poder revolucionário, isto é, onde se realiza o reino absoluto da sociedade comunista.

A estética cartesiana

As vanguardas artísticas distinguem-se da idéia política de vanguarda pela própria natureza de seu princípio absoluto. Esse princípio é formal e artístico-cultural, e não político e sócio-organizativo, inclusive quando, em determinados casos, como nas vanguardas russas, seria difícil traçar limites precisos entre ambos. Tal princípio formal pode ser definido como *cartesiano* em virtude de seus aspectos estilísticos fundamentais. A arte das vanguardas é abstrato-geométrica, antipsicologista, antinaturalista e anti-histórica; nela, os momentos intelectuais prevalecem, junto com o princípio de uma racionalidade supra-individual, abstrata e universal, sobre os aspectos sensíveis, emocionais e individuais da experiência artística. Essas características formais remetem à epistemologia cartesiana e, através dela, à figura histórica da razão, própria da Ilustração e da civilização tecnológica. O conceito de estética cartesiana pode ser aplicado à linguagem formal do suprematismo, do purismo, da Bauhaus ou de Mies van der Rohe, concordando, também, com as formulações teóricas do neoplasticismo ou com os pressupostos estéticos da teoria da cor, de Albers. No entanto, a vanguarda acrescenta um fator novo a esse racionalismo: os princípios epistemológicos que, na filosofia cartesiana, regem a construção lógica do conhecimento são convertidos, agora, em princípios constitutivos de um universo cultural total, de uma *Gesamt-*

kunstwerk,* que, segundo a formulação de Taut ou de Mondrian, tende a criar uma segunda natureza artificial e global.

A crítica da vanguarda

Não tem muito sentido dizer que a vanguarda, ou aspectos particulares da mesma, como o Movimento Moderno na arquitetura, morreram. Do ponto de vista da sua própria concepção da civilização moderna, seu desaparecimento e seu "fracasso" significam, antes, sua realização. É verdade que, no pensamento artístico de seus sucessores, desde Mies van der Rohe até a arquitetura pós-moderna, desapareceram seus elementos escatológicos e utópicos, mas precisamente porque os fatores culturais que regem a nossa vida diária, desde o desenho de objetos de consumo até o planejamento urbano, assumiram tais elementos como princípio constitutivo. O que se assinala como fim ou morte das vanguardas está relacionado, por outro lado, à nossa consciência atual de sua relatividade histórica. Ela não deriva apenas da distância histórica que a separa do nosso presente. A verdade é, antes, que, a partir da nossa compreensão da situação histórica, não podemos aceitar a pretensão absoluta que lhe era própria. Em certa medida, o pensamento artístico das vanguardas modernas realizou, histórica e culturalmente, seu programa formal e social. Mas sua consecução pôs em evidência novas contradições e uma nova negatividade. Desde a crítica de Benjamin a Loos e Scheerbart, essa negatividade constituiu um dos elementos da teoria crítica da cultura moderna.

No contexto da crise da cultura européia, em fins do século XIX, a vanguarda artística aparecia como a alternativa de uma ordem racional futura. Ela conferiu um sentido positivo à cultura, para lá da experiência da angústia e da destruição, bem como da visão niilista ou pessimista da "decadência do Ocidente". Em seus programas estilísticos e político-sociais, a crise cultural chegou a

* Obra de arte total.

ser superada, mas não foi suprimida. O niilismo, o pessimismo cultural, a experiência da angústia subsistiram, sob seus projetos e realizações, até os dias de hoje. Sua expressão artística e intelectual constituiu a sombra de seus sonhos de vidro, aço e luz. Esses momentos negativos reaparecem no mundo de hoje sob a forma de uma nova crise da cultura.

Assumir esses momentos negativos não significa rechaçar a vanguarda. Ao contrário, tal atitude antes significa assumir a crítica da institucionalização e da coisificação da sua dialética. As vanguardas sucumbiram, como qualquer outro movimento artístico da história. Sua crise e o vazio cultural que deixa consigo são, porém, necessários como novo ponto de partida da arte e da cultura do nosso futuro.

Teoria das vanguardas

Aquela era a hora secreta da morte da velha época. Que nos resta hoje de sagrado, de tudo o que fica às nossas costas? A partir de agora, ninguém, ninguém pode voltar atrás por sobre o charco de sangue da guerra e viver o passado.

FRANZ MARC

I

No caderno de notas de Baudelaire se encontra uma passagem deliciosa: “Do amor e da predileção dos franceses pelas metáforas militares”, são as palavras que o encabeçam. Trata-se de um comentário jocoso sobre o uso de uma terminologia militar por parte da jovem literatura francesa. Baudelaire enumera prazerosamente expressões assaz curiosas: “*littérature militante*”, “*rester sur la brèche*”, “*la presse militante*”, “*soldat de la presse judiciaire*”, “*les poètes de combat*”...* O último lugar da sua lista, relativamente longa, é reservado a uma palavra chamada a adquirir, apenas meio século mais tarde, uma importância decisiva no pensamento artístico: “*les littérateurs d'avant-garde*”**. Quanto ao mais, o sarcasmo de Baudelaire é delicado:

*Ces habitudes de métaphores militaires — escreve — dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société*¹.

Uma crítica encantadora que só encontraria comparação na ironia de Musil, quando, em *Der Mann ohne Eigenschaften*, cha-

* Literatura militante, ficar a postos, a imprensa militante, soldado da imprensa judiciária, os poetas de combate.

** Os literatos de vanguarda.

ma as idéias de material de guerra, os artistas de combatentes, traduz bibliotecas por arsenal de armas e produção literária por plano de ataque, e acaba descrevendo a vida espiritual da época em termos de campos de batalha, de frentes e linhas de combate, de territórios de operação ou de demarcações táticas².

A vanguarda: um ideal militar. No entanto, as palavras de Baudelaire, como as de Musil, ainda nos parecem paradoxais. Vanguarda, um termo militar? A vida cultural considerada como um campo de batalha? Obras de arte que são armas? Poetas que vão ao *front* da literatura? Mais adiante tornarei a esse momento da cultura considerada como um meio de luta. Por enquanto, quero deter-me no fato estrito das vanguardas literárias e artísticas. Aqui, o paradoxo ainda é mais específico. A vanguarda, um fato militar? Não será o contrário? Não é mais razoável a idéia de estar na primeira linha e marchar na vanguarda ser aplicada à gente e às obras de letras? Não será anterior a dimensão literária à dimensão militar? Ao menos uma coisa hoje parece-nos certa: o conceito de vanguarda tem pleno sentido no âmbito da cultura, enquanto que no verdadeiro campo de batalha converteu-se num conceito obsoleto. A palavra em questão perdeu sua aura militar e, quando alguém pronuncia “vanguarda” num salão, pensa-se no artista, não nas armas. Seria até difícil que um público leigo acreditasse, hoje, que houve um tempo em que só os soldados podiam estar na vanguarda e em que, na arte e na literatura, nunca iam para o *front*. Como explicar essa mudança?

A história do conteúdo semântico dessa palavra — a “vanguarda” — pode ajudar-nos a decifrar o problema. As coisas são bastante simples, a esse respeito: até a Segunda Guerra Mundial, os dicionários só definem com esse termo um fato militar e estratégico, ignorando qualquer dimensão literária, artística ou espiritual. “Vanguarda” designa, de maneira exclusiva, uma determinada tecnologia da destruição, não uma figura da criação literária³.

Acabada a Segunda Guerra Mundial, as coisas mudam, inclusive nos dicionários. A designação militar de vanguarda perdeu sua importância numa época em que todos sabiam do terror de uma destruição sem limites no espaço. Como momento específico da

tecnologia bélica, o conceito de vanguarda havia passado a ser um vestígio. Os dicionários tratam-no como peça de museu. Em contrapartida, aparece pela primeira vez a designação artística e literária da palavra vanguarda...

Paradoxo? Uso metafórico e sem maiores conseqüências da palavra? Talvez. Porém, sob a simetria dessa mudança semântica, talvez se possa descobrir também certa semelhança. A definição padrão da vanguarda militar pode facilitar-nos essa tarefa, ainda mais que podemos remetê-la a um estrategista e teórico clássico: Von Clausewitz. A esse respeito, o capítulo "Vanguarda e postos avançados", da sua obra *Vom Kriege*, começa com um comentário sugestivo:

A força e a extensão, o tempo, o lugar, as condições, o tipo de guerra e até o acaso influem sobre a vanguarda; daí não devermos espantarnos com que, na história militar, tanto ela como os postos avançados não podem ser delimitados nitidamente, aparecendo, ao contrário, sob uma grande diversidade de casos e uma espécie de desordem⁴.

Eis um primeiro passo para a determinação histórica desse conceito: a vanguarda, termo aleatório, categoria equívoca que designa a realidade de uma estratégia sem limites precisos. Mas não é precisamente essa ambigüidade que podia possibilitar o uso "metafórico" da palavra para estratégias de tipo literário e artístico?

No entanto, além dessa apreciação de conjunto, Von Clausewitz trata de sistematizar as características elementares da estratégia vanguardista. Sua obra assinala, nesse sentido, cinco funções que legitimam o emprego desse corpo especial nos exércitos. Em primeiro lugar, a vanguarda dificulta o avanço do inimigo; em segundo, permite situar-se nas proximidades do oponente sem mover a pesada massa central do exército; em terceiro lugar, a vanguarda serve como posto de viglância e constitui "os olhos do exército"; uma vantagem complementar da vanguarda consiste em criar grandes prejuízos sobre o inimigo, caso este empreenda a retirada; enfim, a vanguarda serve como retaguarda e cumpre, portanto, uma função defensiva indispensável quando o grosso do exército efetua uma retirada⁵.

Destacar-se em primeira linha, vigiar e atacar de surpresa, desorganizar e destruir o inimigo mediante ações pontuais sem prejuízo próprio, conquistar uma posição dominante sobre ele, inclusive antes que este possa dar-se conta da sua presença, impor uma ordem tática própria, prontidão, rapidez e grande mobilidade... São essas algumas das características mencionadas na obra de Von Clausewitz. Mas que relação pode ter tudo isso com o espírito artístico de nosso tempo?

Uma citação de Malevitch vem a nosso encontro:

Na humanidade, existe uma idéia de unidade; nela está seu ser; no entanto, o pensamento está tão estorvado por obstáculos, que tal unidade só pode ser alcançada com grandes esforços. Nosso princípio comunista contemporâneo vai em direção a ela, mas, devido às formas caóticas encontradas no caminho, não é possível ir mais adiante, a não ser mediante a guerra... Essa guerra civil da nova arte contra a antiga continua até o presente⁶.

A citação de Malevitch provém de um texto, *A propósito do problema da arte plástica*, em que o emprego da palavra vanguarda supõe algo mais que o uso metafórico de um termo militar. Trata-se, antes, da assunção explícita e conseqüente, de parte da nova arte, de uma estratégia destrutiva e normativa, ao mesmo tempo, que arrase a velha cultura e imponha valores novos ou crie os princípios da construção de uma nova sociedade.

O mesmo tom, entre artístico e beligerante, pode ser ouvido na pacífica Holanda, onde, ao amparo da guerra real, desenvolveu-se outra guerra, muito mais cruenta e destrutiva, segundo seus próprios autores, a saber: o neoplasticismo. Em seu primeiro manifesto, publicado em 1918, os membros do grupo *De Stijl* escreviam:

A guerra destrói o velho mundo com seu conteúdo: o predomínio individual em todos os terrenos. (...) os artistas atuais de todo o mundo, impelidos por uma só e mesma consciência, participaram, na esfera espiritual, da guerra mundial contra o predomínio do individualismo⁷.

Tampouco pode ser reduzida a uma simples metáfora a apologia da guerra que Fernand Léger pôs em cena num escrito de 1924:

O estado de guerra é muito mais normal e mais desejável que o estado de paz — diz ali. — (...) A vida atual é o estado de guerra, aí está a razão por que admiro profundamente a minha época...⁸.

Também não é simbólica a dimensão da guerra que Marinetti reivindica para a vanguarda, quando proclama que “a beleza só existe na luta. Uma obra sem caráter agressivo não pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser entendida como um ataque veemente contra forças desconhecidas, para obrigá-las a submeter-se ao homem”⁹.

Não, não é um acaso, nem muito menos um paradoxo, que pintores, escultores, poetas, arquitetos e músicos tenham adotado, nas primeiras décadas de nosso século, o nome e a concepção estratégica da vanguarda para definir uma posição nova de sua atividade artística diante da realidade social que os rodeava. O problema é mais profundo. Trata-se de uma crise, ou melhor, da visão mais ou menos bem formulada de um vazio cultural e da necessidade de uma transformação dos valores das sociedades européias, que só podia ser levada a cabo com a luta e mediante uma forma de violência. A guerra definia um momento íntimo do novo pensamento artístico, e o fato de se utilizar do conceito militar de vanguarda nada tinha de extraordinário.

II

Baudelaire podia ironizar os jovens poetas que se pretendiam de primeira linha e em postos de combate, ou que se chamavam de vanguarda; nós não. Pois não se trata de uma metáfora. A vanguarda artística de inícios do nosso século está intimamente vinculada com a guerra real, com a destruição que levou a cabo e com as esperanças que veiculou efetivamente. De fato, em alguns de seus porta-vozes mais destacados, como Malevitch, Van Doesburg, George Grosz ou Léger, o conteúdo da nova arte e, também, a definição do novo estilo são concebidos explicitamente como um momento de guerra e, de certo modo, como sua cul-

minância e acabamento; a vanguarda, como o momento espiritual álgido dos combates europeus.

Talvez a definição mais formal de vanguarda artística ajude a compreender que esse caráter não é, em absoluto, paradoxal. Pois aquilo que determina, de um ponto de vista exterior, a realidade das vanguardas é o fato de uma ruptura com o passado ou uma tradição, a ação de liquidar determinar formas, certas concepções de qualquer gênero ou, inclusive, o estilo específico de uma época ou de um povo. A vanguarda supõe um elemento de choque e ruptura, com todos os aditivos que isso traz consigo, desde o escândalo até à violência. Por outro lado, é precisamente essa dimensão de ruptura que estabelece um traço de união entre esse fenômeno artístico e o pensamento da Idade Moderna, em geral, desde o Renascimento. Ruptura é uma palavra mágica no desenvolvimento cultural europeu, que palpita tanto nos comentários de Vasari quanto na filosofia cartesiana, e, sobretudo, enforma o pensamento utópico, desde Morus até o socialismo dos séculos XVIII e XIX, com sua vontade de recomeçar a partir de zero e criar um universo novo. A idéia do *écart absolu*,* de Fourier, põe em evidência um aspecto dessa dimensão da ruptura capaz de ligar a arte de vanguarda aos marcos mais radicais da evolução moderna.

Por outro lado, porém, essa ruptura supõe um confronto e uma luta. O princípio da subversão habita precisamente nela e explica a identidade, que parece óbvia, entre todo movimento vanguardista e um fenômeno revolucionário. Poder-se-ia dizer, de certo modo, pois, que o pensamento de vanguarda só foi tal e só pode empregar esse nome, num sentido estrito, por ter sido o porta-voz, seguramente mais decidido e descomprometido, de uma “vontade geral” de mudança e renovação, de um desejo radical do novo e da destruição sem piedade de tudo aquilo que, enquanto velho, podia ser sentido como carente de vida, esclerosado e opressor. A vanguarda corresponde, assim, a um impulso social revolucionário, no mais amplo sentido da palavra, e se converte, de certa maneira, em seu órgão ou instrumento, de que a vanguarda russa dos anos de pós-guerra oferece um exemplo particularmente claro, tanto no que

* Afastamento absoluto.

diz respeito à sua solidariedade concretamente organizada com o novo poder revolucionário, quanto no que concerne aos momentos de competição e conflito político e ideológico com esses poderes.

A dimensão militante, lutadora e beligerante da vanguarda artística e sua concordância com a definição estratégica mais geral da vanguarda militar, poderiam depreender-se perfeitamente desses aspectos exteriores do fenômeno em questão. Algumas citações podem esclarecer esse nexos. O pintor futurista Umberto Boccioni proclamava enfaticamente num manifesto de 1913: “Nossa tarefa consiste em destruir quatro séculos de tradição italiana”¹⁰. A luta é necessária, porque o vanguardista tem que acabar, antes de mais nada, com um mundo de coisas estabelecido, com a cultura objetivada. De uma maneira ainda mais clara, esse sentimento combativo contra o tradicional foi expresso por Schönberg numa frase conhecida: “um esquema semelhante — escreveu em *Der Blaue Reiter* — é rejeitável, pelo simples fato de ser convencional”¹¹. Todavia, essas manifestações em que se invoca e se apela diretamente à luta e à devastação do passado, do já realizado e estabelecido, são suficientemente típicas e generalizadas para que seja supérfluo indicar, depois delas, o nome de seu autor. Constituem, antes, o lugar-comum do novo pensamento e legitimam de sobra o *pathos* da luta e, também, a identificação desse combate cultural com a guerra militar. Pois a guerra real também teve de possuir esse efeito consolador, por maior que fosse o sofrimento humano que trazia consigo. Podia destruir cidades e vidas, mas, com elas, iam-se também — e para sempre — instituições, formas de pensar e de agir tão tediosas e asfixiantes para a existência, como o naturalismo e a pintura de gênero o foram para as novas gerações de artistas. A destruição encarnava, assim, um princípio de esperança no próprio cenário dos acontecimentos bélicos. Não deveríamos recordar, aqui, a nostalgia com que Kubin relata a sua incorporação ao exército austríaco ou o entusiasmo que George Grosz recorda ter sentido nos dias em que se dirigia para o *front*, só para citar o caso intermediário de artistas que se opuseram à guerra? Kubin descobre a entrega, o sentimento de algo verdadeiramente universal, a decisão, a ordem, a camaradagem e a própria felicidade, no momento em que deu tal passo¹². E Grosz, que odiava a guerra e che-

gou a opor-se como poucos ao espírito militarista, não desconhecia o atrativo que “a princípio” a guerra chegou a despertar:

... que a guerra não só desata muitos instintos reprimidos que moram em nós, mas liberta realmente muitos homens, seja de seu odiado meio ambiente, seja da servidão da vida cotidiana, seja do peso da própria personalidade, é uma dessas coisas que devem ser levadas em conta entre as causas secretas que conduzirão muitas vezes à guerra¹³.

A destruição como ato libertador: não se abriga nesse princípio um velho motivo do pensamento que dava graças a Zeus pelas guerras entre os homens, porque elas também varriam da terra o elemento do mal, pois constituíam um princípio de purificação e renovação?

Em segundo lugar, e do mesmo ponto de vista formal, essa natureza destrutiva da vanguarda poderia ser relacionada ao próprio *logos* da civilização burguesa e, mais concretamente, ao seu princípio de progresso. É inerente à mitologia do desenvolvimento, tal como se configurou desde a filosofia da história de Turgot e Condorcet, a idéia de uma renovação permanente. É preciso que, a cada instante, o novo reapareça e converta em velho o que ainda ontem não era. Esse fazer e desfazer constante exigem, por sua vez, um princípio de ruptura e de negação. Só porque se afirma sob o aspecto de negar ou degradar o já dado como não atual, o novo é novo e goza de uma existência legítima acima do velho. Ruptura, novidade e renovação se convertem, sob esse aspecto, num dos rituais mais primitivos da nossa cultura, talvez o que conserva de maneira fundamental o princípio da nossa civilização científico-técnica. Mas até mesmo essa relação com a substância da sociedade industrial permanece externa à realidade histórica das vanguardas artísticas. Trata-se apenas de aspectos formais, incapazes, por outro lado, de esgotar a realidade fática desse fenômeno crítico.

Um ensaio de Malevitch, *De Cézanne ao suprematismo*, publicado em 1920, permitirá esclarecer, aqui, esse caráter de conflito e crise que o aspecto formal da ruptura artística não é capaz de explicar inteiramente. A importância desse conhecido ensaio de Malevitch não está apenas em estabelecer um diagrama da evolução das formas pictóricas ao longo das duas primeiras décadas de nosso

século, nem tampouco em apresentar sua própria obra como a culminância das pesquisas que a precedem. Malevitch também expõe uma filosofia peculiar da história moderna, presidida por um ideal escatológico *sui generis*. Esse ideal é formulado em termos de unidade ecumênica presidida por um princípio abstrato universal, que logo se identifica com um mundo de signos abstratos e, enfim, com a realidade abstrata e construtiva do suprematismo como arte, assim como se funde com o vago *pathos* político do culto das massas. No fato de articular entre si ambos os momentos está a originalidade desse autor, bem como seu lugar privilegiado na história da arte moderna.

Isso também permite considerar o papel da ruptura e da destruição sob as duas perspectivas: artística, por um lado, social, por outro. Pois a ruptura aparece, também aqui, como o aspecto nuclear da nova evolução artística:

O cubismo — escreve esse artista ao acabar o citado ensaio — é uma arte que pulveriza, que transforma a suma ou as sumas das conclusões antigas (...) para obter uma nova dedução material econômica¹⁴.

Essa destruição se realiza, entretanto, na esfera plástica, concretamente nos dois princípios anticlássicos que a arte cubista encarna: através de seu aperspectivismo e de seu privilegiamento do dinâmico e do movimento. Mas qual é o objetivo correlato dessa transformação estilística?

A concepção que Malevitch tem da história é simples. Parte de um esquema particularmente linear da idéia ilustrada do progresso, vestida de vagos elementos místicos. Mas sua sensibilidade social e cultural é profundamente afetada pela imagem de um grande obstáculo à marcha do progresso. A humanidade corre atrás da unidade universal — dizia esse pintor, na citação mencionada mais acima —, todavia, “o pensamento está obstruído...” Em seu ensaio sobre Cézanne, Malevitch expõe uma teoria assombrosa sobre a evolução da humanidade em direção ao “Um” de caráter místico, que confunde com uma Razão soberana. Mas Malevitch observa como o mundo está dividido, seccionado, individualizado: “A razão humana está dividida em numerosas células, e em cada

célula vive uma nacionalidade, que organiza seu Estado...” É isso que vai justificar, segundo Malevitch, a guerra; mais ainda, é o que a torna necessária: “A intuição — prossegue comentando esse autor — destruirá de maneira revolucionária as células das nacionalidades e das pátrias...”¹⁵.

Malevitch não se limita a invocar, em nome de um misticismo que se faz chamar de racionalista, o efeito depurador da guerra sob o ideal mítico do Um. Essa perspectiva também lhe serve para a análise concreta da guerra real:

A guerra européia de 1914 — escreve —, qualquer que tenha sido o seu pretexto, tendia a reorganizar os Estados sobre bases econômicas e políticas. (...) produziu-se uma quebra, o aniquilamento de toda a cultura, de todas as suas deduções econômicas e políticas. Nela germinou uma nova guerra, a contra-organização dos Estados...¹⁶.

O jargão de Malevitch não é nada claro. Mas alude, com veemência suficiente, a esse nexos que vincula a vanguarda ao fato da guerra. Um universo de particularismos, de leis esclerosadas, de instituições objetivadas, barrava o caminho ao desenvolvimento da razão universal e do ideal utópico de uma humanidade unitária. E veio a guerra. Ela foi dupla, porque era preciso não só pulverizar os velhos Estados, como também destruir os velhos princípios que impediam que a arte tomasse plena consciência da sua missão atual. O resultado de tudo isso foi a revolução e o suprematismo: a grande esperança.

III

Relacionar a crise de 1914 ao contexto cultural europeu e à crise das artes, em particular, não é algo novo no pensamento filosófico deste século. Esse mesmo princípio de esperança vinculado ao fato de uma catástrofe política e social tampouco constitui um *novum* de Malevitch ou de alguns protagonistas da vanguarda. Nesse sentido, é preciso citar muito especialmente dois dos maiores

exegetas da decadência da civilização européia e da visão filosófica do mundo do idealismo moderno. Esses autores foram Simmel e Spengler, mas referir-me-ei com maior ênfase ao primeiro deles.

O interesse de uma obra como a de Simmel nesse contexto está, precisamente, em abordar a mesma dimensão renovadora na guerra. Talvez se possa chamar a atenção sobre uma importante diferença entre as reflexões do filósofo e as posições da vanguarda: nestas, a ênfase na destruição renovadora é apaixonada e imediata, enquanto o filósofo introduz a distância crítica e o ceticismo. Mas a questão colocada por esse pensador é idêntica à que Malevitch formulava:

É esta guerra um paraxismo, uma dessas febres que às vezes assolam, como uma epidemia, os povos, como o flagelantismo medieval, das quais eles despertam um dia, destroçados e sem compreender como pôde ter acontecido semelhante loucura; ou, então, se trata de um remover e um escavar prodigiosos na terra européia para dar frutos e valores de uma classe que sequer somos capazes de suspeitar¹⁷.

A destruição sob o signo de uma transformação profunda e, eventualmente, de uma esperança. Todavia, é preciso reconstruir em seus aspectos mais elementares os pontos que balizam essa perspectiva teórica.

Para Simmel, como para Spengler e muitos outros intelectuais desse período, a guerra foi a última manifestação de uma crise mais ampla. No livro de que extraio a citação anterior de Simmel, *A guerra e as decisões espirituais*, essa situação é descrita como “crise da cultura”. Em outro lugar, Spengler afirma também que “a guerra mundial (foi) a forma externa inevitável da crise histórica”, abarcando, sob esse último conceito, todas as atividades espirituais da nossa cultura¹⁸. Mas que caracteriza e define essa crise cultural e histórica?

A análise de Simmel parte de dois paradigmas estreitamente vinculados: por um lado, a objetivação de todas as realizações culturais, sua esclerose e petrificação e sua transformação em poderes coisificados, que antes administram a vida individual do que servem à sua realização. Em segundo lugar, essa objetivação do espírito aparece sob a forma específica de fixação do universo de

“meios” e “meios de meios” que envolvem a existência humana sem possibilitar-lhe uma alternativa em direção a uma finalidade determinada¹⁹. O primeiro é uma crítica do espírito enquanto espírito objetivado, o segundo uma crítica da idéia de progresso. Poucos anos mais tarde, Spengler expõe uma visão da história que reitera esses mesmos temas. Assim, a propósito do problema do estilo, escreve:

Nas culturas, o estilo é o pulso da vida que se sente segura. Surge, então, se se quiser empregar essa palavra, o estilo civilizado como expressão do já acabado²⁰.

Espírito objetivado, cultura do já acabado e, também, fim da história ou vazio cultural: eis os termos em que o problema se coloca. Mas, precisamente a partir dessas coordenadas, Simmel descobre uma possibilidade de entender culturalmente a crise de 1914. As soluções que propõe são duas. Primeiro, a tese psicologista da guerra como aquele fenômeno que, ao menos em aparência, cria a ilusão de uma imediação e de uma finalidade diante da situação da vida normal. A guerra permite ao soldado “sentir a importância da sua atividade parcial, em geral marcada por um caráter anônimo, de maneira mais transparente e pessoal”; mais ainda, ela é capaz de “mitigar o dualismo entre o indivíduo considerado como fim em si e o indivíduo como membro de um todo”. Simmel emprega quase os mesmos termos com que Kubin ou George Grosz descreviam a emoção e o fascínio do exército. No entanto, é mais importante o segundo aspecto que o citado ensaio assinala e que se refere diretamente à realidade cultural:

Talvez a guerra, com toda a sua destruição, sua confusão e seu perigo não se tivesse convertido num abalo tão agudo, se não deparasse com um conjunto tão incerto de formas culturais. Mas seu efeito também consistiu, aqui, em dar maior dimensão e pôr em evidência com maior clareza a necessidade interna através da realidade externa, colocando cada indivíduo diante de uma alternativa decisiva: se quer conservar, a qualquer preço a vida espiritual segundo suas diretrizes anteriores; se tem a coragem de encarar os perigos que espertam a busca de um novo solo vital; ou, enfim, se prefere assumir algo mais perigoso ainda, se quer pôr a salvo os valores da vida antiga em meio à crise de suas formas e transferi-las à nova existência²¹.

A crise como caminho de salvação. Simmel trata de ilustrá-lo com um exemplo interessante: o cartão de racionamento. Para esse grande crítico do significado cultural do dinheiro, nessa nova forma de uma sobrevivência pobre resplandecia um novo universo de relações transparentes e imediatas com as coisas que nos envolvem. O cartão de racionamento significava o fim do reinado dos "meios", da vida reduzida a instrumento, da história abstrata.

Claro que a perspectiva filosófica de Simmel ou de Spengler não pode ser aceita sem crítica. Há, em ambos os filósofos, um tom incomodado; sua posição é ambígua e, em seu pessimismo cultural, descobre-se uma resignação que a reflexão crítica não assumiu. Para dizê-lo em pouquíssimas palavras: ambos se apóiam nas premissas filosóficas e culturais cujas conseqüências atacam. A objetivação do espírito ou a petrificação do progresso são coisas que já estavam presentes *in nuce* nos sistemas de Kant, Fichte ou do próprio Hegel, a partir de cujas posições esses autores falam. Simmel reconheceu, pelo menos numa ocasião, essa situação histórica de epígono²², o que significa: de sua posição, só é possível pôr em evidência as aporias, a ausência de alternativa, inclusive no que se apresenta como tal, isto é, a salvação na destruição, o reencontro da imediação das coisas em meio à fome e à carência. Enfim, se tanto Simmel como Spengler tendem a explicar a guerra, é precisamente porque não foram capazes de saltar por cima do horizonte histórico e filosófico que havia levado a ela, isto é, porque não puderam articular a crítica da civilização, cuja decadência e fim viam, no entanto, com clarividência. Todavia, suas obras deixaram uma idéia decisiva: a da crise cultural consciente, a de uma esperança de renovação e o temor de ter alcançado um momento final da história.

Em 1914, Carlo Carrà realizou uma curiosa composição. Trata-se de uma colagem, no estilo das que, na mesma época, faziam Picasso e Braque, e como as que, pouco mais tarde, compuseram Schwitters ou Heartfield. Seu título original era *Festa patriótica*, porém, posteriormente, foi chamada de *Manifestazione interventista**. Entre os recortes da colagem, adivinham-se algumas palavras: "*Evviva l'esercito*", o nome "Itália" várias vezes repeti-

* Manifestação intervencionista.

do sobre as cores da sua bandeira nacional, alguns recortes de jornal com palavras e frases de tonalidade crispada e, como que atravessando tudo isso, o retumbar dos erres das metralhadoras ou o silvo das sirenes. Uma manifestação patriótica? Sem dúvida nenhuma; no entanto, algo mais que isso também. O futurista Carlo Carrà proclamou enfaticamente o valor da guerra. "Queremos glorificar a guerra", havia sido, pouco antes, um dos pontos programáticos do primeiro manifesto de Marinetti. Todavia, a composição dessa colagem alude a outra dimensão. Seus elementos estão organizados ritmicamente, percorrendo o movimento de uma espiral até um centro virtual do quadro. A existência de um ritmo regular e enfático não tem, em si, nenhuma particularidade: constitui um dos postulados fundamentais da programática futurista. Porém, a figura específica do movimento espiral diz algo mais. Encontra-se em outra obra de um futurista, *Dinâmica de uma cabeça feminina*, de Boccioni, de 1914, realizada, dessa vez, como tensão entre cores opostas e complementares; também pode ser observada no voluptuoso desenho ondulado dos cabelos de Tina, que aparece no óleo de Russolo do mesmo título; e, enfim, esse tema é um elemento predileto de muitas das composições abstratas do movimento de Balla.

Na cultura ocidental, essa figura geométrica tem um lugar muito preciso: é o torvelinho, ao mesmo tempo imagem do caos e do surgimento do mundo. Na história da pintura moderna, esse *topos* se encontra inúmeras vezes na obra tardia de Turner. Nesse âmbito, seu sentido é muito preciso: no torvelinho, Turner expõe a visão trágica de um mundo entre a catástrofe e o paraíso, entre a destruição e a regeneração. *The Morning after the Deluge**, em Londres, é a representação dessa concepção, ao mesmo tempo pessimista e visionária da realidade. Em seu centro, encontra-se a figura de um profeta, Moisés, escrevendo o Gênese. Visão do espanto e do caos, e invocação de um renascimento ou da utopia de outra realidade melhor.

A idéia do torvelinho aproxima, desse modo, a programática artística do futurismo e a sua defesa da guerra, de uma tradição

* A manhã seguinte ao dilúvio.

petrificaram numa normativa acadêmica, formalista e institucional. Semelhante perspectiva da crítica é a que corresponde à época em que o espírito artístico das vanguardas enlanguesce na inércia sem reflexão de seus epígonos. Quando isso acontece, a vanguarda, na realidade, já está morta.

A teoria e o “estilo” das vanguardas tiveram vigência enquanto mostravam realmente uma capacidade de ruptura com a tradição anterior e, além desse momento crítico e destrutivo, apontavam para uma dimensão cultural nova, utópica. Ignorar uma ou outra significa o mesmo que desconhecer sua importância histórica.

A questão poderia ser colocada de outro ponto de vista. Considerados em sua positividade, os componentes formalizados da arte chamada abstrata mal poderiam individualizar-se em relação ao *continuum* da história anterior. Mais ainda, seria perfeitamente legítima a simples pergunta: o que fizeram eles, que os antigos já não houvessem feito? Uma questão que deixaria os críticos de arte em apuros. Deveríamos recordar, inclusive, que Matisse, ao ser perguntado sobre a sua relação com a arte abstrata, dizia que “não existem verdadeiras novidades”, não existe “uma arte abstrata”²⁶, pois a arte sempre foi abstrata, nunca “imitou” a realidade, como acreditaram falsamente Platão e nossos críticos, e os postulados enfáticos da vanguarda moderna já foram formulados muito antes.

Dúvidas desse tipo podem multiplicar-se à discrição, e o espectador cético acaba se perguntando se a cientificidade proclamada por Kandinsky ou o espírito analítico que o cubismo reivindicava não se encontram, muito antes, em Leonardo ou em Dürer, mas de uma maneira incomparavelmente mais perfeita e acabada; se a pesquisa das proporções e da relação entre o corpo humano e o espaço não havia sido estudada com um vigor incomparavelmente maior por este último do que por Schlemmer, na Bauhaus; se a teoria de Vitruvius ou Alberti sobre as proporções não são mais esplêndidas do que as concebidas por Léger; ou, então, se a teoria das cores desenvolvida por Mondrian, Itten, Kandinsky ou Albers não são uma cópia ridícula e simplificada dos estudos de Constable ou Runge, e até uma caricatura muito pobre do que foi a teoria das cores de Goethe ou de Turner. Além do mais, este último não descobriu a não-objetividade antes dos cubistas e dos abstratos mo-

ernos? Acaso a utopia bauhausiana de Gropius não é um débil reflexo dos ideais utópicos dos arquitetos das catedrais? E a aspiração cosmológica de Le Corbusier ou de Mondrian não foi realizada de uma forma muito mais elegante e convincente nas vilas paladianas? Essas perguntas poderiam prolongar-se indefinidamente. E não poderia objetar com argumentos muito sólidos a quem afirmasse, de maneira taxativa, que as vanguardas não foram, na realidade, mais que a manifestação epigônica de uma sociedade decadente. Acaso deveríamos recordar, aqui, que o próprio Klee formulou, como muita lucidez, a angústia de encontrar-se, sem se dar muita conta disso numa época extrema, numa idade de epígonos²⁷.

Ruptura e antecipação — o negativo e a afirmação positiva. Sob essa dimensão pode-se compreender a amplitude cultural em que se estendeu o fato das vanguardas históricas. Seu lugar na sociedade européia é idêntico ao que descreveram as filosofias pessimistas da cultura: crise de um mundo, consciência do fim de uma época (era necessário começar algo novo) depois da devastação: renascimento.

Ruptura e rejeição, entretanto. Trata-se, uma vez mais, de dois conceitos que remetem à concepção militar da vanguarda: a vanguarda como posto avançado, como tropa de choque; a vanguarda enquanto estratégia do ataque pontual e de surpresa.

De novo uma citação de Malevitch, mostrando a dimensão cultural de semelhante ruptura. Numa carta a Matjusin, de 1913, escreveu:

Chegamos a uma etapa em que devemos rejeitar a razão, e a rejeitamos porque está gestando em nós outra razão nova, a qual, relativamente à anterior, poderia denominar-se supra-razão, e que também possui uma lei, um princípio construtivo e um sentido. De acordo com essa idéia, nosso trabalho se apoiará numa lei verdadeiramente nova e supra-racional²⁸.

No mesmo sentido, Apollinaire escrevia:

A arte moderna rejeita, geralmente, a maior parte dos meios de agrandar utilizados pelos grandes artistas do passado (...) caminhamos, assim, em direção a uma arte inteiramente nova...²⁹.

Trata-se da ruptura com uma ordem de coisas e da aparição de uma nova lei. Como explicar esse momento da vanguarda? Creio ser necessário introduzir aqui um conceito novo, que a crítica esqueceu: a noção de *choque*. As manifestações da vanguarda artística irromperam na vida pública e cultural européia com um gesto inconfundível de sobressalto, comoção e surpresa. O “inimigo” foi atacado repentinamente. Os manifestos futuristas são exemplares nesse sentido: tudo, neles, é paradoxo e escândalo, efeitos cênicos sonoros e provocações. Perturbar e impor-se mediante a violência também foi o caminho dadaísta: “Nós, os dadaístas — escreveu Richard Huelsenbeck —, formávamos um bando que se converteu no horror da população”³⁰.

Mas a citação de Apollinaire acrescenta algo mais: não se trata de agradar o espectador em nome do prazer estético. A vanguarda assumia a tarefa de impor valores novos e só podia fazê-lo à custa do sobressalto. Por exemplo, Duchamp apresentou ao júri artístico um urinol de porcelana branca. Não se tratava apenas de uma ironia diante dos jurados, repugnantes instituições da cultura objetivada; era, sobretudo, um ataque surpresa à consciência artística tradicional: reivindicar outro gosto, pôr em questão a arte. O comentário que *The Blind Man* publicou apresenta, como único argumento, esta frase: “*He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view*”³¹. E Tristan Tzara sentencia, em nome do mesmo espírito: “*Les commotions qui l’ont sensibilisées deviendront visibles et vous surprendront. Foutez-vous vous-même un coup de poing dans la figure et tombez morts*”³².

Comoção, surpresa, desagrado: a estética do *choque* reúne tudo isso. Contudo não assinaiei, até agora, mais que a definição programática dessa violência formal por parte da vanguarda; não coloquei seu correlato enquanto emoção estética por parte do espectador. Por isso quero citar um interessante ensaio de 1912 do crítico André Salmon:

Os resultados das primeiras tentativas — escreve a propósito do cubismo³³ — eram decisivos: nenhuma preocupação com a graça; o gosto é vilipendiado como o maior dos obstáculos. Surgiam nus cuja deformação

já não causava surpresa, mas apenas porque já tinham sido preparados de antemão para isso pelo próprio Picasso, por Matisse, Derain, Braque, Van Dongen e inclusive Cézanne e Gauguin. Não obstante, o horripilante daqueles rostos encheram de espanto até mesmo os semiconvertidos.

Os entendidos já estavam interiormente armados para receber os efeitos da deformação, uma deformação que só o cubismo não alardeia: as caricaturas de Grosz, as colagens grotescas de Heartfield, os robôs humanos de Léger, os homens mecânicos de Schlemmer, as colagens de Schwitters, as noivas mecânicas de Ernst ou Ray, ou a cabeça mecânica de Hausmann, exibem a mesma intenção artística e, não obstante, o espectador não pode reprimir a impressão de horror. A provocação e a surpresa são associadas a um momento do espanto.

O mesmo tema torna a aparecer de maneira explícita em outro pintor cubista, Albert Gleizes, quando, numa conferência de 1934,³⁴ recorda suas impressões das primeiras exposições cubistas. O público, diz ele, havia ocorrido à exposição para rir e debochar, mas “*cette année 1911, ne rit pas; il fut stupéfié d’abord et ensuite il explosa*”. Um público estupefato e uma tensão que explode. No mesmo sentido, o crítico Piero Raffa assinalava, a propósito de Jarry e da vanguarda em geral, sua “atitude provocadora, com um desejo de *épater*”³⁵. Mas o comentário de Gleizes não termina aqui. Além disso, prossegue em sua conferência, os quadros cubistas “revolveram todas as noções” e, finalmente, “*le public se sentait volé*”.*

Pretender esgotar analiticamente esse momento fundamental do choque artístico seria uma quimera. Mas essa prevenção não torna menos necessária a sua análise. Pois bem, basta uma consideração superficial de um quadro cubista para compreender que se trata de vários elementos que se entrecruzam e colaboram, a partir de posições muito diferentes e heterogêneas, até chegar a esse resultado geral que chamei de sobressalto, provocação ou *choque*. *Les Demoiselles d’Avignon* descobrem, com seus rostos, um novo nível da experiência humana pictórica que só vagamente pode ser assinalada com a palavra “primitivismo”. Trata-se de uma dimen-

* O público sentia-se roubado.

são nova, enigmática, que cria, repentinamente, uma ponte até camadas profundas da cultura e da existência individual. A qualidade artística dessas máscaras não pode ser colocada sob um denominador comum com a faceteação ou com o princípio geometrizante, que essa obra de Picasso também põe em evidência. Mas, afinal de contas, o “primitivismo” dessas máscaras também não pode ser reduzido a uma mesma dimensão, junto com a deformação que, nelas e em outras representações cubistas da figura, ocorrem efetivamente. Podem ser relacionadas ainda menos com esses três aspectos, a liberdade formal e estilística, ou a abstração, que essa obra ostenta amplamente.

Nesse contexto, tratarei de assinalar dois componentes fundamentais da vanguarda em relação ao problema do choque, componentes que, ao mesmo tempo, têm uma importância decisiva quando se trata de determinar os movimentos ulteriores da vanguarda, particularmente o futurismo e o construtivismo. Esses elementos são o a- ou o antiperspectivismo e o princípio de geometrização.

Ao contemplar o *Retrato de Ambroise Vollard*, do Ermitage, o espectador sente uma estranha sensação. Não só se encontra diante de uma figura desconjuntada, com as formas forçadas de um rosto distorcido, mas os elementos formais que operam essa violência — a disposição rítmica de linhas e ângulos — são experimentados como algo incongruente com a realidade “concreta” daquela figura, para não falar da realidade “anímica” ou “espiritual” do retrato. Mais ainda, a existência sensível da individualidade concreta, à que serve o gênero retrato, parece retroceder detrás da estrutura abstrata e geométrica das suas linhas e planos. É como se a imagem de Ambroise Vollard fosse contemplada através de um cristal translúcido que tivesse sido habilmente estilhaçado. É surpreendente o efeito artístico de semelhante composição, porque priva o espectador do gozo ou do consolo artístico que o título “retrato” parecia garantir-lhe. A forma pictórica não se submete à realidade da figura individual ou aos aspectos da sua expressão psíquica. Ao contrário, sobrepõe-se a ela, como se se tratasse de ocultá-la, senão de subjugá-la. Adivinha-se, inclusive, nesse tipo de composições um momento irônico, talvez a intenção artística de ironizar a pretensão de uma individualidade totaliza-



Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard* (óleo sobre tela, 92x65 cm, Museu Pushkin, Moscou), 1910.

dora e unitária. Ao menos, uma obra como o *Auto-retrato* que Max Ernst expôs num catálogo de 1935 pode ser comparada com o retrato de Picasso, por seu efeito geral. Tratava-se de uma fotografia de Ernst visto através de um espelho que havia sido previamente estilhaçado. Seu rosto adquire, com isso, não só uma distância irônica em relação ao espectador, mas também, e sobretudo, se desfigura e sacrifica sua unidade individual às formas arbitrárias do espelho quebrado.

Ao compará-la com o retrato clássico, a obra de Picasso não dá lugar a dúvidas sobre o novo destino da subjetividade, da alma moderna: a individualidade parece diluir-se com as formas geométricas, as quais parecem configurar um gradeamento denso e intransponível. O indivíduo, como síntese empírica de uma história e de certas qualidades anímicas, é submetido à primazia de um fenômeno atual puro: o ritmo geométrico da facetação, ou a tensão artística criada através dos claros-escuros. Como quer que seja, a chamada geometrização equivale à independentização de uma lei formal acima do fenômeno individual. A existência humano-individual é aprisionada nas leis de uma composição abstrata, tal como o vôo da ave se fixa na extensão sem vida de suas asas dissecadas.

Mas os componentes formais não só abstraem as condições que são próprias à vida individual materializada no retrato, como impõem a essa existência princípios que lhe são alheios, adversos até. Não só se cinde a unidade clássica de forma e alma, mas esta é aprisionada naquela. É essa circunstância que, numa primeira impressão, impede que se reconheça na composição picassiana a representação de uma individualidade humana. Uma parte, sem dúvida não a menos importante, do efeito de choque que essa obra pode ter se deve à incongruência ou, inclusive, ao antagonismo entre o individual-subjetivo e o geométrico, no interior de um mesmo quadro. A deformação que isso efetua põe em evidência a figura humana como monstruosidade.

É preciso acrescentar, todavia, um aspecto que outorga a essa violência formal uma distância reflexiva. Ao contrário de outros retratos cubistas de Picasso realizados na mesma época, o rosto individual e a estrutura formal "cubista" não coincidem completamente. Algo que não acontece, por exemplo, no *Retrato de Kahn-*

weiler, também de 1910. Aqui o rosto se decompõe numa estrutura geométrica. No *Retrato de Ambroise Vollard*, a figura se dilui, como se seus contornos se perdessem sob a trama de linhas, ângulos e retângulos. Com isso, cria-se uma distância e uma tensão entre ambos. Dir-se-ia que a figura individual do rosto quer emergir e adquirir relevo acima do plano geometrizante. O rosto individual e o princípio de geometrização ou de deformação geométrica aparecem como os dois extremos de um mesmo drama.

Essa distinção é importante em relação à influência ulterior do cubismo. A geometrização abstrata como princípio de deformação adquire, na arte posterior, uma dimensão espiritual notoriamente delimitada, como visão do horror ou elaboração artística da angústia, com respeito a seus contemporâneos abstratos. O *Monumento à II Guerra Mundial*, de Zadkin, ou o *Guernica*, de Picasso, mantêm diante da deformação abstrata da figura, que sempre possui um momento expressivo essencial, uma posição não identificável com o próprio princípio plástico, em Metzinger, Léger ou Oskar Schlemmer. É como se, no cubismo, ainda estivessem presentes os dois membros de uma relação chamada a distender-se e acabar num divórcio radical. De um lado, a ordem geométrica e abstrata invocada como *novum* estilístico e proclamada em vagos conceitos: pintura conceitual, sensação cerebralizada, categorias pictóricas; de outro, os momentos empíricos da subjetividade moderna, assumidos do lado da dor histórica e do temor: a deformação, o primitivismo, a morte.

Mas, a partir da imanência do desenvolvimento estilístico das vanguardas só se pode sublinhar um desses aspectos: a ênfase nos valores cristalinos e na construção de um estilo conceitual e geométrico tendem a impor-se sobre os momentos de elaboração da experiência individual e histórica, o que a vanguarda tachará grosseiramente de "mimese", para bani-la de seu programa estético cartesiano. O ponto de vista que esse desenvolvimento proporciona permite ver nos momentos da deformação e da geometrização cubistas o componente básico da perda da experiência artística do objeto e sua substituição por um princípio formal puro. O objeto e sua experiência — seja como figura, seja como natureza morta, seja como representação da natureza — tendem a desvanecer e desapa-

recer sob a ordem primordial e privilegiada de um princípio geométrico (os “cubos”) ou, como nas obras clássicas de Cézanne (Mont Saint-Severine), na ordem estritamente lógica da composição pictórica considerada como um todo independente e dotado de um valor absoluto³⁶.

É preciso mencionar outro aspecto fundamental de todo pensamento de vanguarda: seu princípio do dinamismo e do movimento. Do mesmo modo que a postulação de uma ordem compositiva exata baseada numa teoria objetiva das cores e das formas, em Itten ou Kandinsky, o movimento é invocado, também, como algo exterior à vivência artística e à realidade do objeto representado. O movimento — como nos manifestos futuristas — é assumido, do mesmo modo que a ordem “objetiva” e “científica” de formas e cores na composição absoluta, como um valor histórico ou social extrínseco da experiência artística. Trata-se de um valor moderno que sintetiza vagamente a idéia social do progresso e as formas mais avançadas ou mais ostentosas da tecnologia e de sua influência sobre a vida individual.

O que expus a propósito da forma “cubista”, que se abstrai e se torna autônoma acima da figura individual e da reflexão subjetiva, também pode ser dito do princípio do movimento. Este se esvaziou de toda realidade individual e interior. Não emana do indivíduo como totalidade unitária. É um movimento alheio e externo a ele, um ritmo mecânico e objetivado, como o da própria civilização técnica em relação às necessidades ou às emoções do sujeito humano. Nada mais simples do que ver essa petrificação do movimento num postulado externo ao indivíduo e carente de vida, em dois quadros que fizeram época: o *Nu descendo uma escada* (1912), de Marcel Duchamp, e *A mulher no balcão* (1917), de Carlo Carrà. Em ambas as obras, o movimento constitui o tema central que utiliza a figura humana, também deformada, como pretexto daquele princípio geral e abstrato. A obra de Duchamp surpreendeu pela degradação do movimento do corpo ao princípio mecânico de um robô. O dinamismo, postulado como idéia abstrata, não tem maior vitalidade que a de um mecanismo.

No retrato “clássico”, o movimento existe como emanção de um impulso interior, se realiza como tensão ou inquietude da tota-

lidade irreduzível de uma individualidade plena, reconhecível em suas formas sensíveis. “O decisivo era que o ponto de partida (se encontrava) na dinâmica interna e una, que a representação artística (...) se desdobrava partindo do impulso anímico”, escreve Simmel a propósito do retrato de Rembrandt³⁷. Na figura cubista, ao contrário, já não é possível reconhecer a força interior da individualidade concreta representada. Ao contrário, sobrepõe-se a ela, força-a e violenta-a, como se esta figura já não fosse humana, mas um boneco mecânico. E, de fato, também deveria dizer-se que nessa degradação do corpo humano residia boa parte da utopia futurista, uma utopia levada a cabo, se levarmos em conta que, na Bauhaus, obras como *O balé triádico*, de Schlemmer, tinham por função explícita elevar essa concepção do movimento a princípio educativo e social.

Talvez esses aspectos sejam suficientes para uma primeira aproximação ao conceito de choque. Poderíamos parafrasear Gleizes: não, absolutamente, aquelas exposições cubistas não podiam ser levadas na brincadeira. O público ficou estupefato, sentiu-se abatido. Mas que viu? Um rosto e uma existência dobrados diante de uma lei formal, um “estilo” e, *a fortiori*, um princípio cultural geral, inteiramente alheio a ela; viu um rosto deformado até a monstruosidade sob o princípio racional constitutivo da civilização tecnológica e, inclusive, pôde dar-se conta da sua estilização e glorificação estéticas. Teve que sentir, também, que um novo movimento, um novo “dinamismo”, no sentido etimológico da palavra, era chamado a dirigir o devir da existência individual, e que essa força já não emanava, como um impulso, da vida do particular, mas respondia a uma necessidade heterônoma, abstrata e mecânica.

O momento mais radical do novo estilo pictórico não se esgota, porém, na perda da experiência unitária do objeto. O velho princípio da epistemologia kantiana, segundo a qual não se pode falar de sujeito nem de sua constituição interna, a não ser com base na experiência do objetivo e da constituição do real, também pode ser aplicado a esse contexto da arte contemporânea. Se o princípio de um movimento abstrato leva necessariamente à dissolução da objetividade sob a primazia de paradigmas gerais e “supra-indivi-

duais”, isso quer dizer que, sob o teto dessa estética, tampouco podia salvaguardar-se a integridade de um sujeito portador e agente dessa experiência inteira.

A destruição do sujeito é o momento artístico da vanguarda, concomitante a seu reiterado princípio de não-objetividade. Se a realidade particular do objeto é suplantada por uma lei geral e abstrata, o sujeito também é sublimado numa instância universal. Ninguém, como o futurismo, chegou a formular tão claramente essa concepção: “Nossa concepção do mundo já não vê o homem como o centro da vida universal. Para nós, a dor de um ser humano é tão interessante quanto a de uma lâmpada, que sofre, treme e exala os mais atormentados gemidos de desespero”, diz-se no *Manifesto técnico da pintura futurista*³⁸.

O programa anti-humanista da liquidação do sujeito e de seus poderes “tradicionais” se realiza artisticamente no postulado do a- ou do antiperspectivismo, tal como é formulado a partir do cubismo. Ele supõe uma ruptura com a teoria renascentista da perspectiva, a qual partia do pressuposto de um sujeito concreto em torno do qual se organizava o conjunto da experiência visual. Tanto *A ceia*, de Leonardo, como *A caixa* perspectivista, de Samuel van Hoogstraten, o teórico da perspectiva do século XVII, determinam o lugar intransferível e irreduzível de um sujeito para o qual é pensado o todo compositivo da obra. Essa determinação de um sujeito unitário e fixo é burlada sistematicamente pelo quadro cubista, com a sua superposição aperspectivista de planos. Em outro terreno, o da arquitetura de vanguarda, essa liquidação do sujeito da experiência artística ainda pode ser seguida com maior detalhe.

A *Bauhaus* de Dessau, construída por Gropius em 1926, exhibe o mesmo postulado antiperspectivista que o cubismo e o futurismo reivindicaram como valores supremos do moderno. O aspecto mais manifesto dessa obra é a ausência de um “primeiro plano”, de uma “fachada” que prestabelesse o lugar determinado do sujeito para o qual é concebido o edifício. A forma complexa da sua construção, que recorda muito mais a estrutura de uma hélice, assim como a enfática supressão das paredes e sua substituição por “planos” transparentes e suscetíveis, por conseguinte, de subverter completamente qualquer veleidade perspectivista, reiteram o mesmo

motivo que os retratos cubistas de Picasso. No catálogo que Walter Gropius e Laszlo Moholy-Nagy publicaram em 1930 sobre essa obra, sublinha-se precisamente dito elemento, tanto nas formulações programáticas e teóricas, como nas fotografias que se reproduzem do edifício. Nas primeiras páginas desse livro, anuncia-se que o novo “ponto de vista” não pode ser o do olho humano comum, pela simples razão de que os novos meios técnicos, aceitos como forma suprema da cultura, também superaram aquele tipo de experiência. Gropius formula “uma nova exigência para os construtores de edifícios e de cidades: desenhar também a imagem das construções levando em conta a vista aérea”³⁹. É a invocação direta de um olho super-humano o que se expõe aqui. Da mesma maneira, a veemente crítica de Gropius à simetria serve positivamente para legitimar uma estética do movimento na configuração geral do plano do edifício. “É preciso girar em torno desse edifício — comenta Gropius —, para poder apreender a sua corporeidade, bem como a função de seus membros”⁴⁰. Como nos quadros e manifestos futuristas, o movimento se impõe estilisticamente como um fim em si, por conseguinte como um postulado abstrato e absoluto. A ele devem submeter-se todas as demais determinantes arquitetônicas e, por fim, o próprio olho humano. Em seu ensaio sobre Gropius, Argan comenta a propósito dessa obra: “No espaço total, a única condição visual é um ‘ser em’, um particular do ritmo gerador”⁴¹. Também de acordo com essa interpretação, o lugar-comum entre o cubismo e Gropius seria o desaparecimento da unicidade e irreduzibilidade da vida individual em benefício da sua subsunção ou da sua adaptação a um postulado do movimento heterônomo. O sujeito humano não é o centro em torno do qual se dispõe a “representação” arquitetônica; sua tarefa consiste, antes, em “participar do ritmo gerador”, em adaptar-se esteticamente ao princípio de uma *dinamis* mecânica, do mesmo modo que na vida real se adapta ao ritmo de produção e de destruição das máquinas.

Quero acrescentar uma observação acerca de um aspecto revolucionário da nova arquitetura, relacionado também com a problemática geral da destruição do sujeito. Trata-se do descobrimento de materiais que a arquitetura de Gropius compartilha com o cubismo e com o construtivismo. A novidade que aparece neles eleva a

arquitetura que os usa a uma dimensão até então desconhecida, exceto nos pioneiros da arquitetura racional do século XVIII. O vidro, o ferro e o cimento se distinguem, com efeito, por sua frieza e pureza, por sua indiferença às suas respectivas utilizações, por sua carência de história e de caráter; a arquitetura moderna não teria podido encontrar em outro lugar elementos construtivos mais pobres quanto à sua aura⁴². Todas essas qualidades permitem aproximar a nova arquitetura do universo da tecnologia e da máquina. Mas não se trata apenas disso. Os materiais em questão são os que menos correspondem ao nome de matéria: princípio maternal que remonta às deidades da terra. Pelo contrário, o cimento como o ferro e o aço colocaram, desde a sua primeira utilização, a exigência de uma arquitetura capaz de constituir-se radicalmente em segunda natureza: “Os novos materiais de construção começam a superar os velhos materiais da natureza”, afirma explicitamente Gropius⁴³. A luta competitiva entre natureza e arquitetura, formulada com anterioridade pelo construtivismo holandês, alcança uma forma álgida na nova arquitetura de Dessau, na medida em que o conjunto do edifício absorve qualquer referência ao meio natural que o envolve. Tão heterônimo é o postulado aperspectivista e o princípio do movimento, quanto alheio o conjunto arquitetônico em relação à realidade particular em que, como quer que seja, se inseria. A *Bauhaus* de Dessau também teria podido ser uma construção interplanetária.

Balanço pobre da estética vanguardista. Seu postulado da abstração e da não-objetividade delata a perda do objeto no meio da experiência individual; seu lugar é suplantado por um *logos* racional, anônimo ou, antes, individual. Mas onde a experiência artística não é capaz de assumir a realidade e elaborá-la, também deve-se pôr em questão a integridade de seu portador individual. A não-objetividade comporta, por sua vez, a liquidação do sujeito. Este já não é capaz de estabelecer os paradigmas capazes de organizar o mundo como um todo; pelo contrário, tem que subsumir-se ao ritmo do mundo enquanto alteridade radical. As novas vistas que se lhe oferecem apagam todo vestígio que possibilite estabelecer uma escala humana do real. As fotografias que Moholy-Nagy fez da *Bauhaus* comprovaram a vontade decidida de liquidar essa refe-

rência a um ser individual. A liquidação do sujeito leva mais longe, porém. Não é só a sua capacidade organizadora e constituinte que é burlada esteticamente, mas a sua própria corporeidade material. A natureza do sujeito empírico também é negada, na medida em que a nova arte postula a sua realidade autônoma e absoluta como segunda natureza realizada.

* * *

A vanguarda artística punha à vista, como movimento ou como forma cultural de agitação, um sentido beligerante, ativista e, ao mesmo tempo, destrutivo, afim à dimensão histórica da palavra, isto é, como forma militar de quebrantamento ou de agitação subversiva. Esse momento nuclear das vanguardas, sua ruptura, sua função como força de choque, põe-se em evidência, quando é contemplado de um ponto de vista estético, no que, de acordo com a crítica artística do período cubista e posterior, pode ser chamado de efeito de choque. O efeito de choque vincula a arte moderna e as categorias estéticas da vanguarda à dimensão “militar” de um “front cultural”; em outras palavras, daquelas tarefas de combate, destruição, assim como de renovação, que as vanguardas assumiram como programa estético-político. A estética do choque permite incorporar à atividade artística os momentos da agitação e da propaganda políticas, da subversão revolucionária, assim como as técnicas do que mais tarde se convertem no sistema de consumo de massas. Esse primeiro aspecto, mais propriamente sociológico, da estética do choque esclarece a nova dimensão civilizatória, política, econômica e, enfim, ritual da concepção das vanguardas artísticas no mundo moderno. Mas a análise do conteúdo formal dessa teoria e concepção estética do choque levou-nos mais longe: levou-nos àqueles elementos que definem, quanto a seu conteúdo, a transformação da cultura moderna que as vanguardas artísticas, precisamente, promoveram e legitimaram. Os elementos formais da nova concepção artística, tais como a geometrização, o antiperspectivismo ou o antimimetismo, seu antipsicologismo ou seu dinamismo, remetem a um lugar-comum: o abandono da subjetividade e da existência humana, individual ou socialmente considerada, em benefício de um discurso formal, de uma racionalidade compositiva

ou de um princípio artístico geral de caráter objetivado (ou “cientificista”, com respeito às legitimações que a crítica artística do período cubista e purista proporcionou), anônimo ou, antes, supra-individual: o *logos* de uma civilização objetivada. A metáfora militar de vanguarda é interessante, na medida em que põe em evidência essas articulações, externas e intrínsecas à constituição da obra de arte moderna, isto é, à formação do seu estilo entre forma e cultura, entre composição e projeto civilizador, entre valores estéticos e poder social. Mas somente sob o último aspecto — quando se leva em conta aqueles ingredientes que suscitam o choque, a surpresa e o desagrado da arte moderna, e que analisei em categorias como antimimetismo ou antipsicologismo — põe-se em evidência o sentido profundo da utopia cultural da modernidade das vanguardas, sua função ritual e legitimadora na sociedade científico-técnica e, enfim, sua coincidência formal, estética e política com os valores e os imperativos materiais de uma sociedade coativa. Nessa coincidência, na correspondente função ritual e legitimadora da estética das vanguardas, e não em qualquer fator exógeno, reside sua crise atual, seu descrédito e seu esgotamento artístico.

Notas

- 1) Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos, não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade, espíritos nascidos domesticados, espíritos belgas, que só conseguem pensar em grupo.
Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, 1952, XII, pp. 102-103 [*Oeuvres posthumes*]: “De l’amour, de la prédilection des français pour les métaphores militaires. Toute métaphore ici porte des moustaches.
Littérature militante.
Rester sur la brèche.
Porter haut le drapeau.
Tenir le drapeau haut et ferme.
Se jeter dans la mêlée.
Un des vétérans.
Toutes ces glorieuses phraséologies s’appliquent généralement à des cuistres et à des fainéants d’estaminet...”
Do amor, da predileção dos franceses pelas metáforas militares. Toda metáfora, aqui, usa bigodes. Literatura militante. Ficar a postos. Erguer alto a bandeira. Manter a bandeira alta e firme. Lançar-se no corpo a corpo. Um dos veteranos. Todas essas gloriosas fraseologias aplicam-se, geralmente, a uns grosseirões e vagabundos de botequim...

- 2) R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [O homem sem qualidades], *Ges. Werke*, Reinbeck, 1978, I, 373, ss. “O espírito não deve ser procurado no civil, nem o corporal no militar, como você pensa, mas exatamente o contrário. Pois espírito quer dizer ordem, e onde há mais ordem que no militar? (*ibid.*, p. 377).
3) Cf., por exemplo, *La grande Encyclopédie*, Paris, 1885, t. IV, pp. 854 ss; *Der Grosse Brockhaus*, Leipzig, 1929, t. XIX, pp. 691 ss, e *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid-Barcelona, 1929, t. LXVI, pp. 691 ss, em que não aparece um significado “artístico” desse termo.
4) Karl Von Clausewitz, *Vom Kriege* [Da guerra], Bonn, 1966, p. 430. As definições de Von Clausewitz são deliciosamente amplas, como se não estivesse falando de uma tecnologia especial e sim de um fato espiritual geral: “Toda tropa que se encontre inteiramente em disposição de combate necessita de uma vanguarda para poder informar-se e detectar o avanço do inimigo antes de ser descoberta por ele, pois o raio de visibilidade de um exército não é maior, em regra geral, do que o raio de ação das suas armas” (*Ibid.*)
5) *Ibid.*, pp. 434-435.
6) Malevitch, *El nuevo realismo plástico*, Madri, 1975, pp. 124-125. Cf. também p. 119: “Cada uma dessas perguntas e respostas exige exércitos particulares de homens de ação. Um desses exércitos era o das artes plásticas.” E p. 114: “O movimento do mundo novo está dividido em dois: a vanguarda combatente, destruidora (...) e a armada criadora.”
7) H. L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Colônia, 1967, pp. 95-96.
8) Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, 1965, pp. 65-66.
9) Marinetti, *Manifesto del futurismo* (1909), em U. Apollonio, *Der Futurismus*, Colônia, 1972, p. 33. No mesmo sentido, Marinetti proclama como um dos pontos de seu manifesto a “Destruição da sintaxe”: “Transformação do conceito de guerra, que se converteu no teste sangrento e necessário da força de um povo”. Cf. *Ibid.*, p. 122.
10) Em U. Apollonio, *op. cit.*, p. 110.
11) *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], editado por V. Kandinsky e F. Marc, Munique, 1965, p. 65.
12) Alfred Kubin, *Aus meinem Leben*, Munique, 1970, p. 70: “Servi lá (no regimento) exatamente dezoito dias e senti-me verdadeiramente mais feliz do que nos últimos dezoito anos. Pois a submissão e a coação eram, lá, algo geral, e eu nunca tinha a sensação de que oprimiam apenas a mim. Além disso, levava uma vida interessante e completamente nova e, frequentemente era tomado pela felicidade de sentir que, embora sendo um soldadinho, podia pertencer a uma organização tão poderosa quanto o exército austríaco...”
13) George Grosz, *Ein kleines Ja und ein grosses Nein*, Reinbeck, 1974, p. 101.
14) Malevitch, *El nuevo realismo...*, *op. cit.*, p. 98.
15) *Ibid.*, p. 83.
16) *Ibid.*, p. 84.
17) Georg Simmel, *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, Munique-Leipzig, 1917, p. 67.
18) O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madri, 1976, t. I, p. 80. Cf. também t. I, p. 81: “A grande crise se manifesta por um sem-número de problemas e intuições apaixonantes, que vieram à luz do dia em mil livros e declarações (...) Refiro-me aos problemas da arte, que não foram colocados em sua verdadeira significação (...) refiro-me à decadência da arte, à dúvida crescente sobre o valor da ciência, aos difíceis problemas que nascem do domínio da urbe sobre a aldeia...”
19) G. Simmel, *op. cit.*, “Die Krisis der Kultur”, pp. 45 ss. Cf. também G. Simmel, *Philosophie des Geldes*.
20) O. Spengler, *op. cit.*, t. II, p. 134.
21) G. Simmel, *Der Krieg...*, *op. cit.*, pp. 55-56.
22) Cf. G. Simmel, *Kant und Goethe*, Leipzig, 1916, pp. 114 ss.
23) Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, 2ª parte, pp. A29 ss.
24) O. K. Werckmeister, *Versuche über P. Klee*, Frankfurt, 1981, p. 19.

- 25) Robert Rosenblum, *Cubism and the twentieth-century art*, Nova Iorque, 1976, p. 31 ["ordem pictórica independente dos dados da visão"].
- 26) Henri Matisse, *Sobre arte*, Barcelona, pp. 33, 159.
- 27) P. Klee, *Tagebücher*, Colônia, 1957, pp. 135 ss.: "É quase insuportável a idéia de ter que viver numa época epigônica. Na Itália, sentia-me entregue quase sem reservas a essa idéia...".
- 28) Malevitch, citado em *Von der Fläche zum Raum, Russland 1916-24*, Galerie Gmurzynska, Colônia, 1974, p. 40.
- 29) G. Apollinaire, *Los pintores cubistas*, Buenos Aires, 1964, pp. 18-19.
- 30) R. Huelssenbeck, *En avant dada, Die Geschichte des Dadaismus*, Hamburgo, 1978, p. 45.
- 31) Citado em Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, 1978, pp. 37-38. ["Ele pegou um objeto comum da vida cotidiana e colocou-o de tal forma, que seu significado útil desaparecesse sob o novo título e ponto de vista"].
- 32) Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, Paris, 1963, p. 50. ["As comoções que sensibilizaram-na tornar-se-ão visíveis e surpreenderão vocês. Dêem-se um soco na cara e caiam mortos."]
- 33) André Salmon, *Eine anekdotische Geschichte des Kubismus*, em Edward Fry, *Der Kubismus*, Colônia, 1966, p. 91.
- 34) Albert Gleizes, *Puissances du cubisme*, Chambéry, 1969, p. 219. ["Naquele ano de 1911, não ri: ficou estupefato, primeiro, e, depois, explodiu"].
- 35) Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, 1968, p. 45.
- 36) J. Itten, *Kunst der Farbe*, Stuttgart, 1961, p. 83.
- 37) Georg Simmel, *Rembrandt*, Buenos Aires, 1950, p. 62.
- 38) U. Apollonio, *op. cit.* p. 42.
- 39) W. Gropius, *Bauhaus-Dessau*, Mainz-Berlim, 1971, p. 16.
- 40) *Ibid.*, p. 19.
- 41) Argan, *Walter Gropius*, Buenos Aires, 1977, p. 96.
- 42) Cf. a esse respeito a crítica que Benjamin formula contra a estética de Scheerbart e Adolf Loss em "Erfahrung und Armut", em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, 1980, vol. II-1, pp. 213 ss.
- 43) Walter Gropius, *op. cit.*