

ASSALTO À CULTURA

**UTOPIA SUBVERSÃO GUERRILHA
NA (anti)ARTE DO SÉCULO XX**

STEWART HOME



**CONRAD
LIVROS**

Capa: Descolagem de Erica G. Mizutani sobre "Adolf, o Super-Homem",
de John Heartfield
Tradução: Cris Siqueira
Revisão: Alice Kobayashi; Priscila Ursula dos Santos
Diagramação: PS Comunicações

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Home, Stewart, 1962—
Assalto à cultura : utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século
XX / Stewart Home; tradução de Cris Siqueira. — São Paulo: Conrad
Editora do Brasil, 1999.

Título original: The assault on culture.
Bibliografia.

1. Artes modernas — século 20 2. Vanguarda (Estética) I. Título.

99-2692

CDD- 700.904

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|-------------------------------|---------|
| 1. Artes modernas : Século 20 | 700.904 |
| 2. Século 20 : Artes modernas | 700.904 |

Áreas de interesse:

1. História da Arte — Século XX
2. Vanguardas
3. Política
4. Cultura Pop

ISBN: 85-87193-08-2

CONRAD LIVROS
Av. Lacerda Franco 1742
Vila Mariana - São Paulo - SP - CEP 01536-000
Fones: 539 3442 / 574 6234
e-mail: conrad-editora@uol.com.br

"Nosso programa é uma revolução cultural através de um assalto total à cultura, que faz uso de todas as ferramentas, toda a energia e todas as mídias em que pudermos colocar nossas mãos coletivas... nossa cultura, arte, música, jornais, livros, pôsteres, roupas, casas, o jeito que andamos e falamos, o jeito que cresce o nosso cabelo, o jeito que fumamos maconha e transamos e comemos e dormimos — é tudo uma única mensagem — e a mensagem é LIBERDADE."

John Sinclair, Ministro da Informação, Panteras Brancas.

"Francamente, tudo o que ele havia pedido até o momento era uma oportunidade de se infiltrar nos Panteras Negras e revelar os bastidores do movimento. Hart tinha certeza: existiam brancos ativamente interessados em oferecer espaços para reuniões, conselhos legais, ajuda para a célula. Eram chamados de liberais. Alguns eram cidadãos honestos que tentavam levar a cabo as instruções do prefeito, para quem a paz dependia da total união e cooperação entre os milhões de políglotas de Nova York. Outros tinham como base o anarquismo — destruição sendo o seu objetivo, e conflito civil, seu alvo imediato. E também havia a máfia, com seus tentáculos visando uma parte do lucrativo tráfico de drogas. Maconha e ácido já não eram suficientes para os traficantes. Eles queriam 'H' e cocaína, os principais narcóticos, usados por todos os militantes."

Richard Allen, Demo (New English Library, Londres, 1971).

"Deve ser reafirmado que a criação de uma contracultura, em si um acontecimento não planejado, casual e imprevisível, tem profundas implicações políticas. Porque, enquanto o Sistema, com seu talento para a sobrevivência, pode absorver políticas, não interessando o quanto radicais ou anarquistas sejam (abolição da censura, a saída do Vietnã, maconha legalizada etc.), por quanto tempo pode agüentar o impacto de uma cultura alienígena? — uma cultura que é destinada a criar um novo tipo de homem?"

Richard Neville, Play Power (Jonathan Cape, Londres, 1970).

SUMÁRIO

| | |
|---------|--|
| | Prefácio p. 11 |
| | Introdução p. 13 |
| cap. 1 | COBRA p. 21 |
| cap. 2 | O Movimento Letrista p. 27 |
| cap. 3 | A Internacional Letrista (1952-1957) p. 33 |
| cap. 4 | O Colégio de Patafísica, a Arte Nuclear e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista p. 41 |
| cap. 5 | Do Primeiro Congresso Mundial de Artistas Liberados à Fundação da Internacional Situacionista p. 47 |
| cap. 6 | A Internacional Situacionista em sua Fase "Heróica" (1957-1962) p. 55 |
| cap. 7 | Sobre a Pobreza Teórica dos Specto-Situacionistas e a Legitimidade da Segunda Internacional p. 71 |
| cap. 8 | O Declínio e a Queda da Crítica Specto-Situacionista p. 77 |
| cap. 9 | As Origens do Fluxus e o Movimento em seu Período "Heróico" p. 83 |
| cap. 10 | Ascensão da Estética Fluxus Despolitizada p. 91 |
| cap. 11 | Gustav Metzger e a Arte Autodestrutiva p. 97 |
| cap. 12 | Provo Dinamarquês, Kommune 1, Motherfuckers, Yippies e Panteras Brancas p. 105 |
| cap. 13 | Mail Art p. 111 |
| cap. 14 | Além da Mail Art p. 117 |
| cap. 15 | Punk p. 125 |
| cap. 16 | Neoismo p. 135 |
| cap. 17 | Class War p. 147 |
| | Conclusão p. 157 |
| | Posfácio p. 163 |
| | Introdução à Edição Polonesa de <i>Assalto à Cultura</i> p. 165 |
| | A Palingênese da Vanguarda p. 181 |
| | Bibliografia Seleccionada p. 189 |
| | Índice de Referências p. 195 |

PREFÁCIO

Agradecimentos do autor.

Gabrielle Quinn, por traduzir material de pesquisa italiano. Simon Anderson, D.C., A.D., Mick Gaffney, Rene Gimpel, P.G., Pete Horobin, John Nicholson, Steve Perkins, Paul Sieveking, Stefan Szczelkun, Jayne Taylor, F.T., Michael Tolson, Andrew Wilson e Tom Vague, por me dar acesso a material que eu não teria visto de outra forma. Ed Baxter, Peter Kravitz e M.S.P.W., por ler o original e fazer numerosas sugestões e melhorias. Professor Guy Atkins, Vittore Baroni e Ralph Rumney, por responder com entusiasmo às perguntas de pesquisa. John Berndt, Graf Haufen e Mark Pawson, por seus conselhos em geral e apoio moral. Às equipes da Biblioteca Britânica e da Biblioteca Tate Gallery, por sua inestimável ajuda durante minha pesquisa. Muitos dos autores listados na bibliografia, de quem eu plagiei sem vergonha passagens e idéias.

Aqueles que lerem este texto vão entendê-lo melhor se tiverem em mente o público para o qual ele foi escrito. Foi considerado como público primário aqueles que já estavam engajados em atividades relacionadas com a tradição nele descrita; e público secundário aqueles que — por qualquer razão — estiverem interessados na tradição descrita, mas não tomaram parte em nenhuma de suas manifestações contemporâneas¹. O texto pretende ser compreensivo para o seu público secundário, mas deve ficar claro que o autor escreve de uma posição de *engajamento*. Assim, deve se ter em mente que, embora algumas das idéias descritas sejam relativamente *obscuras*, elas tiveram influência considerável nos meios dos quais emergiram.

O texto contém citações longas, tanto para dar sabor ao material discutido, como para economizar tempo e esforço por parte do autor. É preciso afirmar que essas citações estão sendo usadas para ilustrar um argumento específico e, para manter o texto o mais resumido possível, o autor não explora completamente as contradições ou suposições que elas possam conter². Por exemplo, a Introdução começa com uma citação da seção americana da Internacional Specto-Situacionista (IS), usada para demonstrar que um specto-situacionista consideraria ridículo o tratamento que o *seu movimento* recebe nesse texto (embora tal reação não prove que esse tratamento seja ridículo). A mes-

ma citação contém várias afirmações questionáveis; por exemplo, o uso da frase “compete com, portanto é igual a”. Usando um exemplo diferente do mencionado pela Specto-IS, Ghana compete com a União Soviética nos Jogos Olímpicos, mas deduzir daí que os dois Estados são equivalentes é sucumbir a uma forma de generalização grosseira e sem significado³.

Quando possível, foi fornecida a data e o lugar de nascimento de cada indivíduo mencionado no texto. A grande dificuldade encontrada em procurar material biográfico dos protagonistas desse estudo fez com que a ocorrência de tais dados seja de certa forma errática.

NOTAS

1. O primeiro parágrafo desse Prefácio é obviamente uma exceção a essa regra, uma vez que foi escrito em benefício do público secundário.
2. Em particular, as idéias de Henry Flynt, Gustav Metzger, Transmissões COUM, Pauline Smith, Vittore Baroni e Tony Lowes poderiam muito facilmente ser *desmembradas* para ilustrar-se o quanto são contraditórias ou ridículas.
3. Como será demonstrado no decorrer do texto, a técnica *teórica* básica dos vários grupos situacionistas — e particularmente da facção debordista — era apresentar generalizações grosseiras como fatos incontestáveis. Isso produziu propaganda eficiente e *teoria* extremamente ruim. Por exemplo, Debord escreve no livro *A Sociedade do Espetáculo* (Contraponto, 1998):

“O turismo, circulação humana considerada um bem de consumo, um subproduto da circulação de bens e serviços, é fundamentalmente nada mais do que o prazer de ir ver o que já se tornou banal. A organização econômica de visitas a diferentes lugares já é, em si, a garantia de sua *equivalência*. A mesma modernização que retirou o tempo da viagem também a removeu da realidade do espaço”.

“Esse mundo tenta manter os gestos mais radicais embaixo de suas asas: a vanguarda de sua subcultura serve para fazer parecer que a IS compete com — e portanto é equivalente a — Regis Debray, que equivale aos Panteras, que equivalem ao Partido da Paz e da Liberdade (Peace and Freedom Party), que equivale aos Yippies, que equivalem à Liga da Liberdade Sexual (Sexual Freedom League), que equivale aos anúncios de última página, que equivalem ao preço na capa. O *Barb*, o *Rat*, *Good Times*¹, e assim por diante — não faz diferença. É o mesmo velho espetáculo, com novos mercados.”

“A Prática da Teoria”, da seção americana da Internacional Specto-Situacionista (texto incluído em *Internacional Situacionista*, número 1, Nova York, 1969).

Se o termo “arte” ganhou seu significado moderno no século XVIII, então qualquer tradição de oposição a ele tem que datar desse período — ou ser posterior a ele.

Na Grécia Antiga e na Europa Medieval, a categoria arte cobria múltiplas disciplinas — muitas das quais foram rebaixadas ao status de “habilidade” ou “especialização”. Aquelas que mantiveram o título de arte são agora praticadas por homens (sic) “geniais”.

A arte tomou o lugar da religião, não apenas como a definitiva — e eventualmente inacessível — forma de conhecimento, mas também como a mais legitimada forma de sentimentalismo

masculino. O artista “homem” é tratado como um gênio, por expressar *sentimentos* que são tradicionalmente considerados “femininos”. “Ele” constrói um mundo no qual o homem é transformado em herói por demonstrar sensibilidades “femininas”; e o feminino é reduzido a um papel insípido e subordinado². A “boemia” é colonizada por homens burgueses — sendo alguns poucos gênios, e a maioria deles excêntricos. As mulheres burguesas cujo comportamento lembra o dos gênios masculinos são consideradas históricas — enquanto proletários de ambos os sexos que se comportam de tal maneira são simplesmente rotulados de loucos. A arte, tanto na prática quanto no conteúdo, depende de gênero e de classe — embora seus apologistas afirmem que ela seja uma categoria universal, o que simplesmente não é verdade. Qualquer pesquisa sobre os frequentadores de galerias de arte e museus demonstra que uma apreciação da arte é algo restrito, quase exclusivamente, a indivíduos pertencentes aos grupos de maior poder aquisitivo³.

Já que a arte enquanto categoria regrediu aos ícones religiosos da Idade Média, não é surpreendente que aqueles que se opõem a ela se situem numa corrente utópica que, por sua vez, remete a heresias medievais. Percebendo-se isso, é fácil distinguir uma tradição vinda do Livre Espírito⁴, pelos escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautreamont, William Morris, Alfred Jarry⁵, atravessando o Futurismo e o Dadá — e depois o Letrismo, via Surrealismo, continuando através dos vários movimentos situacionistas, Fluxus, Mail Art, Punk Rock, Neoísmo e cultos anarquistas contemporâneos. Considerando esta a nossa hipótese — sem nos preocuparmos se tal perspectiva é historicamente correta — vamos construir um relato significativo a partir desses fragmentos. Sendo ou não válida a nossa “ficção”, ela poderá nos ajudar na compreensão de fenômenos díspares.

Expressões medievais dessa corrente utópica são vistas geralmente como de conteúdo *essencialmente* religioso. Durante o século atual, no entanto, essa tradição é considerada de natureza primariamente *artística*. Tal categorização reflete estratégias reducionistas por parte dos acadêmicos: a tradição utópica sempre almejou a integração de todas as atividades humanas.

Os heréticos da Idade Média buscavam abolir o papel da Igreja e realizar o paraíso na Terra, enquanto seus equivalentes do século XX buscam o fim da separação social, confrontando política e cultura simultaneamente⁶.

A virada de discurso nessa tradição — que ocorreu com o Futurismo — tornou-se necessária a partir do desenvolvimento de tecnologias modernas e sistemas de transporte de massa. Para satisfazer as exigências intelectuais de seus patrões, os historiadores geralmente tratam o Futurismo como mais um movimento artístico da virada do século. Mas o Futurismo vai além da pintura, da poesia e da música. Cria também moda e arquitetura futuristas e, talvez mais importante, uma política, que funde todas as outras atividades futuristas numa totalidade redescoberta. (“Nós já vivemos no absoluto, pois criamos eterna velocidade onipresente” — Primeiro Manifesto Futurista). Desconsiderar a política futurista como sendo fascista é tão comum quanto incorreto. Nos seus primórdios, o Futurismo foi bastante influenciado pelos escritos de Proudhon, Bakunin, Nietzsche e, especialmente, Georges Sorel. (“Deixe que venham os alegres incendiários de dedos queimados! Aqui estão eles! Aqui estão eles!... Venham! Botem fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem os canais para que inundem os museus!... Oh, a alegria de ver as gloriosas telas velhas boiando ao léu naquelas águas, descoloridas e rasgadas!... Levantem suas picaretas, seus machados e martelos e destruam, destruam as veneráveis cidades, sem pena!” — Primeiro Manifesto Futurista).

O Dadá no seu auge deu aos utópicos uma prática teórica mais coerente do que o Futurismo. O Dadá começou em Zurique, mas se realizou efetivamente em Berlim. No manifesto “O que é o Dadaísmo e o que ele pretende na Alemanha?”⁷, Richard Huelsenbeck exigia a “introdução progressiva de mais tempo livre através da mecanização gradativa de todos os campos de atividade” e o estabelecimento “de um conselho dadaísta para a remodelagem da vida em todas as cidades com mais de 50 mil habitantes”. Em seu texto “En Avant Dada: Um Histórico do Dadaísmo” (1920), Huelsenbeck deixou ainda mais clara a relação de sua marca de Utopismo com a arte, dizendo que: “O

dadaísta considera necessário ir contra a arte, porque ele enxerga além da fraude da qual a arte é uma válvula de segurança moral”. E, mais além, que o “Dadá é bolchevismo alemão. Os burgueses devem ser privados da oportunidade de ‘comprar arte com essa justificativa’. Toda arte deve ser destruída, e o Dadá apóia essa destruição com toda a veemência de sua natureza limitada”.

Num texto escrito mais tarde, “O Dadá está Vivo” (1936), Huelsenbeck oferece a pista de por que tem sido possível para historiadores tratarem o Dadá como um movimento artístico. Ele diz: “Tzara, em Paris, eliminou o elemento revolucionário e criativo do Dadaísmo e tentou competir com outros movimentos artísticos... O Dadá é *pathos* perpétuo e revolucionário contra a arte burguesa racionalista. Em si não é um movimento artístico. Citando o chanceler alemão, o elemento revolucionário do Dadá sempre foi maior do que o seu elemento construtivo. Tzara não inventou o Dadaísmo, nem sequer o compreendeu. Sob a influência de Tzara em Paris, o Dadá foi deturpado para o uso privado de poucas pessoas, de forma quase esnobe”.

O Dadá de Paris ganhou mais tarde o nome de Surrealismo. Sob esse título tornou-se a mais degenerada expressão da tradição utópica no pré-guerra. Enquanto o Dadá de Berlim rejeitava tanto a arte quanto o trabalho (temas retomados mais tarde pela Internacional Situacionista), os surrealistas abraçavam a pintura, o Ocultismo, o Freudismo e muitas outras mistificações burguesas. Na realidade, se o Surrealismo fosse um movimento com crédito próprio, e não uma degeneração do Dadá, a afirmação de que ele pertence à tradição utópica ainda estaria aberta à discussão.

As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos do pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente a integração de *arte e vida*, mas a de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. Dos anos 20 em diante, os utópicos já tinham consciência de pertencer a uma tradição que se estendia até pelo menos o Dadá e o Futurismo, e também estavam cientes de que, em séculos anteriores, crenças seme-

lhantes tinham-se manifestado através de heresias religiosas. Há um aspecto de *samizdat*⁸ na tradição, permitindo que ela continue — pelo menos parcialmente — autônoma das instituições culturais e comerciais da sociedade reinante. Por essas razões, o Neodadá de Nova York e o neo-realismo da Europa, organizados ao redor de críticos e galerias, não podem ser considerados parte dessa tradição, apesar de estudiosos de arte muitas vezes os considerarem historicamente derivados do Dadá. Até o Group Zero, que estava envolvido com publicações independentes e exposições organizadas por ele mesmo, não pode ser considerado utópico, pois limitava suas atividades à arte.

No século XX, aqueles que *aderem* aos princípios utópicos trabalharam com arte, política, arquitetura, urbanismo e todas as outras especializações derivadas daí. Os utópicos visam criar um novo mundo, onde essas especializações não mais existam.

No decorrer do texto, eu considero que o leitor entende que, enquanto os movimentos sobre os quais estou escrevendo situam-se em oposição ao capitalismo consumista, eles também emergiram de sociedades baseadas em tal modo de organização, e assim *não escapam inteiramente* da *lógica* de mercado. Isso é particularmente óbvio quando considerada a obsessão de muitos deles com o conceito de inovação, que reflete perfeitamente o desperdício inerente a uma sociedade baseada em superação planejada. No entanto, os movimentos com os quais lido aqui nem sempre *falham* em romper com a *ideologia* da sociedade reinante, e ainda que muitas vezes tenham os mesmos *problemas que a cultura séria*, tendem a encará-lo de uma perspectiva diferente⁹.

Além do fato de terem emergido da sociedade dominante, também deve ficar entendido que esses movimentos são, pelo menos em parte, uma reação ao longo período de glaciação bretoniana¹⁰, cuja influência negativa na tradição utópica não foi diferente dos efeitos da stalinização no movimento dos trabalhadores.

Não me estendi na relação entre a tradição utópica e os modos dominantes de organização porque acredito que o leitor contemporâneo seja perfeitamente capaz de fazer tal compara-

ção sem a minha *ajuda*. Devo, no entanto, enfatizar que, só porque isolei certas correntes da *totalidade* da atividade social, isso não implica de maneira alguma que elas existam isoladamente. Minha intenção foi prover um histórico *resumido* de um fenômeno político-cultural cujas *conquistas* — até agora — continuam desconhecidas ou completamente mitificadas no *mundo* todo. Não pretende ser uma descrição completa da posição que elas ocuparam na sociedade dominante.

NOTAS

1. Publicações *underground* norte-americanas. (N.T.)
2. Ver a seção “Grande Arte e Grande Cultura” do *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas (Olympia Press, Nova York, 1968). Jayne M. Taylor elaborou o ponto de vista defendido por Solanas em conversa com o autor.
3. Para uma análise estatística detalhada da relação entre arte, classe social e profissão, ver o livro *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984).
4. O termo Livre Espírito é usado para designar as mais diversas heresias cristãs surgidas a partir do século XIII. Como a seita dos Amaurianos, ou os seguidores das belgas Margarida Porète (queimada em Paris, em 1310) e Heilvígia Bluemardinne, e Guilherme Cornélio de Antuérpia. Mas o rótulo desde então foi usado diversas vezes para definir ou atacar correntes de pensamento que na maior parte das vezes teve, segundo Raul Vaneigem, “uma comum atitude na sua irreligião natural, que o seguinte adágio pode resumir: goza a vida e ri do resto” (em *As Heresias*, Lisboa, Edições Antígona, 1995). (N.E.: Nota da Edição Brasileira.)
5. Gerrard Winstanley, pequeno comerciante inglês transformado em líder de um movimento que, no século XVII, combina a luta contra a Igreja com a luta contra a propriedade privada;
Abiezer Coppe (século XVII), um dos *ranters* que pregavam a recusa das religiões e demais autoridades e defendiam a vida alegremente livre como algo sagrado;
Charles Fourier (1772-1837), socialista utópico francês;
Marquês de Sade (1740-1814), escritor francês;

Conde de Lautremont (1846-1870), poeta uruguaio, autor de *Os Cantos de Maldoror* (uma edição das obras completas de Lautremont, com tradução de Cláudio Willer, foi publicada em 1999 pela editora Iluminuras);

William Morris (1834-1896), artista gráfico, arquiteto, pintor e poeta inglês;

Alfred Jarry (1873-1907), escritor francês. (N.E.)

6. O termo “arte” é usado de várias formas contraditórias nesse texto. Quando usado em seu senso estrito, refere-se à *alta* cultura da classe dominante. No entanto, alguns daqueles sobre quem escrevo usam esse termo para denotar produções culturais que se posicionam em oposição à classe social dominante. Ainda que não exista uma ligação fixa entre o significante e o significado, no seu uso *atual* e *popular*, o termo “arte” tende a denotar *cultura séria* (termo criado por Henry Flynt, no começo dos anos 60, para se referir à alta cultura da classe dominante). Esse significado está implícito — e não explícito — na percepção *popular* da arte como expressão de *gênios individuais* (“profunda”). Eu trato desse assunto mais detalhadamente no capítulo 7.

7. Esse manifesto foi co-escrito por Raoul Hausmann.

8. *Samizdat* é o termo russo para as publicações clandestinas, independentes, que circulavam na antiga União Soviética. (N.E.)

9. Grant Kester, escrevendo na edição de outubro de 1987 do *New Art Examiner*, disse o seguinte sobre os movimentos com os quais eu lido: “O Neoísmo é de particular importância porque ocupa-se de muitas das questões tratadas por recentes trabalhos pós-modernos. A crítica à ‘originalidade’ ou à transformação da arte em mercadorias, feita por artistas como Sherrie Levine e Jeff Koons, no entanto, engaja-se dentro do próprio mundo artístico, através da produção de objetos de arte. O Neoísmo, com raízes no Fluxus e no Situacionismo, e portanto privilegiando atividades não-objetivas, oferece um valioso modelo alternativo: consegue avançar com uma crítica convincente das produções artísticas ‘de mercado’, sustentando ao mesmo tempo um sistema de apoio que permite um processo constante de diálogos teórico e prático”.

10. Referência do autor ao líder surrealista francês André Breton (1896-1966). (N.E.)

1

COBRA

A origem do COBRA é dialética, por estar no Surrealismo — ou, mais especificamente, na rejeição às falsas doutrinas do Surrealismo. Existiu um grupo surrealista na Bélgica em 1926, mas que se desenvolveu numa direção diferente daqueles que caíram sob a influência de Breton em Paris. Na Bélgica, havia pouco interesse em autonomia da arte ou misticismo.

Christian Dotremont (1922-1981), figura-chave do movimento COBRA¹, envolveu-se com os surrealistas belgas depois da publicação de seu primeiro panfleto, *Ancienne Eternite*, um longo poema de amor. Estabeleceu contato com Breton em Paris, mas acabou sendo forçado a romper com ele, por questões envolvendo o misticismo e o Partido Comunista (PC). Retornando à Europa depois da Segunda Guerra Mundial, Breton não queria mais saber do Partido Comunista, e tentava transformar a magia no foco central da atividade surrealista. Em 1947, Dotremont respondeu com a formação do Grupo Revolucionário Surrealista, com o objetivo de “renovar a experimentação surrealista, afirmar sua independência e a necessidade de ação comum”.

Em suas palestras e escritos teóricos, Dotremont sempre enfatizou a necessidade de atividade coletiva. Na primeira reunião do Grupo Revolucionário Surrealista em outubro de 1947, Dotremont citou o recém-publicado *Crítica da Vida Cotidiana*², de Henri Lefebvre, deixando claro que o experimento surrealista devia ocorrer no contexto da vida diária.

O pintor dinamarquês Asger Jorn (1914-1973) apoiou diretamente o grupo de Dotremont. Jorn já havia conhecido Breton e considerava o grupo parisiense reacionário. Na época, Jorn era uma figura central do grupo Host, uma união de pintores, escritores e arquitetos, envolvidos originalmente com a revista *Helbesten* (Casa Infernal), publicada em Copenhague entre 1941 e 1944. Entre seus membros estavam os pintores Jacobsen, Alfelt e Bille; os escritores Schade e Nash (irmão de Jorn); e o arquiteto Olsen. A *Helbesten* continha material eclético, desde ilustrações criticando a sociedade de consumo até textos sobre jazz; de poesia a escritos sobre *arte negra*; de crítica cinematográfica a pesquisas sobre a cultura nórdica.

Dotremont e Jorn foram apresentados pelo pintor holandês Nieuwenhuis Constant (nascido em Amsterdã, 1920)³. Jorn conheceu Constant numa exposição de Miró em Paris, em 1946, e os dois se encontraram por acaso num café, mais tarde, no mesmo dia. Constant mostrou-se essencial para a formação do COBRA. Em 1948, ele fundou o grupo holandês Reflex, que tinha entre seus membros Appel e Corneille. Em sua revista, também chamada *Reflex*, o grupo publicava textos literários, poesias, estudos sobre cultura popular e elaborações teóricas de sua plataforma experimental (que incluía oposição à influência uniformizante de *De Stijl*⁴). O primeiro número da *Reflex* continha dois textos de Constant — um manifesto e uma Declaração de Liberdade, na qual afirmava:

“No vazio cultural sem precedentes que surgiu depois da guerra... no qual a classe dominante empurra cada vez mais a arte para uma posição de dependência... nos vemos às voltas com uma cultura de individualismo, que é condenada pela mesma cultura que a produz, uma vez que sua convencionalidade se opõe ao exercício da imaginação e do desejo, e impede a expressão vital... Não poderá haver arte popular enquanto formas de arte forem historicamente impostas, mesmo se concessões como participação ativa sejam feitas ao público. A arte popular se caracteriza pela expressão vital, que é direta e coletiva.

Uma nova liberdade está para nascer, uma liberdade que permitirá às pessoas que satisfaçam seus desejos criativos. Como resultado desse processo, a profissão de artista não mais ocupará uma posição privilegiada, e é por isso que alguns artistas

contemporâneos resistem a ele. No período de transição, a criação artística se encontra em guerra com a cultura existente, ao mesmo tempo que anuncia uma futura cultura. Com esse aspecto dúbio, a arte tem um papel revolucionário na sociedade”.

Esse trecho contém mais ou menos o que se tornaria a plataforma do COBRA. O grupo COBRA foi constituído em novembro de 1948, depois de seis membros abandonarem uma conferência no Centro Internacional para a Documentação da Arte de Vanguarda em Paris, em protesto contra o nível superficial do debate. Os seis encontraram-se num café no Quai St. Michel, onde formaram um grupo dissidente. Uma breve declaração foi escrita por Dotremont (“a única razão para manter a atividade internacional é uma colaboração experimental e orgânica, evitando teoria estéril e dogmatismo”) e assinada por Constant, Appel e Corneille, em nome do grupo holandês Reflex; por Jorn, em nome do grupo dinamarquês Host; e por Dotremont e Noiret, em nome do (principalmente belga) Grupo Surrealista Revolucionário. Dotremont criou o nome COBRA (vindo das primeiras letras das cidades Copenhague, BRuxelas e Amsterdã), uma ou duas semanas depois. A primeira manifestação do COBRA ocorreu algumas semanas após a formação do grupo, como parte de uma exposição do Host em Copenhague. Na época, os grupos componentes do COBRA ainda não se haviam fundido totalmente, e eram portanto semi-autônomos.

De sua formação inicial, o COBRA cresceu para um número de mais ou menos cinquenta pintores, poetas, arquitetos, etnólogos e teóricos, de dez países diferentes. O número poderia ter sido maior, se a Cortina de Ferro não tivesse dividido a vida política e cultural da Europa. No seu início, o COBRA mantinha contato com o grupo checo Ra, e trabalhos de Josef Istler, vindos de Praga, foram exibidos como parte de uma exposição do COBRA no ano de 1949, em Amsterdã. Infelizmente, a repressão na Checoslováquia acabou com esses contatos.

As atividades do COBRA cobriam reuniões, exposições, intercâmbios e a produção da revista *COBRA*. A maior parte dessas atividades era dirigida por Constant, Dotremont e Jorn, embora a revista tenha sido publicada por diferentes grupos, usando o francês como língua comum.

Embora o COBRA tenha funcionado como coletivo, o grupo não deixou de ter tensões. Constant, Jorn e suas esposas viajaram em férias para a ilha de Bornholm no verão de 1949. Foi lá que Jorn começou a ter um caso com Matie, esposa de Constant, com quem se casou mais tarde. O fato foi condenado, principalmente pelos vários membros dinamarqueses do COBRA, que achavam errado Jorn tomar a mulher de outro pintor, enquanto este era um convidado em seu país.

O movimento também enfrentou problemas políticos. Dotremont, Jacobsen e vários outros membros foram forçados a romper com o Partido Comunista, por este apoiar oficialmente o Realismo Socialista. Isso não enfraqueceu a convicção política do movimento (“Aquele que tem espírito experimentalista deve necessariamente ser um comunista” — Dotremont). Essa ruptura ocorreu depois de muita reflexão, embora fosse mais do que óbvio que o PC jamais aceitaria a afirmação de Dotremont de que “o caminho da cor é um grito nas mãos do pintor... um grito de sua própria substância”.

O movimento criticou o Surrealismo desde a sua concepção. No texto “Le Discours Aux Pingonins”, publicado na *COBRA 1*, Jorn analisa, usando a dialética materialista, a definição de Breton do Surrealismo como “pura autonomia psíquica”. Aqui, referindo-se à sua consciente posição experimental, ele demonstra que a criatividade individual não pode ser explicada puramente como um fenômeno psíquico. A explicação em si é um ato físico que materializa pensamentos e, portanto, a autonomia psíquica está organicamente unida à autonomia física. Em uma carta a Jorn, Dotremont cita três perigos para o desenvolvimento independente do COBRA — o Surrealismo, a Arte Abstrata e o Realismo Socialista.

Um dos maiores projetos do movimento foi a criação de um novo ambiente urbano, que se manifestaria em oposição à arquitetura racional de Le Corbusier. Michel Colle, em um artigo no primeiro número da revista *COBRA*, escreve:

“... edifícios não precisam ser esquálidos ou anônimos nem devem mostrar-se como peças de museu; ao invés disso, devem unir-se uns aos outros, integrando-se ao ambiente para criar ‘cidades’ sintetizadas para um novo mundo socialista”.

Foi o pintor Constant que desenvolveu o conceito COBRA de *urbanismo unitário*⁵ e levou essa concepção com ele para a Internacional Situacionista. Também foi Constant que, na quarta edição da revista *COBRA*, em 1949, elaborou teses sobre o desejo, o desconhecido, a liberdade e a revolução, que mais tarde se tornariam centrais na IS:

“... falar de desejo significa falar do desconhecido, do desejo de liberdade... A liberdade de nossa vida social, que propomos como primeiro compromisso, abrirá a porta para um novo mundo... É impossível conhecer um desejo sem satisfazê-lo, e a satisfação do desejo é a revolução... A cultura de hoje, sendo individualista, substituiu a criação por ‘produção artística’, e produziu nada mais que sinais de trágica impotência... Criar é sempre descobrir o que não se sabe... É o nosso desejo que faz a revolução”⁶.

Pressões internas e externas fizeram com que o COBRA debandasse em 1951. No texto “Ce Que Sont Les Amis De COBRA Et Ce Qu’ils Represent”, publicado no segundo número do jornal *Internationale Situationiste* (dezembro de 1958), Jorn e Constant resumiram o legado do COBRA com as seguintes palavras:

“Em 1951, a Internacional de Artistas Experimentais se desfez. Os representantes de sua tendência mais avançada continuaram suas buscas de novas formas; mas outros abandonaram as atividades experimentais e agora usam seu ‘talento’ para fazer com que entre em moda o estilo artístico do COBRA, o único resultado tangível do movimento”.

NOTAS

1. Os termos movimento, ismo, grupo e tradição são usados de forma generalizada no texto para gerar uma variação estilística na sintaxe; ainda que não sejam necessariamente substituíveis uns pelos outros, os termos não são usados com grande rigor. O Posfácio contém uma discussão mais profunda sobre seu uso.
2. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*, publicado no Brasil pela editora Ática. (N.E.)
3. Constant só utilizava esse nome para fins públicos. Seu nome verdadeiro, nunca usado publicamente, era Nieuwenhuis.

4. Revista holandesa que durou de 1917-1931 e foi quase uma publicação oficial do Movimento Construtivista Internacional. Entre seus principais integrantes estavam os artistas Piet Mondrian, El Lissitzky e Theo Van Doesburg (editor). (N.E.)

5. Na realidade, esse termo foi criado pela Internacional Letrista, no verão de 1956.

6. Uma grande parte da teoria crítica recente tem lidado com o desejo como elemento de construção social — mesmo reconhecendo que os argumentos derivados do Pós-Estruturalismo poderiam ser usados para invalidar as posições do COBRA e dos situacionistas no assunto, esses (in)felizmente não fazem parte da proposta do presente estudo.

O Movimento Letrista foi lançado na Paris do pós-guerra pelo romeno Isidore Isou (nascido Jean-Isidore Goldstein, 1925) e pelo francês Gabriel Pomerand (nascido em Paris, 1926). Desde a sua concepção, o movimento esteve associado a controvérsias. Na ocasião da primeira apresentação pública de Letrismo (8 de janeiro de 1946), o poeta russo Iliazd organizou um contra-evento, no qual demonstrava que existiam inúmeros precedentes para o que Isou chamava de Letrismo. Também em 1946, Isou interrompeu uma palestra de Michel Leiris sobre Dadá no Teatro Vieux-Colombier¹, para ler sua própria poesia; e foi publicado o primeiro (e único) número do jornal *A Ditadura Letrista*.

Em 1947, a prestigiada editora Gallimard publicou o manifesto Letrista de Isou, “Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique”. Só a megalomania de Isou salva esse bombástico texto de ser completamente incompreensível. Típicos de sua pretensão são os capítulos intitulados “De Charles Baudelaire a Isidore Isou” e “De Claude Debussy a Isidore Isou”. Uma nota de rodapé informa ao leitor que Isou pretende ter o mesmo papel na poesia que “Jesus teve no Judaísmo, isto é, a intenção de Isou é quebrar um galho e fazer uma árvore com ele”. Além de ser uma peça de autopromoção, esse volume ilustrava a crença de Isou de que o desenvolvimento da poesia

estava em palavras, sendo desconstruídas em suas partes constituintes. A palavra, como existia na época, deveria ser abolida completamente, e a poesia, sintetizada com a música. O resultado seria “uma única arte”, que não teria nenhum traço de “diferença original”.

Isou dizia que a evolução de qualquer *arte* está caracterizada por duas fases: amplitude e divisão. A fase de amplitude é um período de expansão. É seguida por uma fase de divisão, quando as conquistas do período de amplitude são refinadas e eventualmente destruídas. Em poesia, o período de amplitude teria durado até 1857, quando Baudelaire iniciou a fase de divisão, reduzindo a narrativa à anedota: Rimbaud substituiu a anedota por linhas e palavras, as palavras foram reduzidas a espaço e som por Mallarmé; e finalmente os dadaístas destruíram de vez as palavras. Isou “completaria” essa fase de divisão e, com suas “descobertas” letristas, iniciaria um novo período de amplitude.

Embora as teorias de Isou não sejam completamente desprovidas de mérito, o principal ponto de interesse em seu livro é a afirmação de que o “Surrealismo morreu”. Isou e o Movimento Letrista foram o primeiro grupo a fazer essa importante ruptura, e foi através dessa brecha que outras heresias de vanguarda puderam romper com a influência maligna e ditatorial de Breton.

As primeiras atividades letristas estavam centradas em som e poesia, mas a ênfase logo passou a ser dada à produção visual. Então, as cartas formaram uma unidade básica para a criação de trabalhos. As formas resultantes, que lembram Poesia Concreta, estavam de acordo com os propósitos literários do Letrismo. Estas deram origem à pintura letrista, na qual, mais uma vez, a letra era o tema básico de contemplação estética. Os primeiros pintores letristas foram Pomerand, Guy Vallot (nome verdadeiro Rodica Valeanu) e Roberdhay. Isou nunca ficou muito satisfeito com o resultado do trabalho desses artistas, e finalmente começou ele mesmo a pintar, com o intuito de realizar suas teorias letristas na pintura.

O Movimento Letrista ampliou suas atividades quando Jean-Louis Brau (nascido em Saint Owen, 1930), Gil J. Wolman (nas-

cido em Paris, 1929) e Maurice Lemaitre (nascido em Paris, 1926) juntaram-se ao grupo, em 1950. Guy-Ernest Debord (nascido em Paris, 1931) foi recrutado no ano seguinte. Lemaitre estava destinado a tornar-se um persistente, e talvez o mais conhecido — depois de Isou — membro do Movimento Letrista. Brau, Wolman e Debord romperam com Isou no final de 1952. No entanto, antes dessas rupturas, os anos de 1951 e 1952 foram vitais para o desenvolvimento do cinema letrista.

Jean Cocteau prestigiou o primeiro filme de divisão de Isou, *A Bobagem e o Ensaio da Eternidade* (1951) com o Prêmio de Vanguarda no Festival de Cannes. A trilha sonora nesse filme não tinha nenhuma relação com as imagens, e podia ser encarada como um produto independente. O visual incluía imagens deliberadamente entediadas, como fotografias estáticas que haviam sido riscadas e rasgadas. Também em 1951 foi produzido *O Filme já Começou?*, de Lemaitre. Nesse filme, ele estendia o conceito de divisão de Isou desenhando letras, números e outros sinais diretamente na película. Quando o filme era exibido, objetos eram pendurados na tela e manipulados durante a projeção, enquanto pensamentos falados dos espectadores eram introduzidos na trilha sonora.

Em 1952 foram produzidos *L'Anti-Concept*, de Wolman; *Tambores dos Primórdios*, de Dufrene; *O Barco da Vida Atual*, de Brau; *Filme Debate* (onde a discussão sobre o filme é o próprio filme), de Isou; e *Hurlements en Faveur de Sade*, de Debord. Este último não continha nenhuma imagem. Com a duração de um longa-metragem, era basicamente um filme preto, com apenas o clique do projetor como trilha sonora. Para aliviar essa monotonia, apareciam *flashbes* ocasionais de luz branca, acompanhados por diálogo randômico. Os últimos vinte e quatro minutos eram de silêncio absoluto.

Isou muitas vezes usou suas teorias políticas e econômicas, que ele mesmo começou a desenvolver em 1948, como tema para seus filmes. De acordo com Maurice Lemaitre, em “Les Idées Politiques du Mouvement Lettriste: L'union de La Jeunesse Dans L'enseignement, La Banque et La Planification” (publicado pela primeira vez em *Combat*, 19/9/1967), toda a econo-

mia política anterior a Isou havia-se concentrado na população trabalhadora:

“No entanto, Isidore Isou descobriu que grande parte da outra metade da população de cada país — e primariamente a massa de milhões de jovens — está numa posição muito diferente, situada fora do mercado de consumo, além das relações e definições consideradas por todos os teóricos da ciência de bens e produtos.

Conseqüentemente, os indivíduos que aceitam sua função no sistema, que coincide com sua posição como produtores, e assumem os problemas de sua classe, nós os chamamos de internos, aderentes ou bem-ajustados; enquanto as dezenas de milhões de indivíduos que não aceitam sua função, que rejeitam sua posição no sistema, que gastam sua energia subindo na escala social, para ‘chegar lá’, nós os chamamos de externos, ou mal ajustados.

(...) os externos, e sobretudo os jovens, são escravos, superexplorados do ponto de vista econômico”.

Isou utilizou a analogia da Física Nuclear para explicar essa divisão social. Os internos eram indivíduos crescidos — os átomos velhos ou sua conglomeração molecular —, enquanto os externos eram elétrons que ainda não haviam se estabelecido. Os externos, isolados da manufatura de bens e sem posição na sociedade, usam suas energias para atacar as fundações econômicas e políticas do sistema existente. Num panfleto letrista, publicado quando Lemaitre candidatou-se na eleição francesa de 1967, a plataforma dos economistas nucleares era a seguinte:

“... nós não conseguiremos atingir essas novas formas de organização sem uma educação criativa, baseada na distinção entre inovadores e imitadores insignificantes.

O sistema de crédito de bens, sendo considerado em termos monetários ou não, deve ser tomado dos internos sedentários, dos diretores burocráticos de bancos.

Todas as riquezas na esfera econômica só podem ser manufaturadas e distribuídas, em termos de permanente transformação criativa, através do planejamento nuclear (promovido pelo nosso movimento).

Ao movimento de trabalho resultante da múltipla e permanente criação de riqueza, devemos adicionar a rotatividade do poder, a rotatividade das posições de controle.

Nosso objetivo não é simplesmente criar uma sociedade socialista ou comunista, onde homens trabalham por prazeres tanto abundantes quanto estáticos. Nosso objetivo é caminhar na direção de uma sociedade ideal, na qual os homens viverão muito mais — tendo reduzido o curso de trabalho ao mínimo —, na direção de uma alegria inquebrável, um êxtase crescente”.

Pelos escritos políticos de Isou e Lemaitre, podemos ver que o Movimento Letrista cabe tanto na tradição utópica quanto na vanguarda do século XX. De fato, o desejo de teorizar todos os aspectos da vida é típico da tradição utópica, de uma forma geral, e da vanguarda do século XX, em particular. Além dos aspectos abordados aqui, existem também o teatro, a psicoterapia e a educação letrista (em 1980, o Movimento Letrista fundou a Universidade Leonardo da Vinci).

Apesar das afirmações de Isou, seu grupo não tinha uma crítica materialista da sociedade reinante. Ao contrário de outros movimentos utópicos do pós-guerra, o Letrismo não se opunha à *cultura séria*. Na realidade, uma nota no programa da peça *L'Ascension du Phenix*, de Lemaitre, dizia o seguinte de tal oposição:

“Apenas fanáticos aleijados, desprovidos de certas dimensões psíquicas, podem rejeitar completamente um domínio que é necessário para o espírito”.

Os letristas de Isou nunca entenderam que a arte, ao contrário da expressão, é uma construção burguesa. Eles se orgulhavam de ter tirado os surrealistas do seu *trono*, mas falharam na tentativa de superar as conquistas do Dadá de Berlim. Na realidade, Isou tinha um ódio efetivo desses elementos progressivos, enquanto sua crítica aos surrealistas se concentrava somente na afirmação de que eles fizeram sua *contribuição* para a cultura e nada mais tinham a oferecer! Felizmente, a afirmação de Isou de que a criatividade é a necessidade humana essencial — e que ele pessoalmente reorganizou todas as ciências da linguagem e do signo em uma nova disciplina chamada hiper-

grafologia — ainda não foi levada a sério fora do bastante limitado domínio dos círculos letristas.

NOTA

1. A descrição desse evento tem variações sutis, de acordo com diferentes fontes. Maurice Lemaitre, em sua palestra “As Criações do Letrismo na Poesia e na Música”, apresentada na Faculdade Lewis & Clark, em Portland, Oregon, EUA, em 24/5/1976, afirma que:

“Em 1946, durante a primeira *performance* pós-guerra de *La Fuite* (O Vôo) de Tristan Tzara, chefe incontestável (sic) do movimento Dadá, muitos jovens desconhecidos pularam no palco do Teatro Vieux-Colombier, gritando: ‘Nós já sabemos tudo isso, chega dessa coisa velha! Queremos algo novo, vamos ouvir sobre o Letrismo!’. E um deles, com um sotaque romeno, começou a recitar poemas estranhos e incompreensíveis, que soavam como cânticos africanos.

O escarcéu foi enorme, pois veio dos representantes do escândalo poético: os próprios dadaístas e os surrealistas! No dia seguinte, naturalmente, os jornais estavam cheios de Letrismo.

Assim o Movimento Letrista nasceu, o primeiro grupo de vanguarda que a França conheceu depois da Segunda Guerra Mundial”.

3

A INTERNACIONAL LETRISTA (1952-1957)

A Internacional Letrista (IL) foi o primeiro grupo dissidente do Movimento Letrista (ML) de Isou. Depois deles surgiram os Ultra-letristas. A IL formou-se quando a esquerda do Movimento Letrista interrompeu uma coletiva de imprensa de Charles Chaplin promovendo o filme *Luzes da Ribalta* no Hotel Ritz, em Paris, em outubro de 1952. Isou imediatamente denunciou os responsáveis para a imprensa, criticando o panfleto que eles haviam distribuído e dizendo que a criatividade de Chaplin o fazia inatingível. Os jovens letristas que haviam planejado a intervenção imediatamente responderam com uma carta aberta publicada no jornal *Combat* (2/11/1952):

“Acreditamos que o exercício de liberdade mais urgente é a destruição de ídolos, especialmente quando estes se apresentam em nome da liberdade. O tom provocativo do nosso panfleto foi um ataque contra um entusiasmo unânime e servil. O fato de ter sido desaprovado por certos letristas, inclusive pelo próprio Isou, apenas revela a incompreensão constantemente renovada entre extremistas e aqueles que não mais o são...”.

Essa carta também anunciava a constituição da Internacional Letrista. A formação desse grupo dissidente variou bastante — doze membros foram excluídos em seus dois primeiros anos de existência —, mas entre seus participantes estava Michele Bernstein e seu futuro marido Guy Debord, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord e Jacques Fillon.

Enquanto o Movimento Letrista havia criado trabalhos culturais, a Internacional Letrista pretendia “vivenciar” a revolução cultural. As atividades da IL pretendiam ser provisórias, objetos de experimento e transformação. Enquanto abandonava as empreitadas literárias do ML, a IL buscava certas teorias arquitetônicas que tinham alcançado formulação embrionária no ML. Quando Isou escreveu seu “Manifeste pour le bouleversement de l’architecture”¹, em 1966 (publicado em 1968), não há muitas dúvidas de que tenha sido influenciado pela teoria urbana elaborada pela IL. No seu manifesto, Isou diz que, em vez de construirmos “palácios para reis, igrejas para deuses, arcos do triunfo para heróis, devemos construir palácios para vagabundos e prisioneiros cumprindo prisão perpétua, transformar as igrejas em banheiros, e os arcos do triunfo em bistrôs... devemos construir como que por acaso, da maneira que quisermos e com os materiais que desejarmos”.

O texto mais importante para a IL sobre arquitetura e urbanismo foi a “Fórmula Para uma Nova Cidade”, de Ivan Chtcheglov. Escrito em 1953, esse texto só foi publicado em 1958, quando apareceu no primeiro número do *Internationale Situationiste*. Chtcheglov, então com dezenove anos e escrevendo sob o pseudônimo de Gilles Ivain, encarava as cidades como locais para “novas visões de tempo e espaço”. A natureza exata dessas “novas visões” seriam estabelecidas pelos padrões de comportamento em ambientes urbanos. A arquitetura seria uma ferramenta para a transformação da vida. Tal transformação era necessária porque:

“Uma doença mental varreu o planeta: a banalização. Todos estão hipnotizados por produção e bens de consumo — sistemas de limpeza, elevadores, banheiros, máquinas de lavar.

Esse estado das coisas, surgindo de uma luta contra a pobreza, deixou de atingir seu objetivo máximo — a liberação do homem de preocupações materiais — e se tornou uma imagem obsessiva pendurada sobre o presente... Torna-se essencial uma completa transformação espiritual, trazendo à tona desejos esquecidos e levando a cabo uma extensiva propaganda em favor de tais desejos”².

Uma vez que a *hacienda*, como era chamada a nova cidade experimental, tivesse sido construída, todos viveriam em sua própria “catedral”. Existiriam diferentes bairros na cidade, que corresponderiam aos “diversos sentimentos que encontramos ao acaso na vida cotidiana”. O princípio de atividade dos habitantes seria uma “troca contínua”. Isso quer dizer movimento através de um ambiente urbano de acordo com as solicitações da arquitetura e os desejos de cada um³.

Durante o período que se seguiu à produção desse texto, as relações entre Chtcheglov e a IL estavam longe de ser cordiais. No segundo número do boletim de informação *Potlatch*⁴ (29/6/1954) da IL, Chtcheglov é descrito como sendo parte de um bando de “velhas senhoras”, cuja “eliminação” era o objetivo da Internacional Letrista desde novembro de 1952. O resto do bando incluía Isou, Lemaitre, Pomerand, Berna e Brau. Mais especificamente, Chtcheglov é descrito como um “mitomaniaco”, cuja teorização enlouquecida não tinha “consciência revolucionária”. Quase uma década depois, e após Chtcheglov ter passado cinco anos num manicômio, as relações entre ele, Bernstein e Debord foram retomadas. Trechos de cartas enviadas por Chtcheglov ao casal foram mais tarde publicadas no *Internationale Situationiste* número 9.

Baseando-se em Chtcheglov e num “cabala iletrado”, que — no verão de 1953 — sugeriu “psicogeografia” como termo geral para a investigação do fenômeno de vagar sem rumo, a IL desenvolveu sua teoria de urbanismo unitário. De acordo com o texto de Debord, “Introdução A Uma Crítica de Geografia Urbana”, publicado no jornal surrealista belga *Les Levres Nues* número 6, setembro de 1955:

“A psicogeografia pode determinar o estudo de leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, organizado, conscientemente ou não, nas emoções e no comportamento dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, sendo agradavelmente vago, pode assim ser aplicado aos achados resultantes deste tipo de investigação, à sua influência nos sentimentos humanos e, ainda mais genericamente, a qualquer situação ou comportamento que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta”.

As teorias da IL e seus resultados, inclusive a muito comentada “construção de situações”, nunca avançaram além da linha elaborada por Chtcheglov em “Fórmula Para Uma Nova Cidade”. Em “Introdução a uma Crítica de Geografia Urbana”, Debord escreve sobre um amigo que “vagou pela região de Harz na Alemanha, enquanto cegamente guiava-se por um mapa de Londres”. De forma parecida, os vários jogos e exercícios psicogeográficos, embora bem-humorados, não produziram os tipos de dados pelos quais uma *pesquisa científica séria* pudesse se desenvolver — apesar do *clamor* e do *alvoroço* que a IL levantava ao redor de seus resultados experimentais. Um deles é o “possível encontro”. Aqui a pessoa deve dirigir-se sozinha, numa hora exata, a um local pré-indicado. Ninguém estará lá para encontrá-la. Outras variações incluem encontros com desconhecidos, que a IL dizia levar a interessantes interações com estranhos. Atividades do tipo andar sem descanso ou destino, pedir carona em Paris quando o transporte público estivesse em greve, e andar pelas catacumbas quando estivessem fechadas para o público também eram sugeridas. Isso destaca o interesse da IL em jogos urbanos e demonstra que o conceito de urbanismo é tão psicológico e fisiológico quanto geográfico. No entanto, a IL não introduziu qualquer inovação ao urbanismo. O plano de usar estruturas móveis e transformáveis já tinha sido sugerido por Chtcheglov: a idéia de uma existência nômade está implícita nisto⁵.

No texto “Plano para Melhorar a Racionalidade da Cidade de Paris” (publicado no *Potlatch* 23, 13/10/1955), a IL fez, entre outras, as seguintes sugestões: manter o metrô aberto à noite; transformar os telhados de Paris em calçadas, com escadas rolantes dando acesso a eles; manter os jardins públicos abertos à noite; colocar interruptores nas lâmpadas das ruas para que o público possa decidir o grau de iluminação que deseja; operar a transformação ou demolição das igrejas — removendo qualquer traço de religião —, a eliminação dos cemitérios — com total destruição dos corpos —, a abolição dos museus — com a arte sendo colocada em bares —, a admissão liberal nas prisões — com a possibilidade de visitas turísticas; e alterar a nomen-

clatura das ruas para que não tenham nomes de santos ou pessoas famosas. Estas e outras fórmulas urbanistas da IL são lugar-comum desde os primórdios do Futurismo. No entanto, o ponto central que elas ocupavam no programa da IL foi, em si, uma novidade.

Que a IL tenha tido poucas idéias originais, se é que teve alguma, não é nenhuma surpresa quando se considera que, além do urbanismo unitário, seu interesse principal era o *detournement*⁶. Isso consistia em plagiar elementos estéticos preexistentes e integrá-los a uma construção *superior*. De acordo com Debord e Wolman, no texto “Métodos de *Detournement*”, publicado em *Les Leuvres Neus* número 8, em maio de 1956:

“A herança literária e artística deve ser usada para propósitos de propaganda partidária... É necessário que se acabe com qualquer noção de propriedade pessoal nesta área. A aparição de novas necessidades faz com que trabalhos previamente ‘inspirados’ tornem-se obsoletos. Eles se transformam em obstáculos, em vícios perigosos. A questão não é se gostamos deles ou não. Temos que ir além deles.

Quaisquer elementos, não importando de onde tenham sido tirados, podem servir para que novas combinações sejam elaboradas... Nem é preciso dizer que... se pode... alterar o significado de... fragmentos, de qualquer forma apropriada, deixando os imbecis com sua preservação escravizante de ‘citações’”.

O que Debord e Wolman chamam de *detournement* é, numa escala maior, o sistema pelo qual a maior parte da tecnologia e do pensamento humano se desenvolve — inovações são, em geral, uma síntese do que já é sabido e uma nova descoberta, muito pequena. Passos gigantescos em direção ao *desconhecido* parecem ocorrer apenas acidentalmente, e não podem ser trabalhados conscientemente do modo que ocorre a maior parte do desenvolvimento humano.

Durante sua existência, as atividades da IL passaram despercebidas. Apesar da presença de alguns argelinos entre seus membros (e a partir de outubro de 1955, do escritor escocês Alexander Trocchi), a IL foi um fenômeno basicamente parisiense. Seu boletim *Potlatch* era distribuído gratuitamente.

A primeira edição, de 22/6/1954, teve uma tiragem de cinquenta cópias. No final da primeira série (a última edição foi lançada pela Internacional Situacionista, e não pela IL, em 5/11/1957), quatrocentas ou quinhentas cópias de cada número eram produzidas. A segunda série teve apenas uma edição.

A IL se fundiu ao Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista em 28 de julho de 1957, formando a Internacional Situacionista (IS). Embora não tenha ficado claro no início, muitas falhas da IL reapareceriam mais tarde nessa organização — em particular a atitude *aristocrática*. Os escritos *teóricos* da IL são permeados de esnobismo; por exemplo, em sua “Crítica À Geografia Urbana”, Debord descreve o turismo como uma “droga popular tão repugnante quanto esportes ou compras a crédito”. A IL muitas vezes se refere a suas atividades como pré-situacionistas, mas a formação da (specto) IS não marcou efetivamente nenhum avanço em relação ao Letrismo — em termos de teoria, prática ou organização.

NOTAS

1. Manifesto pela subversão da arquitetura. (N.E.)
2. Uso aqui e em vários outros lugares uma tradução do livro *Situationist International Anthology*, de Ken Knabb (Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981). As traduções de Knabb, contrastando muito com suas opiniões extremamente partidárias sobre a IL e a IS, são excelentes.
3. Chtcheglov parece alimentar-se do legado dos românticos. Baudelaire vem imediatamente à mente, como exemplo de tratamento romântico de urbanismo e da cidade grande, que é conceitualmente próximo a Chtcheglov. Uma citação do livro de Walter Benjamin, *Auswahl in drei Baenden (Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo)*, Editora Brasiliense, 1995) pode ilustrar isso. O trecho começa com uma citação de *Flores do Mal*, de Baudelaire:

“Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,

Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas’

“Um dos propósitos perseguidos por Baudelaire em *Spleen de Paris*, seus poemas em prosa, foi render justiça também na prosa a essas experiências prosódicas. Na dedicatória dessa coletânea, ao redator-chefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, expressa, ao lado desse propósito, o que realmente fundamentava suas experiências na prosa. ‘Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima; bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Esse ideal, que pode se tornar idéia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à trama de suas inúmeras relações entrecortantes’ (...).

(...) “As descrições reveladoras da cidade grande (...) procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações. É a eles que faz jus a imagem da ‘estranha esgrima’; Baudelaire teve em mira seu comportamento, que é tudo menos o de um observador. Em seu livro sobre Dickens, Chesterton fixa magistralmente o homem que percorre a cidade perdido em pensamentos. As constantes andanças labirínticas de Charles Dickens haviam começado em seus anos de infância. ‘Quando concluía o trabalho, não lhe restava senão andar à solta, e então vagava por meia Londres. Quando criança, foi um sonhador; seu triste destino o preocupava mais que o resto... No escuro ficava sob os lâmpões de Holborn e em Charing Cross padecia o martírio’. ‘Não aspirava a observar como fazem os pedantes; não olhava Charing Cross para se instruir, não contava os lâmpões de Holborn para aprender aritmética... Dickens não recolhia em seu espírito a impressão das coisas; seria mais correto dizer que era ele quem imprimia o seu espírito nas coisas.’”

4. O nome *Potlatch* vem de cerimônias festivas dos povos indígenas do noroeste dos EUA. Nessas festas, o anfitrião distribuía valiosos presentes, os convidados trocavam presentes, e as propriedades e bens eram destruídas em uma espécie de competição de esbanjamento. (N.E.)
5. Embora a IL, e mais tarde os situacionistas, tenham planejado uma *transformação total* do ambiente urbano, eles nunca desenvolveram

um plano viável de como manter um senso de comunidade urbana durante e depois dessa transformação. Sem tal plano, os sonhos utópicos da IL — caso fossem implantados — seriam um pesadelo tão grande quanto as novas cidades que estavam sendo construídas na época. Embora tanto a IL quanto a Internacional Situacionista tenham dedicado muito tempo à discussão da comunidade e da comunicação, suas inclinações sectárias demonstram que eles nunca tiveram um entendimento *real* de tais conceitos.

6. O método *detournement* (palavra francesa para “desvio”, “desca-minho”, “roubo” ou “rpto”) foi criado por Lautremont. A idéia é modificar frases existentes pela troca de algumas palavras, ou adição de outras cuidadosamente escolhidas. Nas palavras de Lautremont: “Palavras que expressam o mal são destinadas a terem um significado positivo. Idéias se aprimoram. O significado das palavras fazem parte desse processo. O plágio é necessário. O Progresso exige isso”. (N.E.)

4

O COLÉGIO DE PATAFÍSICA, A ARTE NUCLEAR E O MOVIMENTO INTERNACIONAL POR UMA BAUHAUS IMAGINISTA

O Movimento Letrista e a Internacional eram sem dúvida absurdos, mas a maior parte — se não todos — de seus membros parecem ter ignorado alegremente esse fato. Isou e, mais tarde, Bernstein, Conord, Dahou, Debord, Fillon e Wolman tratavam suas atividades com uma seriedade que só pode ser considerada cômica pelo observador objetivo. Existiam, no entanto, outros grupos com inclinações utópicas que cultivavam intencionalmente um ar de ridículo. Um exemplo típico desses movimentos é o Colégio de Patafísica que, algumas poucas vezes considerado um fã-clube, é geralmente encarado como uma piada prolongada. O Colégio não era nem um movimento artístico organizado nem um instituto de educação alternativa, e no entanto muitas das figuras centrais da vanguarda juntaram-se a ele em algum momento. Estiveram entre seus membros Boris Vian, Joan Miró, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Max Ernst, Jacques Prevert, Raymond Queneau, Jean Dubuffet, Stanley Chapman e Asger Jorn.

A Patafísica era a ciência de soluções imaginárias, “inventada” pelo utópico francês Alfred Jarry (1873-1907) no final do século passado. O espírito dessa “nova ciência” está encarnado nas famosas peças teatrais de Jarry: *Ubu Rei*, *Ubu Cornudo* e *Ubu Acorrentado*, e em outros trabalhos como o romance *Gestos e Opiniões do Dr. Faustroll*, *Patafísico*.

Segundo o texto “Apodeitic Outline”, de Simon Watson-Taylor no *Evergreen Review* (maio/junho de 1960), o Colégio de Patafísica foi inaugurado numa reunião em 29/12/1948. O destaque de sua fundação teria sido um discurso de Sua Magnificência Dr. I. C. Sandomir. No entanto, nem todos os observadores dão a ele tanto valor, como Watson Taylor explica:

“O vice-curador-fundador do Colégio faleceu em 10 de abril de 1956 (estilo vulgar)... A dignidade de sua morte foi manchada apenas por uma afirmação escandalosa na *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, feita por seu editor M. Jean Paulhan. Comentando o anúncio da morte do Dr. Sandomir na *Cahiers*, M. Paulhan declarou que sua tristeza pelo acontecido enfraquecia-se diante da suspeita de que provavelmente o Dr. Sandomir nunca tenha existido. O Colégio foi forçado a agir com firmeza diante dessa insinuação provocativa, declarando publicamente que M. Paulhan seria considerado, a partir de então, patafisticamente inexistente. Complementando essa medida, o Colégio imprimiu cartões-postais com a frase JEAN PAULHAN NÃO EXISTE. Estes foram prontamente comprados por membros do Colégio e começaram a chegar em números cada vez maiores ao endereço do suposto Paulhan...”.

Assim, enquanto o Colégio sem dúvida alguma existiu, divulgando suas atividades *teóricas* através do jornal *Cahiers du College de Pataphysics*, os relatos sobre sua própria *história* foram colocados em dúvida por observadores que não faziam parte do movimento.

Um grupo mais convencional, ativo durante esse período, foi o Movimento de Arte Nuclear, fundado em 1951 pelos pintores Enrico Baj (nascido em Milão, 1924) e Sergio Dangelo (nascido em Milão, 1932). Na ocasião da segunda exposição de Arte Nuclear (Galeria Apollo, Bruxelas, fevereiro de 1952), Baj e Dangelo lançaram o manifesto do grupo, no qual afirmavam:

“Os nuclearistas desejam demolir todos os ‘ismos’ da pintura, que inevitavelmente caem no academicismo, sejam quais forem suas origens. Eles desejam e têm o poder de recriar a pintura.

Formas desintegram-se: as novas formas do homem são aquelas do universo atômico. As forças são descargas elétricas. A

beleza ideal não é mais propriedade de uma casta de heróis nem de ‘robôs’. Mas coincide com a representação do homem nuclear e seu espaço.

Nossas consciências carregadas com explosões nunca antes vistas prevêm um FATO. O nuclearista vive nessa situação, que apenas homens com visão desgastada podem deixar de notar.

A verdade não é sua, ela está no ÁTOMO.

A pintura nuclear documenta a busca por essa verdade”.

Os nuclearistas se opunham às artes concreta e abstrata. Acreditavam que, através da experimentação, poderiam provocar uma renovação na pintura. Embora fossem ambiciosos e competitivos, estavam abertos a colaborações com outros movimentos de vanguarda. Um de seus primeiros contatos fora da Itália foi com Shiryu Morita (nascido em Kyoto, Japão, 1912), que fundou o grupo de caligrafia Bokuzin-Kai. Durante a exposição de Arte Nuclear em Bruxelas, Baj e Dangelo conheceram vários ex-membros do então dissolvido movimento COBRA. Dangelo passou por Paris antes de retornar ao seu país, onde visitou Alechinsky e pegou uma mala cheia de documentos do COBRA.

Em novembro de 1953, Baj e Dangelo contataram Asger Jorn por carta. Jorn havia passado dois anos no hospital, ao lado de Christian Dotremont — ambos se tratavam de tuberculose. Foi durante sua recuperação em Villais que Jorn entrou em contato com Max Bill¹, figura central da Nova Bauhaus em Ulm. Jorn queria que Bill embarcasse em uma nova colaboração comunitária entre pintores e arquitetos. Mas a impulsividade de Jorn era diametralmente oposta ao racionalismo de Bill. Uma série de cartas resultou em cada um deles declarando que se opunha teoricamente às opiniões do outro sobre *arte* e cultura.

Em dezembro de 1953 Jorn anunciou, em uma carta a Baj, a formação do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI):

“... um arquiteto suíço, Max Bill, decidiu reestruturar a Bauhaus de Klee e Kandinsky. Ele deseja fazer uma academia sem pintura, sem pesquisa de imaginação, fantasia, signo e símbolos — quer apenas instrução técnica. Em nome de todos os artistas

experimentais, eu pretendo criar um Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista...”.

Jorn pediu a Baj que se juntasse ao seu novo movimento. Baj aceitou, em uma carta datada de janeiro de 1954, e trouxe Dangelo e dois críticos de arte franceses com ele. No mesmo mês que a carta anunciando a formação do MIBI foi enviada, Jorn “apresentou” uma Exposição de Arte Nuclear em Turim. Embora tenha participado de exposições com Baj e outros nuclearistas, Jorn nunca se juntou ao movimento ou assinou seus manifestos. Jorn e Baj continuaram a trocar cartas durante todo o ano de 1954, e em uma delas Baj incluiu uma cópia do *Potlatch*, o boletim da Internacional Letrista, que ele recebera em Paris. Jorn decidiu escrever imediatamente para a IL, e encorajou Baj a fazer o mesmo.

Jorn renovou o contato com muitas figuras centrais da vanguarda européia depois de sua longa doença, e persuadiu diversos ex-membros do COBRA a juntar-se ao MIBI, entre eles Dotremont, Alechinsky e Appel. Em junho de 1954, graças a Baj, Jorn se instalou em Abisola, uma cidade litorânea da Itália. Foi em Abisola, durante o verão, que aconteceu o Encontro Internacional de Cerâmica. Os participantes eram Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Giguière, Jaguer, Jorn, Koenig, Matta e Scanavino. O trabalho criado por eles se tornou a primeira exposição do MIBI, que aconteceu na Décima Trienal de Milão em outubro daquele ano. Jorn também usou essa ocasião para denunciar as teorias de Max Bill sobre *design* industrial. Segundo Jorn, a estética devia basear-se numa comunicação que agitasse e surpreendesse, em vez de ser racional ou funcional; a preocupação deveria estar no efeito imediato dos sentidos, sem levar em conta utilidade ou valor estrutural. Foi também nessa época que o primeiro *Livro de Exercícios* do MIBI foi publicado e que Jorn contactou Ettore Sottsass — logo persuadido a juntar-se ao movimento.

No verão seguinte, Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964) e Piero Simondo fizeram uma exposição em Abisola, durante a qual conheceram Jorn. Gallizio era um farmacêutico e vereador independente da esquerda, que se tinha iniciado recentemente

em pintura experimental, muitas vezes usando seus conhecimentos de química para fazê-lo. Simondo era um estudante de filosofia da Universidade de Turim, que tinha essa mesma paixão por experimentação de vanguarda. Jorn viajou para Alba em setembro de 1955, com a intenção de passar um tempo com os dois. O estúdio de Gallizio, localizado num velho convento, tornou-se o Laboratório Experimental do MIBI durante a estadia de Jorn. As opiniões de Jorn opunham-se um pouco ao rigor metodológico de Simondo e seu interesse por problemas científicos, mas ele compartilhava com Gallizio a visão do *artista* como eticamente comprometido com a humanidade, além do interesse em arqueologia, culturas nômades e cultura popular.

O objetivo do MIBI ao instalar o laboratório de Alba foi a liberação do experimento. Assim, enquanto Jorn alternava-se entre Alba, Abisola, Paris e Silkeborg, Gallizio fazia experiências com óleos alimentares misturados com areia e carbono, Baj continuava sua pesquisa sobre autonomia, Sottsass investigava arquitetura, Walter Olmo buscava intervenção musical e Simondo e Elena Verrone conduziam um estudo metodológico sobre as questões artísticas. Jorn usou suas viagens para desenvolver muitos dos contatos que havia feito. Os mais importantes deles foram com o ex-COBRA Constant e a Internacional Letrista. A IL juntou-se finalmente ao MIBI em maio de 1956.

A primeira e única edição do jornal do MIBI *Eristica* foi publicada em julho de 1956. Editada por Gallizio, contava com um comitê editorial que incluía Dotremont, Korun e Baj. Apresentou textos de Jorn, Simondo e Verrone, trabalhos de Baj, e documentação fotográfica do Encontro Internacional de Cerâmica em 1954.

A atividade frenética do MIBI os levou rapidamente em direção ao Primeiro Congresso Mundial de Artistas Liberados e, finalmente, à formação da Internacional Situacionista.

NOTA

1. Arquiteto, escultor, pintor, *designer* e teórico de arte, Max Bill (1908-1994) deu início, ainda nos anos 30, à chamada Arte Concreta, como

uma dilatação do racionalismo defendido pela *De Stijl* e pela escola alemã Bauhaus (onde ele se formou). Bill esteve no Brasil, escreveu um livro a respeito do país, ganhou o Grande Prêmio na 1ª Bienal de São Paulo (1951) e exerceu grande influência tanto no concretismo paulista quanto no desenho industrial através, principalmente, da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro. (N.E.)

5

**DO PRIMEIRO CONGRESSO MUNDIAL DE
ARTISTAS LIBERADOS À FUNDAÇÃO DA
INTERNACIONAL SITUACIONISTA**

O Primeiro Congresso Mundial de Artistas Liberados aconteceu no salão municipal de Alba, de 2 a 8 de setembro de 1956. Organizado por Gallizio e Jorn, o congresso contou com a presença dos italianos Simondo, Baj, Sottsass Jr. e Verrone; do músico belga e ex-COBRA Jaques Calonne; do dinamarquês Constant; e de Gil J. Wolman, representando a (principalmente francesa) Internacional Letrista. Os checos Pravoslav Rada e Jan Kotik chegaram tarde demais para participar das discussões, mas seus nomes foram incluídos na resolução final. Sandro Cherchi e Franco Garelli, escultores de Turim, compareceram como observadores. Christian Dotremont, indicado para presidente do congresso, não pôde comparecer por estar doente. No número 27 do *Pollatch*, a IL impôs a seguinte versão desse fato:

“Christian Dotremont, que fora anunciado como membro da delegação belga, apesar do fato de ter sido colaborador por algum tempo do *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, deixou de comparecer ao Congresso, onde sua presença teria sido inaceitável para a maioria dos participantes”.

Mesmo que a doença de Dotremont tenha sido diplomática, esse relato exemplifica a desonestidade fundamental da IL. Dotremont jamais teria sido escolhido para chefiar o congresso se a maioria dos participantes realmente tivesse objeções quanto à sua presença. A IL simplesmente projetou seu ponto de

vista em pessoas cujas verdadeiras opiniões não foram consideradas. De maneira semelhante, no mesmo relato a IL afirma que os representantes de grupos de vanguarda de oito países diferentes estavam presentes no congresso. Mesmo a IL tendo como membros alguns argelinos exilados e um inglês radicado em Paris, só um mitomaniaco poderia deduzir daí que Wolman era, portanto, representante de grupos de vanguarda da Argélia e da Inglaterra. As afirmações pomposas da IL estão muito distantes da realidade. Os únicos grupos de vanguarda presentes eram o MIBI, a IL e o Movimento de Arte Nuclear. Destes, graças à insistência de Wolman, Enrico Baj — único representante dos nuclearistas e também membro do MIBI — foi excluído no primeiro dia e, de acordo com o *Pottlatch*:

“... o congresso afirmou sua ruptura com os nuclearistas com a seguinte afirmação: ‘Confrontado com sua conduta em certas ocasiões anteriores, Baj se retirou do congresso. Ele não fugiu com o dinheiro do caixa’”.

Diferenças entre Baj e Jorn haviam surgido no final do ano anterior. Numa carta a Jorn datada de dezembro de 1955, Baj reclamou que os nomes Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e *Eristica* “simplesmente não pegam!”. Segundo Baj, os nomes eram longos e “misteriosóficos” demais para despertar o interesse dos jornalistas. Ele os comparava aos manifestos de Arte Nuclear, que “acertavam em cheio”. Depois de sua exclusão do congresso, Baj retirou-se do MIBI também.

As discussões no congresso concluíram-se com um acordo substancial e uma resolução assinada, declarando a “necessidade de uma construção integral do ambiente por um urbanismo unitário, que deve utilizar todas as artes e técnicas modernas”; a “inevitável superação de qualquer tentativa de renovação das artes dentro de seus limites tradicionais”; o “reconhecimento de uma interdependência essencial entre urbanismo unitário e um futuro estilo de vida”, que deve situar-se na “perspectiva de maior liberdade real e maior dominação da natureza”; e a “união de ação entre os que assinam para a base deste programa”. Essa foi a primeira vez que o termo urbanismo unitário, que a IL havia criado durante o verão, foi usado publicamente.

Uma exposição retrospectiva de Cerâmica Futurista 1925-1933 foi organizada no mesmo período do congresso. Jorn e Gallizio tornaram-se amigos de vários velhos futuristas, em especial Farfa (nascido em Trieste, 1881). Enquanto a exposição futurista, assim como o congresso, foram feitos simultaneamente no salão municipal, uma segunda exposição de trabalhos do Laboratório Experimental aconteceu num cinema local. Seus participantes foram Constant, Gallizio, Garelli, Jorn, Kotik, Rada, Simondo e Wolman.

Constant passou o início dos anos 50 em Londres, estudando a cidade. Retornando a Amsterdã, trocou a pintura pela arquitetura e por investigações da questão do espaço. Isso, combinado a seu compromisso social, fez com que a IL tivesse uma admiração invejosa tanto por ele pessoalmente como pelo seu trabalho. Depois do congresso, Constant ficou em Alba, onde trabalhou no primeiro projeto de arquitetura móvel de urbanismo unitário: destinava-se ao uso pelos ciganos que acampavam num pedaço de terra pertencente a Gallizio. Constant desenvolveu um sistema de paredes divisórias, montadas sob um mesmo teto, de modo que pudessem ser continuamente modificadas para atender às necessidades de seus habitantes. O modelo que Constant fez do acampamento seria o rascunho de uma nova civilização baseada em propriedade comum, mobilidade, e na contínua variação de ambientes unitários.

Enquanto Constant trabalhava no projeto do acampamento cigano, Gallizio desenvolvia sua Pintura Industrial. Com a ajuda de seu filho, Giors Melanotte, Gallizio produzia telas de setenta a noventa metros de comprimento — guardadas em rolos —, que eram vendidas por metro nas ruas, mercados e lojas de departamento. Gallizio dizia que suas pinturas podiam ser usadas como tecido para roupas e para revestimento de móveis, e que poderiam até ser utilizadas na construção de arquitetura móvel.

O MIBI fez uma exposição intitulada Demonstração em Favor do Urbanismo Unitário na União Cultural de Turim, de 10 a 15 de dezembro de 1956. Os artistas expostos foram Cherchi, Constant, Guy Debord, Jacques Fillon, Gallizio, Garelli, Jorn, Walter Olmo e Simondo.

Em uma carta datada de 1º de janeiro de 1957, assinada por Bernstein, Constant, Dahou, Debord, Fillon, Gallizio, Jorn, Ralph Rumney, Simondo, Verrone e Wolman, o MIBI acusou a Trienal de Milão de ter feito pouco caso de sua proposta de pavilhão experimental. O principal resultado dessa carta foi o afastamento de Ettore Sottsass Jr., que considerou o tom desnecessariamente desrespeitoso. No dia 13 de janeiro de 1957, Wolman e Fillon foram excluídos da Internacional Letrista — e portanto também do MIBI — por causa de suas “mentes fracas”. A manchete do *Pottatch* 28 descreve essa ruptura como uma aposentadoria. Em fevereiro, Walter Korun, com a ajuda de Guy Debord, organizou uma exposição psicogeográfica na Galeria Taptoe, em Bruxelas. No ano anterior, Korun havia organizado na mesma galeria a primeira exposição de trabalhos do COBRA, após a extinção do grupo.

Em maio de 1957, Debord publicou o texto “Relatório da Construção de Situações e das Condições de Organização e Ação do Situacionismo Internacional”. Foi o documento preparatório para a conferência de unificação do MIBI e da IL. Nele Debord relata, de sua própria perspectiva, as teses que ele, Jorn, Constant, Gallizio e muitos outros haviam desenvolvido ao longo dos anos:

“O que é chamado de cultura reflete, mas também antecipa, as possibilidades de organização da vida numa dada sociedade. Nossa era é fundamentalmente caracterizada por ações políticas revolucionárias tardias para o desenvolvimento de possibilidades modernas de produção, que demandam uma maior organização do mundo”.

Debord acha que um programa revolucionário na cultura deve estar necessariamente ligado a uma política revolucionária. Aqui, ele nota uma “progressão notável do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo para os movimentos formados desde 1945”. O Dadá “fez um ataque mortal às concepções tradicionais de cultura”, enquanto o Surrealismo propôs “maneiras efetivas de luta contra os mecanismos desconcertantes da burguesia”:

“O programa surrealista, estabelecendo a soberania do desejo e da surpresa e propondo um novo uso da vida, é muito

mais rico em possibilidades construtivas do que geralmente se pensa... Mas a degeneração em espiritualismo de seus elementos originais... nos obriga a procurar a negação do desenvolvimento da teoria surrealista na própria origem dessa teoria... O erro está... na idéia de riqueza infinita da imaginação inconsciente... sua crença de que o inconsciente é a descoberta final da força vital, e o fato de ter revisado a história das idéias de acordo com isso e parado por aí... A descoberta do todo do inconsciente foi uma surpresa, uma inovação, não uma lei para futuras surpresas e inovações. Freud também acabou descobrindo isso quando escreveu “Tudo que é consciente acaba. O que é inconsciente fica inalterado. Mas se libertado, não será por sua vez destruído também?”.

Assim, em vez de rejeitar o Surrealismo como uma degeneração da recusa dadaísta à *cultura séria*, Debord declara que é necessário retomar o programa surrealista *original* e levá-lo à sua conclusão *lógica*. Ele então relaciona o declínio do Surrealismo ao refluxo do movimento dos trabalhadores, dizendo que este, combinado a uma falta de renovação teórica, teria causado a decadência do movimento artístico. Segundo Debord, o grupo COBRA compreendia a necessidade de uma internacional organizada de artistas, mas não tinha o “rigor intelectual” do Letrismo — e particularmente da Internacional Letrista. Ele então coloca a IL e seus aliados numa posição de vanguarda, afirmando que:

“Quanto à produção de pessoas que ainda estão sujeitas ao colonialismo cultural (muitas vezes causado por opressão política), mesmo que sejam progressistas em seus próprios países, elas têm um papel reacionário nos centros avançados de cultura”.

No texto, Debord trai a influência de Isou durante seu período no Movimento Letrista:

“Deve ser entendido, de uma vez por todas, que a expressão pessoal apenas, utilizando um estrutura criada por outros, não pode ser chamada de criação. A criação não é a organização de objetos e formas, e sim a invenção de novas leis para essa organização”.

Debord dá a entender que ele seria um “gênio” ao produzir essas novas leis de criação, em vez de Isou. O novo terreno (anti)estético que Debord descobriu foi a “criação de situações, isto é, a construção concreta de ambientações momentâneas de vida e sua transformação em uma qualidade passional superior”. Debord usa uma variedade de artes e técnicas como “instrumentos que contribuem para a composição integral do ambiente”, que “incluem a criação de novas formas e a alteração de formas anteriores de arquitetura, urbanismo, poesia e cinema”. Ele inventa “jogos de um tipo essencialmente novo”, com uma “negação radical do elemento de competição e separação da vida cotidiana”.

Segundo Debord:

“A construção de situações começa nas ruínas do espetáculo moderno. É fácil visualizar a que ponto o próprio princípio de espetáculo — não-intervenção — está ligado à alienação do Velho Mundo. Ao contrário, os experimentos revolucionários e mais pertinentes de cultura vêm tentando quebrar a identificação psicológica do espectador com o herói, para levá-lo à atividade, provocando sua capacidade de revolucionar sua própria vida”.

Aqui, mais uma vez, vemos que Debord considera a si mesmo e a seus seguidores como uma vanguarda. Ele assume de modo ofensivo que a *massa* precisa que ele e seus companheiros provoquem mudanças em suas existências. Debord só vê um perigo na realização de seus planos — o sectarismo:

“... devemos eliminar o sectarismo entre nós, que se opõe à unidade de ação com possíveis aliados por objetivos específicos e impede nossa infiltração em organizações paralelas”.

A conferência de unificação do MIBI e da IL foi realizada nos arredores da vila Cosio d'Arroscia, num bar pertencente a parentes de Simondo. Ralph Rumney (nascido entre Newcastle e Tyne, 1934) representava supostamente um terceiro grupo de vanguarda: a Associação Psicogeográfica de Londres. O nome foi inventado durante a própria convenção para aumentar o internacionalismo do evento. Rumney vivia na Itália desde o

começo dos anos 50. Frequentou *círculos de artistas* europeus, teve contato com vários letristas, artistas nucleares, membros do MIBI e futuros neo-realistas.

Além de Rumney, estavam presentes Bernstein e Debord, da IL, e Gallizio, Jorn, Olmo, Simondo e Verrone do MIBI. A conferência durou mais ou menos uma semana, e durante grande parte dela os participantes estavam semibêbados. Discutiu-se, entre outras coisas, um plano elaborado por Rumney para pintar a Lagoa de Veneza de uma cor forte. Isso tinha aparentemente dois propósitos distintos: observar como reagiria a população e viabilizar um estudo do movimento da água.

A unificação efetiva do MIBI, da LI e da não-existente Associação Psicogeográfica de Londres aconteceu no dia 28 de julho de 1957. Depois de cinco votos a favor da unificação, dois contra e um em branco, a fusão dos grupos e a fundação da IS foi proclamada.

**A INTERNACIONAL SITUACIONISTA
EM SUA FASE “HERÓICA” (1957-1962)**

Durante o ano acadêmico de 1957-1958, Henri Lefebvre conduziu um curso de sociologia em Nanterre, do qual participaram, entre outros, Guy Debord e Raoul Vaneigem (que se juntaria à IS em 1961). Debord e Lefebvre desenvolveram uma amizade que mais tarde seria descrita como “uma comunhão”, mas que logo se rompeu, com a IS acusando Lefebvre de roubar “suas” idéias. A teoria de Lefebvre da vida cotidiana, que já tinha certa penetração na IS através do COBRA e do MIBI, traria uma profunda influência no desenvolvimento intelectual de Debord. As teorias de Jean Baudrillard, que participou da apresentação do curso, também tiveram certo impacto na linha de pensamento da IS.

A revisão das idéias marxistas, que se deu na França durante os anos 50, na qual Lefebvre teve papel central, criou um clima intelectual que contribuiu para o desenvolvimento da IS como organização política, e não apenas cultural. A revista *Arguments*, bastante identificada com esse revisionismo, foi fundada um pouco antes da IS, no começo de 1957. Na França, o pensamento marxista foi dominado pelo Partido Comunista, e não houve nenhuma tentativa de revisão filosófica até depois da Liberação. De muitas formas o debate foi parecido com o que aconteceu na Alemanha durante os anos 20, embora articulistas (como Richard Gombin) afirmem que o Revisionismo francês

não tinha o mesmo vigor de Lukács, Adorno & cia. Embora a teoria da vida cotidiana de Lefebvre tenha tido importância central para a IS, foi principalmente o grupo Socialisme ou Barbarie (S ou B), fundado em 1949, que forneceu a teoria política na qual o *pensamento* de Debord e Vaneigem se baseou. Na realidade, Debord chegou a juntar-se ao S ou B por um pequeno período em 1960. A IS adotou muitas idéias do S ou B, desde a análise da União Soviética como um Estado capitalista burocrático, até a defesa dos Conselhos de Trabalhadores como meios de organização comunista. Embora a IS tenha rompido relações fraternais com o S ou B, nunca conseguiu desvencilhar-se das concepções políticas do grupo¹.

Walter Olmo, com o apoio de Elena Verrone e seu marido Piero Simondo, apresentou à IS o texto “Por um Conceito de Música Experimental”, no fim de setembro de 1957. Nele, Olmo descreveu suas pesquisas musicais e as relacionou à construção de ambiência. Debord respondeu com um texto publicado em 15 de outubro de 1957, no qual acusava Olmo, e seus dois avalistas, de abordar a questão da experimentação com uma atitude idealista típica do pensamento de direita. Olmo, Verrone e Simondo, recusando o pedido de retirarem o texto, foram formalmente expulsos da IS em sua segunda conferência, que aconteceu em Paris, em 25 e 26 de janeiro de 1958. Em março desse ano, Ralph Rumney, um membro inglês da facção italiana, também foi expulso. Segundo Rumney², ele foi excluído por não ter entregado um relatório psicogeográfico no prazo determinado. Ironicamente, ele havia enviado uma versão final desse relatório fotográfico um dia ou dois antes de receber a carta de Paris que informava seu afastamento. Seus compromissos conjugais, principalmente o recente nascimento de um filho, não foram considerados razões suficientes para que a expulsão fosse anulada. Segundo a IS, a selva veneziana havia-se “fechado ao redor do jovem” (*Internationale Situationiste 1*, junho de 1958).

Em 1^a de janeiro de 1958, foi fundada a facção alemã da IS, que era constituída apenas por Hans Platschek, até sua exclu-

são em fevereiro do ano seguinte. A facção foi lançada com o manifesto “Nervenruh! Keine Experimente!”, assinado por Platschek e Jorn.

Nos primeiros meses de 1958, a facção francesa publicou dois panfletos: “Nouveaux théâtre d’operation dans le culture” e “Aux producteurs de l’art moderne”. O primeiro esquematizava o programa da IS, enquanto o último convidava artistas que estivessem “cansados de repetir idéias ultrapassadas” a organizar novas formas de transformação do ambiente. O primeiro passo nessa direção seria contatar a IS.

Em abril de 1958, a IS lançou sua ação contra a Assembléia Internacional de Críticos de Arte na Bélgica. Um panfleto foi publicado, acusando os críticos de defenderem o Velho Mundo contra a subversão empreendida por um novo movimento experimental. Um relato de como essa mensagem foi divulgada é dado no *Internationale Situationiste 1* (junho de 1958):

“Nossa facção belga desempenhou um ataque necessário e direto. Começando em 13 de abril, na noite de abertura do evento, quando críticos de arte dos dois hemisférios, liderados pelo americano Sweeney³, eram recebidos em Bruxelas, o texto da proclamação situacionista foi trazido à sua atenção de diversas formas. Cópias foram enviadas pelo correio ou entregues pessoalmente a um grande número de críticos. Outros receberam ligações telefônicas, nas quais partes ou a totalidade do texto foram lidas. Um grupo forçou sua entrada no Clube de Imprensa onde os críticos estavam sendo recebidos e jogaram panfletos no público. Outros panfletos foram atirados nas ruas por janelas de prédios ou de carros”.

Walter Korun, que foi processado judicialmente por liderar esse incidente, foi expulso da IS em outubro de 1958.

A primeira exposição pública da Pintura Industrial de Gallizio estreou na Galeria Notizie, em Turim, em 30 de maio de 1958. Três rolos de tela (com 70, 14 e 12 metros de comprimento) foram exibidos. A pintura foi parcialmente desenrolada e pendurada nas paredes. Modelos desfilaram pela galeria vestidas com cortes das telas, que eram vendidos por metro. Uma traquitana emitia notas que variavam de acordo com o

movimento das pessoas na galeria. O uso “musical” desse “tere-minófono” fora desenvolvido originalmente por Walter Olmo e Cocito de Torino.

O trabalho de Gallizio foi criado com ferramentas simples. Seu processo de produção era a pressão e a pintura de óleo e resina nas telas: técnica bastante coerente com os métodos tradicionais de belas-artes. Os rolos de tela resultantes eram descritos como industriais por causa da escala, e não por seu processo de produção. Gallizio havia começado a pintar em 1953, imitando no início os moldes do Expressionismo Abstrato da época. A Pintura Industrial, criada por ele e seu filho Giors Melanotte no fim dos anos 50, foi desenvolvida tanto por seu interesse anterior em pinturas ativas quanto por certas inovações técnicas. As telas eram produzidas sem rascunho ou pré-formulações, e eram “a expressão concreta do gesto de pintar”. A IS via tal pintura como antipintura porque, ao produzir tamanho volume de trabalho, Gallizio pretendia alterar a estrutura do mercado de arte. Segundo a IS, Gallizio não deveria ser encarado como um artista isolado, e sim como o construtor de ambiências unitárias.

Como resultado da publicação em Paris da primeira edição do *Internationale Situationiste* (junho de 1958), Debord foi submetido a um interrogatório policial. Ele informou à polícia francesa (que tinha ordens de debandar associações criminais e subversivas) que a IS era uma tendência artística que, não tendo chegado a constituir-se, não poderia ser dissolvida. Numa carta a Gallizio (de 17 de julho de 1958), Debord reclama que a polícia, confundindo a IS com gângsteres, fazia de tudo para intimidá-los.

Num panfleto intitulado “Defenda a Liberdade em Toda Parte”, datado de 4 de julho de 1958, Gallizio — em nome da facção italiana da IS — lançou uma campanha para que o pintor milanês Nunzio Van Guglielmi fosse solto do manicômio onde estava preso. Guglielmi fora internado por quebrar a vitrine da pintura “O Casamento de uma Virgem”, de Rafael, e grudar na tela um panfleto a favor da revolução e contra o governo clerical. Em Paris, no dia 7 de julho de 1958, Jorn publicou o

panfleto “Au secours de van Guglielmi”, no qual denunciava a prisão de Guglielmi como “um ataque contra o espírito moderno” e elogiava o pintor milanês por violar “os falsos ideais artísticos do passado”. No ano seguinte Guglielmi foi declarado sã e libertado do hospício.

Durante o verão de 1958, a IS pediu que Abdelhafid Khatib fizesse um relatório psicogeográfico da região de Les Halles, em Paris, que incluía, entre outras coisas, a exploração do bairro à noite. Tal tarefa era muito difícil para Khatib que, sendo um argelino radicado na França no auge dos atentados nacionalistas, estava sujeito ao toque de recolher decretado pela polícia, segundo o qual todos os argelinos deveriam permanecer em casa a partir das 19h30. Tendo sido preso duas vezes no passado, Khatib decidiu obedecer o seu limite e entregou um relatório incompleto, que a IS aceitou.

No dia 8 de julho de 1958, a segunda exposição da Pintura Industrial de Gallizio e Melanotte estreou na Galeria Montena-pleone, em Milão. Em outubro desse ano, a Pintura Industrial fez sua estréia em Paris durante um exercício noturno da IS: um longo rolo de tela, seguindo as linhas de ambiência, foi pregado numa rua. Na segunda edição do *Internationale Situationiste* (Paris, dezembro de 1958), o inesperado sucesso comercial da Pintura Industrial foi explicado como sendo um mecanismo de defesa do mundo de arte comercial, que “fingia” acomodar a Pintura Industrial em sua escala de valores, considerando cada rolo uma grande pintura. Os situacionistas responderam a isso aumentando o preço de sua pintura de 10 mil libras para 40 mil libras por metro, e produzindo rolos ainda mais longos.

Se 1958 foi um ano produtivo para a IS, foi particularmente agitado para Jorn. A IS havia editado e publicado *Pour la forme — Ebauche d'une methodologie des Arts*, uma coleção de escritos de Jorn de 1953 a 1957. Jorn, Constant, Gallizio, Bernstein e seu marido Debord constituíam o grupo de cinco pessoas que formou a base teórica e organizacional do movimento situacionista. Em abril, enquanto a IS lançava seu ataque contra os críticos de arte reunidos na Bélgica, o trabalho de Jorn era exibido na Expo de Bruxelas, como parte do even-

to 50 Dans d'Art Moderne. A reputação de Jorn como figura importante da arte européia começou com essa exposição. Seu sucesso crescente como artista teria grande repercussão para a IS. Até Jorn tornar-se parte da superliga do mercado de arte, Gallizio — o situacionista com melhor situação financeira — fora responsável pela maior parte dos fundos do movimento. Mas a partir de 1958, foi Jorn quem financiou a IS, com a fortuna que ganhou vendendo seus quadros. Alguns projetos, como a revista alemã *Spur*, foram financiados diretamente por ele, outros de forma indireta. Sempre que um situacionista — ou o movimento de forma geral — estava sem dinheiro, Jorn o presenteava com uma pintura, já com a certeza de que seria vendida. Foi com o capital levantado com a venda dos quadros de Jorn, dados a Debord como presentes, que a IS conseguiu financiar suas publicações. Jorn continuou a dar quadros para membros — e ex-membros — da IS até sua morte, doze anos depois de afastar-se oficialmente do movimento⁴.

Jorn conheceu os membros do Gruppe Spur em 1958, durante sua primeira exposição individual em Munique. O Spur (que significa traço ou caminho) havia sido fundado no ano anterior por Lothar Fischer, Heimrad Prem, Josef Senft (pseudônimo de J. K. S. Hohburg), Helmut Sturm e Hans-Peter Zimmer. Quando o Spur juntou-se à IS na terceira conferência situacionista em Munique (17 a 20 de abril de 1959), Ervin Eisch, Heinz Hofl e Gretel Stadler tornaram-se membros do grupo, e Josef Senft afastou-se. Durante o período que constituiu a facção alemã da IS, o Spur ganhou ainda os membros Dieter Kunzelmann, Renee Nele e Uwe Lausen.

O Spur tinha semelhanças significativas tanto com Jorn, que o havia “descoberto”, quanto com Constant. Todos eles acreditavam na produção coletiva e não-competitiva de *arte*. Essa idéia contrastava radicalmente com a supressão da *arte*⁵ proposta por Bernstein e Debord. Como Constant, o Spur estava desenvolvendo conceitos lúdicos de jogos, que foram esboçados anteriormente em um texto de 1938, escrito pelo historiador dinamarquês Johan Huizinga. Essas idéias se tornariam cen-

trais no programa da IS e foram muitas vezes utilizadas, se não desenvolvidas, por Raoul Vaneigem.

Uma exposição da Pintura Industrial de Gallizio e Melanotte na Galeria Van De Loo acontecia ao mesmo tempo que uma conferência da IS em Munique. Durante o congresso propriamente dito, emergiram diferenças ideológicas entre a facção dinamarquesa e Debord. Debord defendia uma “criatividade revolucionária totalmente separada da cultura existente”, enquanto os membros dinamarqueses insistiam na centralização do urbanismo unitário como modo alternativo de “criação liberada” e apoiavam uma “revolução cultural”. Essa diferença não pôde ser resolvida. O relatório, apresentado por Constant na fundação do Bureau de Urbanismo Unitário em Amsterdã, enfatizava o quanto o movimento situacionista afastava-se dos planos de Debord e Bernstein. Utilizando um time de artistas, arquitetos e sociólogos, o *bureau* dedicava-se à construção de ambiências unitárias. Debord escolheu esperar. Ele só assumiu a liderança do movimento muitos anos depois quando forçou suas opiniões aos membros que sobraram, depois de ele expurgar todas as “tendências oportunistas”. Na noite de encerramento da conferência de Munique, a IS encheu a cidade de panfletos proclamando “Um Golpe Enquanto Você Dorme!”.

Em maio de 1959, membros da IS tiveram exposições em três das mais prestigiadas galerias da Europa. Gallizio e Melanotte mostraram sua “Caverna Antimaterial” na Galeria René Drouin, em Paris: outro ambiente unitário criado com rolos de pintura industrial. Jorn mostrou suas “Figuras Modificadas” na Galeria Rive Gauche, também em Paris: eram vinte pinturas *kitsch* que Jorn havia “alterado como *detournement*”, através de manchas coloridas e modificações nas figuras. Constant exibiu construções espaciais no Museu Stedelijk de Amsterdã: eram modelos de prédios de urbanismo unitário, que deveriam ser suspensos com hastes, sendo assim mais flexíveis do que a arquitetura tradicional. A pesquisa sobre urbanismo unitário foi a atividade central da IS durante o verão e o outono de 1959; mas enquanto as facções italiana e dinamarquesa conduziam uma discussão feroz sobre os problemas técnicos e sociais a serem abordados,

outros abstiveram-se deliberadamente do debate: Jorn, por suspeitar da tecnologia funcional, e Bernstein e Debord, pela pretensão de seguirem uma linha essencialmente política. A terceira edição do *Internationale Situationiste* (Paris, dezembro de 1959) incluiu documentos do congresso em Munique, artigos sobre urbanismo unitário e um texto sobre Pintura Industrial.

No fim de 1959, a IS começou a negociar com Wilhem Sandberg a organização de uma exposição no Museu Stedelijk e seus arredores em maio do ano seguinte. A IS planejava transformar as salas da exposição em um labirinto, exibir documentos, enquanto palestras pré-gravadas seriam reproduzidas, e organizar uma rota sistemática, conduzida por três grupos situacionistas. A exposição não aconteceu porque, entre outras coisas, a IS se recusou a fazer modificações no labirinto que seriam necessárias por questões de segurança. Depois que o museu foi forçado a cancelar o projeto, em março de 1960, por causa da intransigência da IS, o espaço foi oferecido a Gallizio — que o aceitou prontamente.

Em abril de 1960, Armando, Alberts e Oudejans foram expulsos do movimento, os últimos dois por terem assinado o contrato de construção de uma igreja. Em junho, Gallizio e Melanotte exibiram a Pintura Industrial no Museu Stedelijk, em Amsterdã, e na Galeria Notizie, em Turim. Nesse mesmo período, foram expulsos da IS por colaborarem com forças “ideologicamente inaceitáveis”. Glauco Wuerich, outro membro da facção italiana, foi expurgado na mesma ocasião. Ainda nesse momento, Constant — cansado de ser criticado por privilegiar técnicas de arquitetura, em vez de buscar uma cultura global — retirou-se do grupo.

No dia 20 de julho desse ano, a IS publicou o texto “Preliminares para a Definição de um Programa Revolucionário Unitário”⁶, de Debord e Canjuers. Pierre Canjuers era um teórico do grupo Socialisme ou Barbarie. O texto foi descrito pelos situacionistas como “uma plataforma para discussão dentro da IS, e para sua coligação com militantes revolucionários e com o movimento dos trabalhadores” (*Internationale Situationiste* 5, Paris, dezembro de 1960). No entanto, a IS era sectária demais

para que essa ligação realmente acontecesse. Por um tempo, Debord foi membro da IS e do S ou B, simultaneamente, e esteve entre os filiados do S ou B enviados à Bélgica durante a Greve Geral de 1960. Mas Debord se desligou do S ou B após alguns meses apenas de participação ativa. Os contatos entre a IS e o S ou B diminuíram, e extinguíram-se com uma ruptura final em 1966.

Em agosto de 1960, a primeira edição da revista *Spur* foi publicada em Munique. Esta destacava os diversos modos pelos quais as várias facções da IS abordavam a questão social. As diferenças foram enfatizadas com a republicação do manifesto da IS de maio desse ano, juntamente com o manifesto do *Spur* de novembro de 1958. Ao contrário da facção centrada em Bernstein e Debord em Paris, o *Spur* não tinha interesse na realização e na supressão da arte. Foi assim que os alemães colocaram sua posição, no ano seguinte à fundação de seu grupo:

“Somos contra a forma lógica da mente que levou à devastação da cultura. A atitude automática e funcional nos levou a uma burrice teimosa, ao academicismo e à bomba nuclear... Para que possa ser criada, a cultura deve ser destruída. Termos como cultura, verdade, eternidade não interessam a nós artistas. Temos que ser hábeis para sobreviver. A posição material e espiritual da arte é tão desesperadora que não se deveria esperar de um pintor que seus quadros agradem a outras pessoas. Deixe que o estabelecido agrade... A arte é uma batida ecoante num gongo, e seu som prolongado são as vozes dos imitadores desaparecendo no ar... Arte não tem nada a ver com verdade. A verdade está entre entidades. Quer ser objetivo é ser parcial. Ser parcial é pedante e entediante... NÓS EXIGIMOS O KITSCH, A SUJEIRA, A GOSMA PRIMORDIAL, O DESERTO. A arte é o monte de excremento no qual o *kitsch* cresce... Em vez de idealismo abstrato, queremos o nihilismo honesto. Os maiores crimes da humanidade são cometidos em nome da verdade, honestidade, progresso, e “por um futuro melhor”. A pintura abstrata tornou-se esteticismo vazio, um *playground* para os preguiçosos que buscam pretextos fáceis para ruminar mais uma vez verdades há muito desatualizadas. Pintura abstrata é UM PEDAÇO GIGANTESCO DE CHICLETE MASTIGADO, grudado embaixo da mesa. Hoje os pintores construtivistas e estruturalistas tentam

lamber esse pedaço de chiclete seco mais uma vez... DEVEMOS NOS COLOCAR CONTRA ESSE OBJETIVO SEM NOS COMPROMETER COM UMA DITADURA MILITANTE DO ESPÍRITO”.

A revista *Spur*, em contraste com a *Internationale Situationiste*, era extremamente elaborada graficamente. Tanto visualmente como em conteúdo, as duas mostram que o movimento situacionista estava dividido em todos os níveis.

Essas diferenças estavam em bastante evidência no Quarto Congresso da IS, realizado num local secreto a leste de Londres, de 24 a 28 de setembro de 1960. Chegando à capital inglesa, os membros recebiam a missão psicogeográfica de localizar a British Sailors Society, onde a conferência aconteceria. No dia 26 de setembro, Heimrad Prem leu uma longa declaração em nome do grupo *Spur*, atacando a tendência entre os membros franceses e belgas de “contar com a existência de um proletariado revolucionário”. Kotanyi respondeu “lembrando” os alemães que em muitos países capitalistas desenvolvidos as greves de trabalhadores haviam se multiplicado. Essa diferença não foi resolvida, e o grupo *Spur* simplesmente concordou em retirar sua afirmação para “não impedir a atividade situacionista”.

No último dia da conferência, a IS organizou uma reunião pública no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) de Londres. Guy Atkins incluiu o seguinte testemunho desse encontro em seu livro *Asger Jorn — The Crucial Years 1954-1964* (op. cit.):

“A reunião, do início ao fim, foi uma paródia de uma noite normal no Instituto. Toni del Renzio foi o presidente do IAC naquela noite. Ele abriu a reunião com uma introdução à história do Movimento Situacionista. Quando mencionou a conferência em Alba, os situacionistas aplaudiram calorosamente. Na menção à conferência de unificação em Corso d'Arroschia, o aplauso foi extraordinário, acompanhado por um alto bater de pés. A audiência no IAC foi claramente tumultuada por essa demonstração de euforia sem sentido. Del Renzio introduziu então Maurice Wyckaert, o porta-voz da IS.

Em vez de começar com os elogios usuais, Wyckaert condenou o IAC por ter usado a palavra Situacionismo em seu boletim. ‘Situacionismo’, explicou ele, ‘não existe. Não existe uma

doutrina com esse nome’. E continuou dizendo para a platéia que ‘se você não entendeu que não existe Situacionismo, então está perdendo seu tempo aqui’.

Depois de um tributo a Alexander Trocchi, que acabara de ser preso por tráfico de drogas nos Estados Unidos, Wyckaert se engajou numa crítica à Unesco. Disse que a Unesco havia falhado em sua missão cultural. Portanto, a Internacional Situacionista atacaria o prédio da Unesco com ‘uma martelada explosiva de um golpe de Estado’. Esse comentário foi saudado com alguns educados murmúrios de aprovação.

Wyckaert terminou como havia começado, reprovando sarcasticamente o IAC. ‘Os situacionistas, de quem vocês talvez se considerem juízes, vão julgá-los um dia. Estamos esperando por vocês na próxima curva.’ Houve um momento de silêncio antes que as pessoas percebessem que o orador havia terminado. A primeira e única pergunta veio de um homem: ‘Você pode explicar exatamente do que se trata o Situacionismo?’. Wyckaert lançou-lhe um olhar de reprovação. Guy Debord levantou-se e respondeu em francês: ‘Não estamos aqui para responder perguntas idiotas’. Então ele e os outros situacionistas retiraram-se”.

Nessa época, o *Spur* era a facção mais ativa da IS: entre agosto de 1960 e janeiro de 1961, eles publicaram sete números de seu jornal, o quinto deles (junho de 1961) sendo uma edição inteiramente dedicada ao urbanismo unitário, incluindo a republicação de escritos do velho *Lettriste Internationale* sobre o assunto.

A divisão entre as facções cultural e política da IS aumentaram com a saída de Jorn em abril de 1961, que coincidiu com a entrada de Raoul Vaneigem (nascido em Lessines no Hainaut, em 1934). A divergência de opiniões atingiu proporções explosivas na Quinta Conferência da IS em Goteborg, Suécia, de 28 a 30 de agosto de 1961. O relatório de Vaneigem demonstra a intransigência da facção política:

“... é uma questão de não elaborar o espetáculo da recusa, mas sim de recusar esse espetáculo. Para que sua elaboração seja artística no novo e autêntico sentido definido pela IS, os elementos de destruição do espetáculo devem deixar precisamente de ser obras de arte. Não existe Situacionismo ou obra de arte situacionista, ou um situacionista espetacular... Nossa posi-

ção é de guerreiros entre dois mundos: um que ignoramos e outro que ainda não existe”.

Kunzelmann imediatamente expressou seu forte ceticismo quanto ao poder da IS de “unir-se para agir no nível visado por Vaneigem” (*Internationale Situationiste* 7, Paris, 1962). Prem reiterou a posição do Spur como de um grupo de táticas revolucionárias, mais ou menos repetindo o que os alemães tinham dito no 4º Congresso da IS. Embora houvesse muita insatisfação e revolta, o Spur notou que: “A maior parte das pessoas ainda está prioritariamente preocupada com conforto e comodidade”. Assim, a terceira sessão do Quinto Congresso acabou com muita confusão, com gritos de “Sua teoria vai explodir nas suas caras!” de uma facção e “Gigolôs culturais!” de outra.

A conferência decidiu juntar Kotanyi e De Jong ao comitê editorial da revista *Spur*; e, com a assessoria destes dois novos editores, a sexta edição foi publicada em novembro de 1961. No entanto, em janeiro do ano seguinte, Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer e Stadler publicaram o sétimo número da revista, sem nada informar a Kotanyi ou De Jong. Como resultado, eles foram expulsos da IS no mês seguinte. Ao mesmo tempo, o grupo Spur foi submetido a uma série de represálias da polícia e processos por imoralidade, pornografia, blasfêmia e incentivo à violência. Uwe Lausen ficou preso por três meses, enquanto outros membros do grupo Spur foram apanhados e tiveram suas sentenças suspensas.

Depois da exclusão dessas pessoas, o Spur continuou a existir enquanto grupo, e se envolveu mais tarde na Segunda Internacional Situacionista. Esse novo grupo surgiu em março de 1962, quando Nash, Elde, De Jong, Lindell, Larsson e Strid romperam com a facção centrada em Bernstein, Debord e Vaneigem. Eles imediatamente anunciaram a formação da Segunda Internacional, baseada em Drakabygget (a Bauhaus Situacionista), uma fazenda no sul da Suécia. O grupo original respondeu com a exclusão dos nashistas, termo adotado no Sexto Congresso da IS em Anvers (de 12 a 16 de novembro de 1962).

Nash destacou as teorias da Segunda Internacional no texto “Quem São os Situacionistas?” (Suplemento Literário do *Situationist Times*, Londres, 14/9/1964):

“... O ponto de partida é a descristianização da filosofia de situações de Kierkegaard, que deve ser combinada a doutrinas econômicas inglesas, dialética alemã e programas franceses de ação social. Envolve uma revisão profunda da doutrina de Marx e uma completa revolução, cujo crescimento está enraizado no conceito escandinavo de cultura. A esta nova ideologia e teoria psicológica chamamos de situologia. Ela é baseada nos princípios de democracia social, excluindo todas as formas artificiais de privilégio”.

Na Suécia, Nash publicou livretos, incluídos na revista *Drakabygget* (batizada assim em homenagem à sua fazenda) e organizou outras formas de divulgação, como exposições e demonstrações. Entre os golpes de publicidade orquestrados pela Bauhaus Situacionista estava a pichação de *slogans* “Co-ritus”⁷ por toda Copenhague e a decapitação de uma estátua no porto da cidade.

Jorn, embora tenha condenado os grafites pela imprensa, continuou a manter relações amigáveis com membros das duas Internacionais rivais. Os dois grupos dependiam dele economicamente e assim o envolvimento de Jorn com aqueles a quem cada lado considerava “inimigos” foi, se não aceito, ignorado. Certamente, não há dúvidas de que Bernstein e Debord ainda insistiam em seu critério rigoroso de divisões e rupturas. Mas sem o apoio de Jorn, tanto de dinheiro quanto de presentes, nem o jornal de Jong, *Situationist Times* nem seu rival *Internationale Situationiste* poderiam ter sido publicados. Depois da morte de Jorn, em decorrência de câncer, em 1973, Debord o descreveu como “o herético permanente de um movimento que não pode admitir ortodoxia” (citado no livro *COBRA*, de Jean-Clarence Lambert — Sotherby Publications, 1983 — como uma citação do “Le Jardin de Abisola” — Turim, 1974).

NOTAS

1. Na Introdução do tradutor de *Critique Of The Situationist International* (Red Eye 1, Berkeley, 1979; republicada como *What is*

Situationism?, Unpopular Books, Londres, 1987), de Jean Barrot, L. M. nos dá a seguinte — e extremamente lúcida — descrição do Socialismo ou Barbárie:

“*Socialisme ou Barbarie* foi uma publicação realizada por um pequeno grupo de militantes que rompeu com o trotskismo *mainstream* depois da Segunda Guerra Mundial. As razões para essa ruptura foram muitas. Para começar, havia o fato de a crise econômica do pós-guerra e a guerra propriamente dita não terem provocado a insurgência revolucionária prevista por Trotsky. Em segundo lugar, havia a situação da União Soviética, onde a burocracia sobrevivia e se consolidava sem que o país se convertesse a um capitalismo privado. Isso também era contrário às previsões de Trotsky, uma vez que o estilo burocrático soviético reinava no resto da Europa do Leste. Em terceiro lugar, existia a miserável vida interna da chamada Quarta Internacional, que agora também constituía uma miniburocracia, dividida por rivalidades sectárias e também bastante repressiva.

Em sua experiência prática e histórica, o S ou B conduziu um profundo questionamento do Marxismo, isto é, da ideologia encontrada nos trabalhos de Kautsky, Lenin e Trotsky, que aparece caricaturada nos escritos de Stalin e seus seguidores, tendo parte de suas origens nos últimos trabalhos de Engels. Desse questionamento chega-se às seguintes conclusões gerais, elaboradas pelo principal teórico do S ou B, Cornelius Castoriadis, escrevendo sob os pseudônimos de Pierre Chaulieu e, mais tarde, de Paul Cardan:

(i) a União Soviética devia ser considerada agora uma forma de sociedade exploradora a ser chamada de Estado — ou burocracia — capitalista;

(ii) nisso a União Soviética era apenas mais uma variante completa de um processo que era comum ao capitalismo, a burocratização;

(iii) por causa disso, a contradição entre aqueles desprovidos de propriedade e os donos de propriedade estava sendo substituída pela contradição entre ‘aqueles que dão as ordens e os que as obedecem’, e a burguesia privada estava evoluindo através da concentração e centralização do capital na classe burocrática;

(iv) o estágio avançado que esse processo alcançou na União Soviética era o resultado da concepção leninista-bolchevique do partido, que toma o poder do Estado da burguesia em nome dos

trabalhadores e, portanto, acaba se tornando necessariamente uma nova classe dominante;

(v) o capitalismo como um todo havia superado suas contradições econômicas baseado na tendência da queda da margem de lucro; portanto, as contradições entre aqueles que dão as ordens e os que as obedecem havia se tornado o principal combustível da revolução. Os trabalhadores seriam levados a se revoltar e atingir o autogerenciamento apenas por causa do tédio intolerável e da impotência de suas vidas, e não por necessidades materiais.”

O grupo Socialismo ou Barbárie tornou-se relativamente conhecido no Brasil. Até porque Claude Lefort, um dos principais líderes do S ou B, chegou a dar aulas na USP. Diversos livros de Lefort e Castoriadis foram publicados no país. Uma apresentação do Socialismo ou Barbárie acontece no livro *Criação e Dialética: O Pensamento Histórico-Político de Cornelius Castoriadis* (de Fernando Cesar Teixeira França), publicado em 1995 pela Edusp e Editora Brasiliense.

O grupo trotskista do qual Castoriadis e companheiros saíram para criar o Socialismo ou Barbárie é ligado, no Brasil, à tendência O Trabalho, do PT. (Estes dois últimos parágrafos foram acrescentados pelo editor.)

2. O autor entrevistou Rumney em sua casa em Putney (Sudoeste de Londres) no outono de 1987.

3. James J. Sweeney, crítico de arte. (N.E.)

4. Ver o capítulo sobre a IS no livro *Asger Jorn — The Crucial Years 1954-1964*, de Guy Atkins (Lund Humpheries, 1977). Atkins escreveu sobre o financiamento da IS de acordo com uma carta que recebeu, datada de 1987. Rumney também forneceu várias informações sobre este assunto.

5. Embora, como veremos mais tarde, exista uma diferença *real* de opinião aqui sobre o posicionamento da cultura, também existe um problema com relação ao uso do termo arte. O uso aberto e consciente de práticas coletivas para a produção de artefatos culturais (na falta de um termo melhor) não se encaixam propriamente na descrição de arte — pelo menos não se o termo for usado para descrever a *alta cultura* da classe dominante nas sociedades capitalistas.

6. Publicado no Brasil em 1998, na revista *General Visão* nº 0, desta editora. (N.E.)

7. "Co-ritus" é um nome usado por vários grupos artísticos radicais envolvidos com a 2ª Internacional Situacionista. (N.E.)

7

SOBRE A POBREZA TEÓRICA DOS SPECTO-SITUACIONISTAS E A LEGITIMIDADE DA SEGUNDA INTERNACIONAL

A idéia de eurocentrismo precisa ser melhor elaborada para que possamos entender por que a Internacional Specto-Situacionista¹, liderada por Bernstein, Debord e Vaneigem, é muito mais conhecida na Inglaterra, França e América do Norte do que a Segunda Situacionista Internacional de Jong e Nash. Não só a Europa se coloca tradicionalmente como o centro do mundo, como a Inglaterra, a França e a Alemanha se consideram o miolo desse centro. Assim, quando houve a cisão da IS em duas, de uma perspectiva francesa e anglo-americana, os specto-situacionistas radicados em Paris foram considerados a *verdadeira* IS, enquanto a Segunda Internacional, centrada na Escandinávia, podia ser descartada como "estranha à IS; muito mais sociável, certamente, mas bem menos inteligente" (*Internationale Situationiste* 8, Paris, 1963).

Os specto-situacionistas alegavam no *Internationale Situationiste* 8 que a nova Bauhaus sueca de Nash reunira "dois ou três ex-situacionistas escandinavos e mais uma massa de desconhecidos". A inferência é clara, estes são *ex-situacionistas*, e os specto-situacionistas são os únicos que têm direito ao título de IS. Isso é típico da desonestidade que os specto-situacionistas haviam herdado da Internacional Letrista. Além de distorção deliberada dos fatos, a única outra explicação para tal afirmação seria um erro de conta ou uma falha completa de memória,

o que parece muito improvável. A lista de ex-companheiros de Bernstein e Debord que participaram das atividades da Bauhaus Situacionista — ou que tiveram material publicado no jornal *Situationist Times* da Segunda Internacional — inclui Nash, Elde, De Jong, Lindell, Larsson, Strid, Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fisher, Stadler, Jorn e Simondo. Sendo o número médio de membros da IS em qualquer época antes da separação de 10 a 15 pessoas, a Segunda Internacional tinha tanto o direito de carregar o título de IS quanto os specto-situacionistas.

A principal diferença entre eles era com relação à *arte*. Os specto-situacionistas queriam “realizar e suprimir” a *arte* — desejo repetido diversas vezes em sua literatura. O seguinte trecho de um texto incluído no *Internationale Situationiste* 9, escrito por Martin, Strijbosch, Vaneigem e Vienet, exemplifica isso:

“Trata-se de realizar a arte, de construir-se realmente em todos os níveis da vida aquilo que até agora só podia ser uma memória artística ou uma ilusão, sonhada e preservada unilateralmente. A arte só pode ser realizada *se for suprimida*. No entanto, ao contrário da sociedade atual, que suprime a arte substituindo-a pelo automatismo de um espetáculo ainda mais passivo e hierárquico, nós sustentamos que a arte só pode mesmo ser suprimida *se for realizada*”.

A Segunda Internacional, assim como os specto-situacionistas, não conseguiram estabelecer uma distinção adequada entre os conceitos de arte e cultura (como no texto de Jorn “Mente e Razão” no *Situationist Times* 5, Paris, 1964). Mas, através de um erro idêntico, as duas Internacionais chegaram a conclusões muito diferentes do que “deveria ser feito”.

Os specto-situacionistas — sempre preocupados com sua imagem pública — orgulhavam-se da promoção de sua *teoria* como sendo materialista; mas, com uma análise materialista da arte, pode-se demonstrar que as ambições e atitudes dos specto-situacionistas eram *na verdade* idealistas.

Roger L. Taylor, em seu livro *Art, An Enemy Of The People* (Harvester Press, Sussex, 1978), demonstra que existiram poucas abordagens genuinamente materialistas da arte. Ele o

faz ao examinar a arte como prática social e então comparar a descrição materialista resultante a tratamentos marxistas do assunto. Começa mostrando que a arte, enquanto categoria, deve ser separada da música, pintura, literatura, etc. A utilização atual do termo arte a coloca como uma subcategoria dessas disciplinas, que se distingue entre elas com base em *valores percebidos*. Assim, a música de Mozart é considerada arte, enquanto a música da banda Slaughter of The Dogs não é. Esse uso do termo arte que diferencia música, literatura, etc. emergiu no século XVII, simultaneamente ao surgimento do conceito de ciência. Antes disso, o termo artista era usado para descrever cozinheiros, sapateiros, estudantes de profissões liberais, etc.

A aparição do termo arte com seu uso moderno foi uma tentativa da aristocracia de defender os valores da sua *classe* como objetos de “reverência irracional”. Assim, a arte seria equivalente à *verdade*, e essa *verdade* era a visão de mundo aristocrática, uma visão de mundo que em pouco tempo seria derrotada pela ascensão da classe burguesa. Sendo uma classe revolucionária, a burguesia desejava assimilar a “vida” da aristocracia decadente. No entanto, uma vez que suas atividades serviram para abolir o modo de vida anterior, quando a burguesia se apoderou do conceito de arte acabou também por transformá-lo. Assim, a beleza mais ou menos deixou de ser equivalente à verdade, e começou a ser associada ao gosto individual. À medida que a arte foi se desenvolvendo, “a insistência em forma, e conhecimento da forma” e o “individualismo” (basicamente romantismo) somaram-se, dando “autoridade” ao conceito, como uma “atitude intelectual, evoluída, particular da nova classe dominante”.

Assim, ao invés de ter validade universal, a arte é um processo que ocorre dentro da sociedade burguesa e que leva a uma “reverência irracional por atividades que satisfazem as necessidades burguesas”. Esse processo promove “a superioridade objetiva das coisas escolhidas como arte, portanto, a superioridade da forma de vida que as celebra e do grupo social nela implicado”. Isso resulta na afirmação de que a sociedade burguesa, e sua classe dominante, está “comprometida de cer-

ta maneira a uma forma superior de conhecimento”. Daí podemos deduzir que a arte continuará a existir como uma categoria especializada até que o capitalismo em si tenha sido abolido. Esta é uma conclusão muito diferente daquela alcançada pelos specto-situacionistas. No *Internationale Situationiste 10*, Khayati afirma:

“... O Dadá realizou todas as possibilidades da linguagem e fechou para sempre as portas da arte enquanto especialidade... A realização da arte — poesia no sentido situacionista — significa que uma pessoa não pode realizar-se através de um ‘trabalho’, mas simplesmente realizar-se por si só”.

Se a arte, de uma perspectiva materialista, é um processo que ocorre na sociedade burguesa, não se pode questionar sua *realização*. Tal idéia é mística porque implica não somente que a arte tem uma essência, mas também que, enquanto categoria, ela é autônoma das estruturas sociais. Conseguir sua *realização* e *supressão* é uma tentativa de salvar esses valores, ao mesmo tempo em que a categoria é *abolida*. A arte desaparece dos museus *apenas* para reaparecer *em toda parte*! Pode esquecer a prática *autônoma* do *proletariado* — trata-se na realidade do velho sonho burguês de uma categoria *universal* que propagandeará a coesão social.

Além de seu *tratamento* da arte, o outro mecanismo *teórico* que diferencia os specto-situacionistas da Segunda Internacional é o conceito de espetáculo, que ganha sua *teorização* mais elaborada no livro *A Sociedade do Espetáculo*², de Guy Debord (*La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967). Nele, parafraseando Marx, Debord anuncia:

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo que era vivenciado diretamente tornou-se uma representação”.

A partir daí, Debord começa a tratar o espetáculo como um fenômeno generalizado e localizado ao mesmo tempo. E assim — oferecendo uma série de descrições sobrepostas, mas desorganizadas — ele não consegue chegar a uma noção uniforme

do conceito. Debord apenas faz uma estimativa de seus movimentos sem demonstrar nenhuma relação real entre eles³.

A concepção specto-situacionista das sociedades capitalista e comunista é tão mística quanto sua concepção de arte. Debord anuncia que “o espetáculo não é uma coleção de imagens, e sim uma relação social entre pessoas mediada por imagens”, como se as relações humanas não tivessem sido sempre conduzidas através de impressões sensoriais (que em termos de visão sempre foram imagens). Vaneigem, em seu livro *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*⁴ (Gallimard, Paris, 1967), fala da sociedade comunista como sendo um mundo de “mestres sem escravos”; quando na verdade é uma sociedade na qual metáforas de dominação classista não fazem sentido.

Ao invés de tentar desenvolver teorias *rigorosas*, e falhar terrivelmente, a Segunda Internacional buscava uma política mais aberta. No *Situationist Times*, De Jong reunia fotografias, diagramas e estranhos trechos de texto centrados em um tema específico (por exemplo labirintos, na quarta edição, Paris, 1963) e deixava que os *leitores* tirassem suas próprias conclusões. De várias formas, o *Situationist Times* lembra a revista contemporânea do Fluxus. As duas representam uma abordagem antiarte de algo que só pode ser muito vagamente chamado de *atividade artística*.

Assim, enquanto os specto-situacionistas eram ideologicamente ambíguos em sua afirmação dogmática da natureza *teórica* de suas *especulações*, a Segunda Internacional — que gostava que seu pensamento fosse considerado uma ideologia — provava ser mais aberta em sua abordagem no sentido de uma *reflexão filosófica*.

NOTAS

1. A facção que eu chamo de Internacional Specto-Situacionista sempre se referiu a si mesmo apenas como Internacional Situacionista. No entanto, já que existiam duas facções que alegavam ser a Internacional Situacionista — o grupo Nashista pelo menos teve a decência de colocar a palavra Segunda antes do seu nome —, uso o termo Specto

para diferenciar a facção debordista da IS *original*, que existia antes da divisão em 1962. O termo Specto faz referência à teoria do espetáculo (em inglês *spectacle*), na qual a facção de Debord acreditava.

2. Lançado no Brasil em 1997, pela editora Contraponto. (N.E.)

3. Para uma versão mais antiga e elaborada desta discussão, ver o livro *AT DUSK — The Situationist Movement in Historical Perspective* (Perspectives, Berkeley, 1975). Ver também o texto “Situacionismo”, escrito por Mark Shipway no livro editado por Rubel & Crump (eds.), intitulado *Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (MacMillan, Basingstoke & Londres, 1987), para uma explicação menos teórica de como a Specto-IS projetava tendências que ocorriam em um nicho específico da sociedade francesa além dos limites nacionais e de classe, transformando-as em uma teoria universal.

4. *Traité de Savoir-Vivre à l'usage des jeunes générations* tem uma edição portuguesa — *A Arte de Viver para a Geração Nova* — publicada em 1974 pela editora Afrontamento. (N.E.)

8

O DECLÍNIO E A QUEDA DA CRÍTICA SPECTO-SITUACIONISTA

No começo dos anos 60, tanto os specto-situacionistas quanto a Segunda Internacional eram totalmente desconhecidos fora de alguns pequenos grupos de artistas, estudantes e ativistas políticos. As duas Internacionais conseguiram aumentar um pouco sua fama através de escândalos. O specto-situacionista Jeppesen Victor Martin foi o mais bem-sucedido praticante dessa tática. Depois de diversos incidentes que chegaram à imprensa, ele foi processado por, na ocasião do casamento real dinamarquês, fazer um desenho que mostrava Christine Keeler¹ dizendo que era melhor ser uma prostituta do que se casar com um fascista.

Quando *fãs do Internationale Situationiste* ganharam o controle de um diretório acadêmico na Universidade de Estrasburgo, os specto-situacionistas usaram essa chance para promover uma *intervenção* com o máximo de publicidade. No texto “Nossos Objetivos e Métodos no Escândalo de Estrasburgo” (*Internationale Situationiste 11*, Paris, outubro de 1967), os specto-situacionistas dizem ter sugerido aos estudantes que escrevessem eles mesmos uma crítica à universidade e à sociedade em geral; e que publicassem o texto com os fundos do próprio diretório. No final, o texto foi escrito por um specto-situacionista de carteirinha, Mustapha Khayati, e com algumas correções feitas pela hierarquia organizacional em Paris. O texto foi intitulado “Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica: considerada em seus as-

pectos econômico, político, psicológico, sexual e principalmente intelectual, e uma modesta proposta para sua melhoria” (AFGES, Estrasburgo, 1966). Dez mil cópias foram impressas e muitas distribuídas na abertura oficial do ano acadêmico na universidade, em novembro de 1966. Logo depois, o diretório acadêmico foi fechado por ordem judicial e os specto-situacionistas receberam publicidade internacional por conta do incidente. A decisão do juiz nesse caso é mais lembrada e propagandeada hoje do que o texto propriamente dito:

“Os indiciados nunca negaram a acusação de uso incorreto de fundos do diretório acadêmico. De fato, admitem abertamente que fizeram com que o diretório pagasse cerca de \$1.500 pela impressão e distribuição de 10 mil panfletos, sem falar no custo de outras publicações inspiradas no *Internationale Situationiste*. Essas publicações expressam idéias e aspirações que, no mínimo, não têm nada a ver com os objetivos de um diretório acadêmico. Basta ler o que os acusados escreveram. É óbvio que esses cinco estudantes, sem experiência na vida real, com suas mentes confusas por mal digeridas teorias filosóficas, sociais, políticas e econômicas, e perplexos diante da tediosa monotonia de suas vidas cotidianas, fazem uma tentativa vazia, arrogante e patética de estabelecer julgamentos definitivos, que acabam se tornando diretamente abusivos, de seus colegas estudantes, seus professores, Deus, sua religião, o clero, os governos e os sistemas políticos do mundo inteiro. Rejeitando toda a moralidade e restrições, esses cínicos não hesitam em incentivar o roubo, a destruição da escola, a abolição do trabalho, a subversão total, e colocar como seu único objetivo uma revolução mundial do proletariado com ‘prazeres não permitidos’.

Tendo em vista seu caráter basicamente anarquista, essas teorias e propagandas são eminentemente prejudiciais. Sua ampla difusão, tanto em círculos estudantis quanto para o público em geral, pela imprensa local, nacional ou estrangeira, é uma ameaça à moralidade, aos estudos, à reputação e portanto ao próprio futuro dos estudantes da Universidade de Estrasburgo”.

Lúmpen-intelectuais do mundo todo deliciaram-se com a reação do juiz, e muitas das novas edições do texto incluíram esse trecho do julgamento. Segundo Ken Knabb (*Situationist Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981):

“‘Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica’ é de fato o mais divulgado dos textos situacionistas. Foi traduzido para chinês, dinamarquês, holandês, inglês, alemão, grego, italiano, português, espanhol e sueco, e sua tiragem total, até agora, está próxima de meio milhão de exemplares”.

O texto propriamente dito começa com uma crítica aos estudantes, “a mais desprezada criatura da França”, e declara que só existem dois futuros possíveis para os desajustados, “o despertar da consciência revolucionária ou a obediência cega nas fábricas”. Segue-se uma crítica ao Provos Holandês², na qual Constant é insultado pessoalmente: o fato de ter sido membro da Internacional Situacionista é convenientemente ignorado. Khayati diz que para “chegar a uma crítica revolucionária, a base do Provos rebelde deve começar rebelando-se contra seus próprios líderes”.

Só mesmo uma indução idealista pode ter levado Khayati a declarar que “ao rebelar-se contra seus estudos, os estudantes americanos promoveram o questionamento da sociedade em que tais estudos são necessários”. Essa revolta (em Berkeley e outros lugares) posicionou-se “desde o início como uma revolta contra todo o sistema social baseado em hierarquia e na ditadura econômica e do Estado”. Sem dúvida alguma, tal declaração pegou de surpresa aqueles que participaram dessas manifestações, mas já que eles supostamente não tinham a *clareza teórica* da análise specto-situacionista, Khayati sentiu-se no direito de fazer a afirmação de qualquer maneira.

De forma semelhante, a luta na Europa Oriental (Berlim Oriental, 1953, Budapeste, 1956, etc.) é considerada desprovida de ilusão, e seus protagonistas — embora eles mesmos não o saibam — teriam agido de total acordo com as teses teóricas dos specto-situacionistas. Na Inglaterra, os jovens envolvidos com o movimento antibomba atômica não teriam perspectivas radicais, mas isso poderia ser remediado caso eles se juntassem ao movimento dos atendentes de lojas! Segundo Khayati, a já ocorrida fusão entre a juventude estudantil e os trabalhadores radicais mostra como isso deve ser feito. Dá para se perguntar onde é possível encaixar-se a maior parte da juventude que,

pelo menos na Inglaterra, não possui os benefícios da educação superior. Khayati ignorou tais questões, porque a função de seu texto — apesar do começo abusivo — era recrutar estudantes como militantes do movimento specto-situacionista; atacar efetivamente os privilégios dos estudantes teria impedido a realização de tal projeto³.

É precisamente porque a ideologia desgastada de Khayati visava atingir estudantes que ele apresenta suas *idéias* numa série de paradoxos antiquados:

“... a primeira grande ‘derrota’ do poder do proletariado, a Comuna de Paris, é, na realidade, a sua primeira grande vitória, já que pela primeira vez o novo proletariado demonstrou sua capacidade histórica de organizar todos os aspectos da vida social com *liberdade*. Ao mesmo tempo, sua primeira grande ‘vitória’, a revolução bolchevique, revelou-se afinal a sua mais desastrosa derrota... O resultado da contra-revolução russa foi, internamente, o estabelecimento e o desenvolvimento de uma nova forma de exploração, o *capitalismo estatal burocrático*, e, externamente, o crescimento de uma Internacional Comunista cujas inúmeras subdivisões serviram apenas para defender e reproduzir o modelo russo... Apesar das aparentes variações e oposições, o mundo é dominado por uma única forma social, e os princípios do *velho mundo* continuam a governar o nosso *mundo moderno*. A tradição de gerações mortas ainda assombra as mentes das vivas... não pode haver revolução fora da modernidade nem qualquer pensamento moderno fora da reinvenção da crítica revolucionária... Como Lukács mostrou corretamente, a organização revolucionária é essa mediação necessária entre teoria e prática, entre homem e história, entre a massa de trabalhadores e o proletariado *enquanto classe*... Tudo depende no final de como o novo movimento revolucionário resolve a questão da organização... A crítica da ideologia deve ser, numa análise final, a questão central da organização revolucionária”.

O estilo de Khayati é o de um acadêmico pomposo. Lembra aqueles professores imbecis de filosofia que recebem novos alunos na esperança de que no final do curso esses coroinhas saibam menos do que sabiam no começo. Não há dúvidas de que os paradoxos de Khayati eram familiares e reconfortantes para seus leitores estudantis.

Como acontece com todos os textos specto-situacionistas, quando os conceitos de “Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica” são analisados, logo mostram-se incoerentes. Khayati, em sua conclusão, fala sobre “a realização concreta de desejos reais”. O leitor *crítico* não pode inferir daí a distinção intencional da “não-realização de falsos desejos”⁴. Apenas os semi-analfabetos podem ridicularizar o infeliz *teórico*; as referências de Khayati ao *concreto* possuem uma função *real*: através delas, ele espera mascarar o fato de que a sua teoria não passa de abstração.

O escândalo em volta de “Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica” marcou um ponto alto de publicidade para a Specto-IS. Um ano e meio depois, durante o movimento de ocupação de maio de 1968, os specto-situacionistas acreditaram estar presenciando a *revolução* que haviam *previsto*. Infelizmente não foi esse o caso, e a rápida decomposição do grupo, que havia começado com a saída de Michele Bernstein em dezembro de 1967, acelerou-se ainda mais. Os specto-situacionistas alegavam ter conseguido um papel fundamental nos eventos de maio, visão diferente daquela de *observadores* desengajados⁵. Em maio, a Specto-IS e seus seguidores formaram o Comitê de Manutenção das Ocupações, um grupo de aproximadamente quarenta pessoas⁶. Quando se considera que milhões de trabalhadores e estudantes participaram dos eventos de maio, não se pode atribuir muita importância a esse minúsculo grupo. Com a realidade ficando aquém das expectativas situacionistas, muitos dos dezoito membros do movimento retiraram-se da Internacional. A maioria daqueles que não o fizeram foram excluídos. Finalmente, quando restavam apenas três membros, Debord e Sanguinetti anunciaram sua *vitória* sobre a *história* no livro *La Veritable Scission dans L'Internationale* (Champ Libre, Paris, 1972). Eles afirmam no texto que a Specto-IS estava para renascer em toda parte. Nada parecido ocorreu. No entanto, as crises econômicas dos anos 70 demonstraram de fato que a análise specto-situacionista — baseada na crença de que o capitalismo havia superado suas contradições econômicas — estava incorreta.

1. Modelo e *shougirl* inglesa envolvida em um escândalo sexual que acabou derrubando o ministro inglês John Profumo, em 1963. (N.E.)

2. Ver capítulo 12. (N.E.)

3. Restou ao proletariado fazer uma crítica *genuína* do movimento estudantil. Por exemplo, durante a demonstração de Solidariedade ao Vietnã em 1968, na Praça de Grosvenor, em Londres, um palanque de duzentos torcedores fanáticos do Millwall Football Club apoiavam *skins* e gritavam “Estudantes, Estudantes, Há Há Há”, em resposta aos gritos de “Ho, Ho, Ho Chi Minh” dos grupos desorganizados de *radicais* da Nova Esquerda.

4. Eu não consegui localizar a edição francesa de “Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica”, portanto uso aqui a tradução de Ken Knabb que aparece em seu livro *Situationist International Anthology*. Mesmo que a tradução de Knabb tenha falhas, o argumento continua sendo válido: a *specto-IS* sempre se referiu ao *concreto* e ao *total* em seus textos, como uma tentativa inútil de mascarar a essencial falta de conteúdo de sua *teorização*.

5. Era do interesse da direita exagerar a participação da IS no Movimento de Ocupação. Era conveniente para políticos conservadores colocar a *culpa* dos eventos de maio em um pequeno grupo de fanáticos, que *levaram o resto da população para o mal caminho*. Tais *interpretações* distorcidas do movimento de maio foram feitas de De Gaulle para baixo.

6. Steef Davidson, em *The Penguin Book of Political Comics* (Penguin, Harmondsworth, 1982), descreve o Conselho para a Manutenção das Ocupações como “um grupo de quarenta a cinquenta situacionistas e *enragés* que haviam rompido com o M22M (Movimento de 22 de Março)”. René Viénet diz em seu livro *The Enragés and the Situationists in the Occupation Movement France, May-June* (Tiger Papers, Healington, York, sem data): “Cerca de quarenta pessoas constituíram a base permanente do Centro de Manutenção das Ocupações e a eles se uniram por um tempo outros revolucionários e grevistas de várias indústrias, de outras províncias ou retornando de outros países. Este centro foi constantemente composto de cerca de dez situacionistas e *enragés* (entre eles Debord, Khayati, Riesel e Vaneigem) e o mesmo número de trabalhadores, estudantes colegiais ou universitários, e outros membros sem funções específicas”.

9

AS ORIGENS DO FLUXUS E O MOVIMENTO EM SEU PERÍODO “HERÓICO”

No verão de 1958, John Cage (nascido em Los Angeles, 1912) conduziu um curso de composição musical na Nova Escola de Pesquisa Social, em Nova York. Esse curso reuniu, entre palestrantes, convidados e alunos, várias personalidades que seriam cruciais para o desenvolvimento do movimento que mais tarde seria conhecido como Fluxus. Além de Cage, os participantes incluíam George Brecht (nascido em Halfway, Oregon, 1925), Jackson Mac Low (nascido em Chicago, 1922), Dick Higgins (nascido em 1938), Allan Kaprow e Toshi Ichijanagi (primeiro marido de Yoko Ono).

Dois anos depois, George Maciunas (nascido em Kaunas, Lituânia, 1931) assistiu às aulas sobre música eletrônica ministradas por Richard Maxfield na mesma instituição. La Monte Young também participou desse curso. Na mesma época, Young organizava uma série de *performances* e concertos no estúdio de Yoko Ono em Nova York (de dezembro de 1960 a junho de 1961), da qual participaram várias futuras personalidades do Fluxus. Enquanto isso, Maciunas apresentou três palestras/demonstrações, intituladas “Musica Antiqua et Nova”, em sua própria Galeria AG entre março e junho de 61. No convite a essas conferências encontrava-se a mensagem: “Uma contribuição de 3 dólares vai ajudar a publicação da revista *Fluxus*”. Essa foi a primeira vez que o nome apareceu.

Algum tempo antes, o poeta Chester Anderson havia pedido para que La Monte Young editasse um número da revista *Beatitude East*. Vários documentos que teriam sido incluídos nessa revista desapareceram, juntamente com Anderson. Quando eles finalmente reapareceram, Young recrutou Jackson Mac Low para ajudá-lo a reunir uma seleção de material representativo das novas tendências musicais e de composição poética. Assim como os trabalhos do grupo que havia se conhecido na Nova Escola de Pesquisa Social (Henry Flynt e Ray Johnson estão entre aqueles que ainda não haviam sido mencionados), peças de compositores residentes na Europa (como Nam June Paik, Dieter Rot e Emmett Williams) foram incluídas na coletânea. Maciunas fez o *lay-out* e o *design* gráfico do livro com o novo título *An Anthology*. O *paste-up* ficou pronto em outubro de 1961, mas devido a atrasos e dificuldades financeiras a sua publicação só aconteceu dois anos depois.

Dívidas financeiras forçaram Maciunas a arranjar um emprego como artista gráfico da Força Aérea Americana, e assim, em novembro de 1961, ele foi enviado pelo governo para a Alemanha Ocidental, com a função de criar as letras dos aviões militares. O trabalho não só era muito bem remunerado, como permitia que Maciunas usasse a infra-estrutura governamental colocada à sua disposição para promover o Fluxus. Em especial, ele abusou do sistema postal subsidiado, que se destinava a elevar a moral do pessoal militar, minimizando o custo de comunicação com seus entes queridos. Uma vez na Europa, Maciunas fez contato com Nam June Paik (nascido em Seul, Coreia, 1932, e já mal-afamado por ter cortado a gravata de John Cage). Paik, por sua vez, apresentou Maciunas a vários outros vanguardistas que moravam na Europa, sendo o mais notável deles o alemão Wolf Vostell (nascido em Leverkusen, Alemanha, 1932).

Maciunas ainda estava planejando a revista *Fluxus*, mas já trabalhava em uma série de concertos para promovê-la. Por acreditar que a vanguarda deveria ser apresentada ao público com uma *frente unificada*, Maciunas pediu que Paik atrasasse seu evento Neo-Dada in der Musik e que Vostell cancelasse a

publicação de sua revista *De-coll/age*, até que os planos para todos os eventos e publicações do Fluxus estivessem definidos. Paik e Vostell ignoraram o pedido; o Neo-Dada in der Musik aconteceu em Dusseldorf em junho de 1962, e o primeiro número da *De-coll/age* foi lançado na mesma ocasião.

O plano de Maciunas era uma turnê mundial de concertos do Fluxus, visitando uma metrópole por mês. Essa turnê começaria em Berlim, em junho de 1962, e terminaria em Nova York, em dezembro de 1963. Apenas parte do projeto se concretizou. Inicialmente agendado como o quarto evento da série, o Festival Internacional Fluxus de Música Muito Nova, nos Museus Horsaal des Städtischen, em Wiesbaden, Alemanha Ocidental (com catorze concertos em setembro de 1962), tornou-se a primeira e mais ambiciosa de uma série de *performances* que mais tarde ficaram conhecidas como Festum Fluxorum. Durante a organização do evento de Wiesbaden, Maciunas se desentendeu com vários *performers* que participariam do festival (principalmente com o grupo de compositores que se auto-intitulava Neo-Estilistas); e, como resultado, esta e as futuras manifestações do Fluxus consistiram basicamente de música de ação: composições roteirizadas verbalmente que tendiam a chamar a atenção de pessoas interessadas em *performances*, em vez de críticos de música.

Os compositores presentes em Wiesbaden (incluindo Alison Knowles e seu marido, o artista Dick Higgins, Nam June Paik, Robert Filliou, Arthur Koepcke, Wolf Vostell, Emmett Williams, Thomas Schmit, Ben Patterson e George Maciunas) apresentaram não somente trabalhos próprios, mas também peças de Yoko Ono, John Cage, Jackson Mac Low, Robert Watts e La Monte Young. Em alguns momentos durante o evento, o público se transformou em *performer*, como na “Peça de Ouvido para o Público”, de Terry Riley:

“O *performer* pega qualquer objeto(s), como um pedaço de papel, papelão, plástico, etc., e o(s) coloca no ouvido(s). Ele então produz o som ao esfregar, arranhar, bater, rasgar ou simplesmente arrastar o objeto pela orelha. Também pode apenas segurar o objeto ali, como um contraponto a qualquer outra fonte de som”.

Esta, assim como muitas outras peças apresentadas no festival, estava incluída no *An Anthology*, que ainda não havia sido publicado e cujo *paste-up* Maciunas havia trazido consigo para a Europa.

A natureza bizarra e destrutiva de algumas *performances* — que incluíam a destruição de instrumentos musicais, exercícios com lâminas de barbear e um mergulho numa banheira cheia de água — atraíram uma certa cobertura da imprensa. O festival como um todo definiu a diferença entre o que Maciunas mais tarde chamaria de um “evento-fluxus neo-haiku monomórfico” e um “*happening* neobarroco com várias mídias”. Isso equivale a dizer que, embora as *performances* do Fluxus misturassem várias disciplinas, como música e artes visuais, cada composição estava focada num único evento isolado e deveria ser apresentada como uma visão iconoclasta da natureza da realidade propriamente dita. Assim, a ênfase do trabalho do Fluxus era a simplicidade estrutural, e seus protagonistas pertenciam à tradição do *evento natural*, Marcel Duchamp, piadas, trocadilhos, Dadá, John Cage e Funcionalismo Bauhaus. As instruções nas quais se baseavam as *performances* eram invariavelmente curtas, mesmo que a peça em si tivesse muitas vezes duração indeterminada. Por exemplo, a *performance* “Em Memória de Adriano Olivetti”, de Maciunas:

“Cada *performer* escolhe um número num papel usado de máquina de calcular. O *performer* atua toda vez que o seu número aparece numa linha. Cada linha indica o ritmo do metrônomo. Exemplo de ações que podem acontecer em cada aparição do número:

- 1) levantar e abaixar de chapéus;
- 2) sons com a boca, os lábios ou a língua;
- 3) abrir e fechar de guarda-chuvas, etc.”.

Teoricamente, por essas instruções qualquer pessoa seria capaz de realizar trabalhos de Fluxus sem precisar de muita prática, habilidade ou preparação¹. A peça “Música que Desaparece para o Rosto”, de Cheiko Shiomi, é o mais conhecido e popular exemplo disso:

“Mude gradualmente de sorriso para não-sorriso”.

Maciunas não pôde comparecer ao Festival de Desajustes em Londres (Galeria One e Instituto de Arte Contemporânea, de 23 de outubro a 8 de novembro de 1962), e a opinião dos críticos divide-se quanto a este *poder* ou não ser considerado um evento Fluxus *oficial*. Os participantes eram Arthur Koepcke, Gustav Metzger, Robin Page, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Ben Vautier e Emmett Williams. Ben Vautier (nascido em Nápoles, Itália, 1935) “morou” na vitrine da Galeria One durante toda a duração do festival. Muitos consideraram a *performance* “Peça de Guitarra”, de Robin Page, como o destaque da noite de *música de ação* no IAC. Victor Musgrave descreve a peça no livro *The Unknown Art Movement* (Art and Artists, outubro de 1972):

“Vestido com um reluzente capacete prateado e segurando sua guitarra pronta para tocar, Robin esperou alguns minutos antes de jogá-la no palco violentamente e chutá-la na direção do público, pelo corredor e escada abaixo, até sair na rua Dover. O efeito foi dramático, os espectadores levantaram-se e correram atrás dele enquanto ele dava voltas no quarteirão chutando o que ainda sobrava da guitarra. O céu noturno estava iluminado por uma tempestade de raios; também era o dia exato em que o mundo estava paralisado diante do ponto crucial no confronto entre Kennedy e Krushev pela ilha de Cuba”.

Ao Festival de Desajustes seguiram-se concertos em Copenhague (novembro de 1962), Paris (dezembro de 1962), Dusseldorf (fevereiro de 1963), Amsterdã (junho de 1963), Hague (junho de 1963) e Nice (agosto de 1963). Foi no evento de Dusseldorf que Joseph Beuys (nascido em Cleve, Alemanha, 1921) se envolveu pela primeira vez com o Movimento Fluxus. Depois do Festival Fluxus de Arte Total, organizado por Ben Vautier, Maciunas voltou a Nova York, onde se concentrou em atividades editoriais, deixando de lado a organização de concertos e outras *performances*.

O primeiro período de atividade Fluxus coincidiu com uma divisão dentro do movimento sobre a questão da destruição de eventos da *alta* cultura e planos de atacar pessoas de classe média em suas jornadas de ida ou volta do trabalho. No *Infor-*

mativo de Notícias e Política Fluxus n. 6 (datado de 6/4/1963), Maciunas esquematizou sua “proposta de ação de propaganda” para o Fluxus em Nova York. O plano de propaganda dividia-se em quatro áreas principais:

- a) piquetes e demonstrações;
- b) sabotagem e destruição;
- c) composições;
- d) venda de publicações Fluxus.

Estas serviriam a dois propósitos: “ação contra o que H. Flynt descreve como ‘cultura séria’ e ação pelo Fluxus”. Flynt, apesar de suas bizarras e não-ortodoxas inclinações leninistas (ver como exemplo o panfleto “Communists Must Give Revolutionary Leadership In Culture”, World View Publishers, Nova York, 1965), já havia provado ser o mais politicamente comprometido membro do círculo Fluxus. Em fevereiro de 1963, sob o título de Ação Contra o Imperialismo Cultural, ele realizou demonstrações públicas em frente ao Lincoln Centre e ao Museu de Arte Moderna, em Nova York, para protestar contra a cultura séria. Flynt (nascido em Greensboro, Carolina do Norte, EUA, 1940) foi um dos primeiros ativistas políticos brancos a perceber que a alta cultura dos Estados Unidos — graças à sua origem burguesa européia — era racista e classista, e que sua falsa superioridade era apenas mais um aspecto de sua natureza imperialista.

A estética Fluxus de simplicidade despreziosa era por implicação um assalto à “cultura séria”. Portanto, não é surpreendente que Maciunas acreditasse que aqueles que se juntavam ao *seu* movimento aceitariam ataques menos bizarros e mais práticos à sociedade de classes. No *Informativo de Notícias e Política Fluxus n. 6*, Maciunas usa Flynt como um exemplo a ser seguido na organização de piquetes e demonstrações.

O próximo grupo de sugestões lidava com idéias para “propaganda através de sabotagem e destruição”, que estavam divididas em nove seções, com três subtítulos principais. O sistema de transporte seria interrompido com a quebra pré-arranjada de veículos em pontos estratégicos da cidade na hora do *rush*. O sistema de comunicação seria interrompido pela disseminação

de informações falsas e, mais engenhoso, “encher as caixas de correio com milhares de pacotes (contendo tijolos pesados, etc.) endereçados a vários jornais, galerias, artistas, etc., sem selos, e tendo como remetente outras galerias, casas de espetáculo, museus”. Embora Maciunas tenha sido otimista demais ao imaginar que o destinatário ou o remetente teriam que pagar por esses pacotes, não há dúvidas de que o plano teria causado uma boa perturbação. Uma vez que cada oficial dos correios só pode carregar um peso limitado de correspondência, se pacotes suficientes tivessem sido mandados simultaneamente para um mesmo bairro, isso teria causado um atraso considerável na entrega. Se o bairro escolhido fosse uma área comercial, a tática teria sido particularmente efetiva, com quase nenhum efeito negativo para os trabalhadores comuns. Finalmente, havia planos de interromper a vida cultural através de bombas lacrimogêneas e de malcheiro, com o envio de comunicados falsos e telefonemas que dirigiriam serviços de entrega e de emergência a museus (e etc.) em noites de estréia.

Em uma carta a Maciunas, datada de 25 de abril de 1963, Jackson Mac Low descreve essas táticas como “sem princípios, antiéticas e imorais”. Mac Low, que havia editado a revista anarcopacifista *Resistance* de 1945 a 1954, dizia não ter interesse em destruir os edifícios dos quais usufruiu no passado. Por razões similares Brecht, Knowles (nascido em Nova York, 1933) e Higgins tomaram o partido de Mac Low, enquanto Flynt criticava o plano de Maciunas por ser excessivamente artístico.

A dicotomia entre aqueles que tinham uma perspectiva multidisciplinar e os que não conseguiam conceber nada além de pequenas preocupações estéticas chegou ao seu auge em agosto de 1964. Allan Kaprow (que já havia se dissociado do Fluxus) organizou e dirigiu uma *performance* de *Originale*, de Stockhausen, no Judson Hall, como parte do Segundo Festival Anual de Vanguarda de Nova York. Maciunas e outros membros do Fluxus (A-Yo, Takako Saito e Ben Vautier) concordavam com Flynt e Tony Conrad, que consideravam Stockhausen um aliado ativo da elite branca racista do Amérika. Eles organizaram um piquete ao concerto sob a bandeira de Ação Contra o

Imperialismo Cultural. Outros membros do Movimento Fluxus decidiram atravessar a linha do piquete. Dick Higgins irritou os dois lados quando juntou-se ao protesto, antes de entrar no concerto.

Depois desse incidente, Maciunas acabou cedendo às exigências da facção atacada e removeu as questões políticas da agenda Fluxus. Flynt distanciou-se e dissociou-se do movimento. O Fluxus, assim como a Internacional Situacionista, provou ser incapaz de se sustentar como um movimento político e cultural ao mesmo tempo. O período “heróico” havia acabado, e ao Fluxus só restava agora degenerar-se lentamente.

NOTA

1. O Fluxus nunca lidou com a questão de qual exatamente seria o público para essas *performances*. Talvez o *performer* seguisse o roteiro para sua própria diversão, e não a de outras pessoas. No entanto, o fato de o Fluxus fazer *performances* públicas nesses eventos indica que eles tinham em mente um público maior do que apenas o(s) próprio(s) *performer(s)*.

10

ASCENSÃO DA ESTÉTICA FLUXUS DESPOLITIZADA

“Os objetivos do Fluxus são sociais (não estéticos). Eles podem ser relacionados (ideologicamente) aos objetivos do Grupo L.E.F.¹ de 1923 na União Soviética, e são os seguintes: a eliminação passo a passo das Belas Artes (música, teatro, poesia, pintura, escultura, etc.). Isso estimulará o desejo de dirigir materiais e capacidades humanas desperdiçadas a objetivos construtivos como as Artes Aplicadas: *design* industrial, jornalismo, arquitetura, artes gráficas e hipográficas, publicação, etc., que são todas áreas próximas às belas artes e que oferecem ao artista melhores oportunidades de carreira.”

George Maciunas dirigiu essas palavras a Thomas Schmit, numa carta de janeiro de 1964. Nessa época, apesar das discussões sobre a “Nova Carta de Política” em abril do ano anterior, ainda era possível para Maciunas imaginar o Fluxus liderando uma nova abordagem funcionalista e radical das artes. Como o Letrismo de Isou uma década e meia antes, o Fluxus foi lançado como um assalto a todas as categorias separadas de arte, com a intenção de fundi-las numa única prática. Assim, quando notas de piano eram presas para criar “música muito atual”, o ato não era simplesmente um ataque iconoclasta à idéia de música enquanto categoria artística, e sim um modo prático (funcional) de fundir as disciplinas de música, teatro e poesia.

Com intenção semelhante, Wolf Vostell vinha borrando e distorcendo imagens de televisão desde 1959. Em março de

1963, Nam June Paik apresentou uma exposição de imagens de televisão que ele havia manipulado usando ímãs e outros efeitos de distorção, na Galeria Parnass em Wuppertal. Em maio do mesmo ano, Vostell enterrou uma televisão sintonizada num noticiário ao vivo como parte de um *happening* do Festival de Yam, na fazenda de George Segal, em South Brunswick, Nova Jersey. Em setembro de 1963, Vostell levou os visitantes que vieram para a abertura de sua exposição *Television De-coll/ages*, em Wuppertal, a uma pedreira onde usou um rifle para destruir uma televisão ligada.

Os americanos mais ligados a estética, como Brecht, Knowles e Higgins, incomodavam-se com a violência do trabalho de Paik e Vostell. Essa tendência violenta continuou na Europa — por exemplo, Serge III apresentou o “Solo para Violino”, de Nam June Paik, usando um instrumento recheado de concreto; assim, quando o instrumento era batido numa mesa, era a mesa, e não o instrumento, que se quebrava. No entanto, a atividade do Fluxus nesse período é vista por historiadores de arte como estando centrada em Nova York, e as ações mais radicais dos europeus tendem a ter um status menor do que o misticismo dos norte-americanos.

Quando Maciunas voltou aos Estados Unidos, foi morar na Canal Street, número 359, onde Dick Higgins tinha um apartamento/estúdio. Lá produziram aproximadamente vinte múltiplos fluxus, só em 1964. Os múltiplos eram *objetos achados* comprados em lojas de tranqueiras, que existiam na Canal Street naquele tempo. Colocados em caixas de tamanhos diferentes, tinham em comum apenas as etiquetas que Maciunas havia criado antes e imprimido em certa quantidade. Também em 1964, foi publicado o primeiro Fluxus Yearbox: eram aproximadamente vinte envelopes grudados, cada um deles contendo um trabalho de um *artista fluxus* diferente. Embora fosse ostensivamente um múltiplo, o conteúdo de cada cópia era ligeiramente diferente da outra.

O número de eventos fluxus ao vivo continuou a diminuir a partir dos meados dos anos 60. Inicialmente isso foi compensado por um aumento das publicações fluxus, que incluíam a

revista *da casa V TRE*, assim como múltiplos de vários *artistas*. As publicações tendiam a ter uma personalidade *poética* e refletiam o sucesso com o qual a tendência estética amenizou a estridência política de Maciunas. No entanto, em 1968, a imprensa fluxus se redimiou parcialmente com a publicação do panfleto *Abaixo a Arte*, de Henry Flynt. Nesse texto, Flynt colocou as justificativas “científicas” da arte em descrédito. Ele defendia que era a subjetividade que distinguia a arte e o entretenimento de outras atividades. De acordo com Flynt, existia uma contradição incalculável no fato de os objetos de arte existirem independentemente de qualquer *apreciação* subjetiva deles; a arte era produzida sem levar em conta a opinião das “pessoas”, e no entanto os artistas esperavam que seus produtos “ganhassem valor através da estima das pessoas por eles”. Por causa dessa separação entre produção e apreciação, o consumo de arte é essencialmente alienado. Em vez de aceitar a categoria alienada de arte, Flynt sugere que os indivíduos podem *satisfazer suas necessidades subjetivas* através de autodivertimento e jogos *espontâneos*. Ele dá o nome de *just-likings* e *brend* ao que descreve como “experiências anteriores à arte”.

Uma das razões da diminuição da atividade fluxus no final dos anos 60 foi que, de 1966 em diante, Maciunas passou boa parte do seu tempo procurando um prédio para abrigar a cooperativa fluxus. Depois de duas tentativas, achou, no começo de 1967, o prédio de número 80 da Wooster Street. Como o Fluxhall e a residência de Maciunas na Canal Street, esse prédio localizava-se no coração do SoHo de Nova York. Robert Watts foi o primeiro *artista fluxus* a se instalar no prédio, um pouco antes do próprio Maciunas. No fim de 1967, a Cinemateca dos Cineastas instalou-se no andar térreo, onde ficou por dois anos. Maciunas estabeleceu uma série de outros prédios de cooperativa na área, e seu exemplo foi logo imitado por outros.

Como outros movimentos utópicos, o Fluxus se baseava na especulação de possíveis melhorias ao ambiente próximo. O interesse prático de Maciunas por *construções* tinha seu reflexo teórico no livro *Fantastic Architecture*, editado por Wolf Vostell e Dick Higgins (Something Else Press, Nova York, 1969). Vostell dá o tom do livro na sua introdução:

“Esta documentação de idéias e conceitos de uma nova realidade polimórfica é oferecida como prova dos novos métodos e processos que foram introduzidos pelo *Fluxus*, *Happening* e o *Pop*. Uma procura por novos padrões de comportamento, novos *ambientes* não-utilizados.

A ênfase de todos os trabalhos neste livro está na *mudança*, ou seja, na expansão de ambientes físicos, sensibilidades, mídias, através do distúrbio do familiar.

Ação é arquitetura!

Tudo é arquitetura!

Uma nova vida. O porta-aviões de Hollein usado como uma cidade para 30 mil habitantes, a alteração do Tâmisia proposta por Oldenburg, minha superestrada como uma catedral — são todas utopias, contendo uma visualização mais ampla do pensamento contemporâneo do que a arquitetura repressiva da burocracia e do luxo, que impõe restrições às pessoas. Tudo é proibido.

Não toque!

Não cuspa! Não fume!

Não pense!

Não viva!

Nossos projetos, nossos ambientes são feitos para homens livres; *apenas a realização de utopias vai fazer o homem feliz e libertá-lo de suas frustrações!* Use a sua imaginação! Junte-se a nós... divida o poder! Divida a propriedade!”

Tais concepções de urbanismo e liberdade estão muito próximas às do COBRA de vinte anos e do pensamento da Internacional Situacionista uma década antes. Da mesma forma, o labirinto fluxus exibido na Berlin Akademie der Kunst (de 5 de setembro a 17 de outubro de 1976) está conceitualmente próximo ao plano situacionista, interrompido em 1959-1960, de construir um labirinto no Museu Stedelijk, em Amsterdã.

No fim dos anos 60, as atividades do Fluxus fundiram-se, até um certo ponto, com as atividades dos hippies, *freaks* e outros excluídos. O SoHo, centro da atividade fluxus na América do Norte, estava localizado geograficamente no coração da cena hippie da Costa Leste; e se por um lado o Fluxus exerceu sem dúvida uma influência *muitas vezes ignorada nas flower children*, o estilo de vida *freak* também deixou sua marca no fluxus. A influência hippie parece ser a causa da modificação dos concer-

tos e outras apresentações públicas do Fluxus, no final dos anos 60. Os únicos eventos fluxus *ao vivo* em Nova York durante 1968 e 1969 foram Festivais Fluxus de Ano Novo. A natureza sensual e indulgente dos festivais era diametralmente oposta à seriedade e severidade das primeiras manifestações fluxus. Da mesma forma, o Show-Fluxus, Esporte-Fluxus e Missa-Fluxus, que aconteceram no Douglas College, em New Brunswick e em Nova Jersey, fevereiro de 1970, eram muito diferentes dos primeiros eventos fluxus e contrastavam bastante com as atividades fluxus que ainda aconteciam na Europa. Na Missa-Fluxus, os coroinhas usavam fantasias de gorila, o vinho sacramental era mantido num tanque e derramado por uma mangueira, as hóstias eram biscoitos azuis cheios de laxante, o pão era *consagrado* por uma pomba mecânica que *cagava* nele, bombas de fumaça eram usadas como velas e um Super-Homem inflável, cheio de vinho, era sacrificado. Isso tudo acompanhado por sons que iam de latidos gravados e locomotivas ao piar de passarinhos e barulho de tiros.

À Missa-Fluxus seguiram-se eventos parecidos, como o Divórcio-Fluxus de junho de 1971, o Halloween-Fluxus no outono de 1977, o Casamento-Fluxus em fevereiro de 1978 e, com a morte por câncer de Maciunas em Boston, 9 de maio de 1978, o Funeral-Fluxus. Não parece necessário dizer que essas variações *bizarras* dos ritos tradicionais não lembram em quase nada as atividades do Fluxus durante a fase “heróica” do *movimento*. Num manifesto sem data, escrito durante esse período “heróico”, Maciunas diz:

“EXPURGUE o mundo da doença burguesa, cultura ‘intelectual’, profissional & comercializada. EXPURGUE o mundo da arte morta, da imitação, arte artificial, abstrata, ilusionista, matemática.

EXPURGUE O MUNDO DA EUROPEIZAÇÃO!...
(...) PROMOVA UMA INUNDAÇÃO E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA NA ARTE.

Promova a arte viva, a antiarte, a REALIDADE SEM ARTE para todas as pessoas, não apenas os críticos, diletantes e profissionais...

(...) FUNDA as catres de revolucionários culturais, sociais & políticos numa frente & ação unificada”.

Comparadas a esses honrosos apelos, as últimas atividades do Fluxus só podem ser vistas como uma degeneração das intenções originais do *movimento*. Apesar disso, o Fluxus nunca perdeu sua característica utópica: o plano de Maciunas de estabelecer uma comunidade na Ilha Ginger (Ilhas da Virgínia), no meio dos anos 70, foi cancelado quando o proprietário morreu no dia em que o contrato de compra seria assinado. De maneira parecida, na ocasião de sua morte, Maciunas estava planejando a instalação de outra comunidade numa fazenda em New Marlborough.

NOTA

1. Sigla de Liévi Front Iskustv (Frente de Esquerda das Artes). Grupo (e revista) criado pelo poeta Maiakóvski. A L.E.F. reuniu quase todos os principais nomes da vanguarda russa, como Eisenstein, Ródtchenko, Stiepánova, Pasternak e Dziga-Viertov. (N.E.)

11

GUSTAV METZGER E A ARTE AUTODESTRUTIVA

Gustav Metzger (nascido em 1926, em Nuremberg, Alemanha) identificou a destruição como um dos elementos cruciais da *arte* do século XX e, baseando-se nisso, tornou-se um *movimento artístico de uma pessoa só*. Seu desenvolvimento artístico está descrito no panfleto *Arte Autodestrutiva — Metzger na AA* (uma versão expandida de anotações feitas para uma palestra na Associação Arquitetônica em 24/2/1965, publicada pela A.C.C., Londres, 1965):

“Em 1957 eu já estava muito insatisfeito com os materiais de pintura. Precisava de algo mais duro para trabalhar na tela. No ano seguinte, fiz uma série de quadros em aço leve. Usei uma faca de palheta que durante a aplicação da tinta riscava e afundava o aço, fazendo reflexos. Isso também não me satisfaz. Eu queria usar alguma das máquinas descritas no *Financial Times*. Prensas de tremenda pressão por polegada, que reagem a uma fração de minuto. Queria fazer esculturas com essas máquinas, controlando-as como um organismo controla seu instrumento. Foi meses depois de desistir desses planos, parcialmente por causa da extrema dificuldade de realizá-los, que cheguei à idéia de arte autodestrutiva.

Reverendo o meu desenvolvimento, percebo que havia esgotado a mídia de pintura em telas, no sentido da expressão de uma visão rápida e intensa. Em 1960, com a técnica de ácido em náilon, acabei descobrindo essa expressão”.

O primeiro manifesto da *nova forma de arte*, intitulado simplesmente Arte Autodestrutiva, foi lançado em novembro de 1959. Proclamava:

“A Arte Autodestrutiva é essencialmente uma forma de arte pública para sociedades industriais.

A pintura, a escultura e a construção autodestrutivas são a união total da idéia, lugar, forma, cor, método e tempo do processo de desintegração.

A Arte Autodestrutiva pode ser criada com forças naturais, técnicas tradicionais de arte e técnicas tecnológicas.

O som amplificado do processo autodestrutivo pode ser um elemento da concepção total.

O artista pode ter a colaboração de cientistas, engenheiros.

A Arte Autodestrutiva pode ser produzida por máquinas e montada em fábricas.

As pinturas, esculturas e construções autodestrutivas têm um tempo de vida que pode variar de alguns momentos a vinte anos. Quando o processo de desintegração estiver concluído, o trabalho deve ser removido do local de exibição e descartado”.

Nesta breve declaração, Metzger lançou a plataforma da AAD (Arte Autodestrutiva). Foi o manifesto de fundação de um movimento que nunca chegou a existir. Outros quatro manifestos foram lançados, sem conseguir nenhuma adesão. Metzger era influente, mas a maioria daqueles que simpatizavam com ele preferiram juntar-se aos grupos *nouveaux realiste* e *fluxus*. Assim, a AAD deve ser encarada como uma tendência exemplificada em particular por Metzger e os primeiros trabalhos de Jean Tinguely.

Metzger ofereceu a seguinte descrição de suas técnicas no folheto que acompanhava sua demonstração de AAD no South Bank, Londres, 3 de julho de 1961:

“*Pintura da ação do ácido*. Altura: 12 metros e 13 centímetros. Comprimento: 3 metros e 80 centímetros. Profundidade: 1 metro e 82 centímetros. Materiais: náilon, ácido clorídrico, metal. Técnica: três telas de náilon coloridas de branco, preto e vermelho estão arranjadas uma atrás da outra, nesta ordem. O ácido é pintado, atirado e borrifado no náilon que corrói o ponto de contato em quinze segundos.

Construção com vidro. Altura: 3 metros e 96 centímetros. Comprimento: 2 metros e 90 centímetros. Materiais: vidro, metal, fita adesiva. Técnica: as folhas de vidro suspensas por fita adesiva caem no chão de concreto, numa seqüência pré-arranjada”.

Peças como essas, que Metzger realmente realizou, estão longe de suas ambições para a AAD. Em palestra de 1965 na Associação Arquitetônica, ele descreveu planos para peças que demorariam anos para completar-se e necessitavam de altos financiamentos públicos:

“A... construção deve ter 5 metros e 80 centímetros de altura, com uma base de aproximadamente 7 metros e 30 centímetros por 5 metros e 80 centímetros... É feita de aço leve, de 2,5 centímetros de espessura. A estrutura consiste de três peças grossas, com formas altamente polidas; quando expostas a uma atmosfera industrial, começam a corroer-se. O processo continua até que a estrutura se enfraqueça pela perda de material. Em aproximadamente dez anos, a maior parte da estrutura terá se desintegrado. Essa é uma forma bem simples de arte autodestrutiva e não é muito cara, quando comparada ao próximo projeto.

A escultura consiste de cinco muros ou telas, cada uma com aproximadamente 9 metros e 10 centímetros de altura, 12 metros e 20 centímetros de comprimento e 60 centímetros de profundidade. São arranjadas em intervalos de aproximadamente 7 metros e 60 centímetros e dispostas num plano em ziguezague. Eu imagino que a instalação seria colocada numa área central, entre um grupo de três quarteirões de apartamentos bastante populosos, numa cidade de interior.

Cada muro é composto por dez mil elementos uniformes, que podem ser feitos de aço liso, vidro ou plástico. Os elementos em um dos muros podem ser quadrados ou retangulares e, em outro muro, podem ser hexagonais.

O princípio de ação desse trabalho é que cada elemento seja projetado para fora do muro até que, finalmente, depois de um período de dez anos, o muro deixe de existir. Eu proponho o uso de um computador para controlar o movimento desse trabalho. Ele poderia ser colocado embaixo da terra, no centro do complexo da escultura.

... O terceiro projeto tem a forma de cubo de 9 metros e 10 centímetros. A casca do cubo é de aço, com uma superfície

fosca. O interior do cubo está cheio de equipamentos eletrônicos complexos e caros, que estão programados para uma série de falhas e atividades autodestrutivas. Isso acontece por anos, mas não há um traço visível dessa atividade. Apenas quando o interior todo estiver destruído, é que a casca de metal começará a ser perfurada por dentro. Gradualmente, camada por camada da estrutura de aço é destruída por complexas forças elétricas, químicas e mecânicas. A casca se abre em diferentes partes, revelando a estrutura interna destruída através das formas mutantes do cubo. Finalmente, tudo o que sobra é uma pilha de entulho. Essa escultura deverá ser colocada num lugar de tráfego intenso”.

Esses projetos irrealistas de Metzger têm uma afinidade conceitual com o Urbanismo Unitário do início da Internacional Situacionista; como as concepções da IS, se implantadas, eles teriam aumentado a visibilidade da dinâmica de mudança já implícita a qualquer ambiente urbano. E, como na definição da IS de urbanismo, teriam alterado o relacionamento psicológico do indivíduo com o ambiente urbano.

Metzger desenvolveu sua “estética de reação” (Arte Autodestrutiva) como uma terapia contra a irracionalidade do sistema capitalista e sua máquina de guerra. De muitas formas, suas obras representariam uma forma de desperdício institucionalizado, com menos conseqüências anti-sociais do que aquelas aplicadas geralmente por Estados capitalistas. Em sua palestra na Associação Arquitetônica, Metzger enfatizou que a AAD:

“não está limitada à teoria e à produção de trabalhos de arte. Inclui ação social. A Arte Autodestrutiva está comprometida com uma posição revolucionária de esquerda em política, e com a luta contra guerras futuras”.

Metzger, e portanto a AAD, também se opunha ao sistema do mercado de arte. Ele acreditava que a AAD devia ser financiada com recursos públicos, porque os comerciantes de arte não estavam interessados numa “mudança técnica fundamental”, onde não haveria lucro a ser obtido. De acordo com Metzger, a AAD era necessária socialmente por ser o único substituto possível da guerra — e portanto da aniquilação nuclear — numa

sociedade de indivíduos atingidos psicologicamente por toda uma vida de repressão sexual.

No entanto, a AAD não conseguiu atrair nenhuma forma de patrocínio governamental, e quando Metzger e o poeta John Sharkey organizaram o Simpósio de Destruição na Arte (Destruction In Art Symposium — o DIAS), em Londres, setembro de 1966, o evento foi “conduzido por voluntários e os artistas pagaram suas próprias despesas”. Foi a série de eventos, que durou um mês e aconteceu em torno do simpósio de três dias no Africa Centre (9 a 11 de setembro de 1966), e não as discussões em si, que atraiu a atenção da mídia. Esses eventos incluíram as Demonstrações de Arte Explosiva, de Ivor Davies em Edimburgo e Londres, onde manequins e uma gigantesca fotografia de Robert Mitchum, entre outras coisas, foram literalmente explodidas. Talvez a peça mais poderosa apresentada durante os eventos do DIAS tenha sido o Corte, de Yoko Ono (Africa Centre, 29 de setembro de 1966). Membros da audiência eram simplesmente convidados a subir no palco e remover as roupas de Ono usando tesouras de alfaiate, enquanto ela permanecia de joelhos, imóvel, durante uma hora, tempo de duração da sua apresentação. A força da peça de Ono está no modo pelo qual ataca as relações tradicionais entre público e *performer*. Apesar de sua aparente simplicidade, a peça *efetivamente* revela uma rede complexa de relações sociais, que sob circunstâncias “normais” não seriam desafiadas ou discutidas.

O 5th Abreaktionsspiel of OM Theatre foi o evento que chamou mais atenção. Era um ritual de mutilação de uma carcaça de carneiro sobre a qual imagens da genitália masculina eram projetadas. Dois jornalistas, “chocados” com a “obscenidade” da ação, deram queixa na polícia e, como conseqüência, Metzger e Sharkey tiveram que pagar cem libras cada um, como multa por terem apresentado uma “exposição indecente e contrária à lei comum”. Este foi o segundo incidente de Metzger com a justiça britânica; em 1961, ele fora preso por um mês por suas atividades antibomba atômica junto ao Comitê dos 100.

Depois do DIAS, Metzger manteve seu interesse na AAD mas, paralelamente, seu desgosto com o aspecto explorador do mun-

do artístico cresceu. Em seu *Manifesto World*, de 1962, havia descrito os donos de galerias como “malditos bastardos fedidos fumantes de charuto”. Em 1970, ele era o representante em Londres da Coalizão Internacional para a Liquidação da Arte¹. No catálogo que acompanhou a exposição A Arte na Sociedade, A Sociedade na Arte (Instituto de Arte Contemporânea de Londres, outubro e novembro de 1974), Metzger defendia uma greve artística de três anos, de 1977 a 1980.² Durante esse período, *artistas* não “produziram, venderiam, ou permitiriam que trabalhos fossem exibidos, e negariam colaboração com qualquer parte da máquina de publicidade do mundo artístico”. O protesto em si foi um fracasso: Metzger foi o único *artista* a aderir à greve e o mundo das artes, ao contrário do que ele desejava, não foi destruído. No entanto, o exercício trouxe mais do que um gosto amargo, uma vez que, ao recusar-se a produzir *arte*, Metzger negava o papel de *artista*. Só esse gesto já demonstrava a falácia das idéias populares sobre *artistas* como *indivíduos* possuídos por um *incontrolável impulso criativo*. Também mostrava que era possível romper com as posições privilegiadas que certos militantes *ocupavam* na sociedade capitalista. Metzger realizou o que Vaneigem e vários outros *specto-situacionistas* podiam apenas teorizar parcialmente — a rejeição dos papéis estabelecidos —, e só por isso não será esquecido.

NOTAS

1. O fato de Metzger vacilar entre um sistema de *arte* totalmente institucionalizado, que proveria os fundos necessários para a AAD, e a abolição do sistema de arte existente não é tão contraditório como pode parecer. Seu desapontamento por não ser patrocinado pelo existente sistema institucionalizado de arte (o que, na minha opinião, acontecia por seu *trabalho* não ter nada a ver com as definições dominantes de *arte* naquele momento) o levaram a defender a abolição desse sistema.

2. O uso mais antigo que eu achei do termo “greve artística” está no texto “O que Deve ser Feito com a Arte?”, de Alain Jouffroy (incluído no livro *Art and Confrontation: France and the arts in an age of change*,

editado por Jean Cassou, Studio Vista, Londres, 1970). No entanto, como a seguinte citação vai demonstrar, o conceito de Jouffroy para uma greve artística é muito diferente do conceito de Metzger:

“Não vamos ter ilusões a esse respeito: a maior parte dos críticos de arte vai continuar agindo como se a arte não tivesse sido abolida, como se a arte não pudesse ser abolida; a maior parte dos artistas vai continuar acreditando no caráter artístico de sua produção; a maior parte dos frequentadores de galeria, amantes das artes e, naturalmente, compradores, vão *ignorar* o fato de que a abolição da arte pode mesmo ocorrer no tempo e espaço real de uma situação pré-revolucionária, como a de maio de 1968. É essencial que a minoria defenda a necessidade de entrarmos numa *greve artística ativa*, usando as ‘máquinas’ da indústria cultural, de forma que possamos colocá-la efetivamente em *total* contradição consigo mesma. A intenção não é acabar com o papel da produção, mas transformar a mais aventureira porção da produção artística na criação de idéias, formas e técnicas revolucionárias. Assim, não é uma questão de revoltar-se contra a arte e os artistas do passado imediato — isso seria um desperdício de tempo e energia — mas, como disse, imaginar algo que possa penetrar todas as classes sociais e organizar uma total reformulação criativa da nossa sociedade. A revolução não tem mais fronteiras; deve ser pensada e preparada *em toda parte* — em todos os setores onde o homem gasta paixão e energia para fazer o que faz, senão *nunca* triunfará em *lugar algum*”.

**PROVO DINAMARQUÊS, KOMMUNE 1,
MOTHERFUCKERS, YIPPIES E PANTERAS
BRANCAS**

No início do verão de 1965, um panfleto apareceu na cidade de Amsterdã, pedindo que grandes quantias de dinheiro fossem enviadas para o endereço editorial de uma nova revista chamada *PROVO*. O panfleto afirmava que a nova revista era necessária:

— porque essa sociedade *capitalista* está envenenando a si mesma com uma necessidade mórbida por dinheiro. Seus membros são levados a endeusar o Ter e desprezar o Ser.

— porque essa sociedade *burocrática* está se chocando com ela mesma, reprimindo qualquer forma de espontaneidade. Seus membros só podem tornar-se pessoas individuais e criativas através de condutas anti-sociais.

— porque essa sociedade *militarista* está cavando sua própria cova com a construção de armas atômicas paranóicas, e seus membros não podem esperar nada do futuro, a não ser morte certa por radiação atômica”.

O primeiro número da *PROVO* apareceu logo depois e foi imediatamente confiscado pelas autoridades, por conter um diagrama reproduzido do manual *The Practical Anarchist*, de 1920, que supostamente instruía o leitor na produção de explosivos. Na verdade, a técnica não funcionava. Esse e outros escândalos fizeram com que a circulação da *PROVO* subisse de quinhentos para vinte mil exemplares em um ano.

Os primeiros ativistas do *PROVO* — entre eles Roal Van Duyn (nascido em 1942), Rob Stoik, Robert Jasper Grootveld

(nascido em 1932), Simon Vinkenoog, Bart Huges e o ex-situacionista Constant — tinham origens basicamente anarco-comunistas e *criativas*. No entanto, as satíricas ações político-culturais dos PROVOS fizeram com que a juventude insatisfeita de Amsterdã logo se juntasse ao que rapidamente se tornou um movimento.

Amsterdã era considerada um *centro mágico* e no seu coração estava o Spui, onde, próximo da estátua de um pequeno menino chamado Lieverdja — e rotulado pelos PROVOS de consumidor viciado —, Grootveld vinha organizando *happenings* semanais desde 1964.

Os PROVOS elaboraram uma série de “planos brancos”: soluções para problemas sociais e ecológicos da cidade, que funcionavam também como provocações às autoridades dinamarquesas. Entre os mais famosos está o Plano de Bicicletas Brancas. Os PROVOS anunciaram num panfleto que bicicletas brancas seriam espalhadas pela cidade para serem usadas pela população em geral. O protótipo desse transporte comunitário gratuito foi apresentado à imprensa e ao público em 28 de julho de 1965, perto da estátua de Lieverdja. O plano foi um enorme sucesso como uma “provocação contra a propriedade privada capitalista” e o “monstro do carro”, mas fracassou como experimento social. A polícia, aterrorizada pela idéia de propriedade comunitária sendo deixada nas ruas, confiscou todas as bicicletas que acharam sem dono ou sem corrente.

Os PROVOS ficaram famosos entre a comunidade médica dinamarquesa quando Bart Huges — um de seus líderes — perfurou um buraco em seu crânio. Huges acreditava que as membranas dentro de sua cabeça poderiam expandir-se como resultado do espaço extra que havia criado, aumentando assim o volume de sangue — e portanto oxigênio — que poderia circular em seu cérebro. O resultado, afirmava Huges, era parecido com a consciência expandida através de exercícios de yoga, ou uma viagem de LSD, mas nesse caso os *benefícios* seriam permanentes.

A reputação internacional dos PROVOS vem do ataque à procissão do casamento da Princesa Beatrix e do Príncipe Claus

von Amsburg, com bombas de fumaça, em maio de 1966. A polícia revidou imediatamente, batendo selvagemmente nos manifestantes contrários à monarquia. No entanto, o povo de Amsterdã demonstrou seu apoio à causa PROVO, votando num representante do movimento para vereador nas eleições locais, três semanas depois. Depois disso, tornou-se claro que era apenas uma questão de tempo até que as atividades radicais do PROVO fossem reprimidas pelas autoridades dinamarquesas, e assim, na primavera de 1967, o movimento se dissolveu.

Ao mesmo tempo, em Berlim, o ex-situacionista e ex-membro do Grupo Spur, Dieter Kunzelmann, ajudou na formação da Kommune 1. A comuna juntou-se em março de 1967, e seus membros introduziram ações *freaks* e *happenings* políticos ao ambiente conservador da Alemanha. Por suas agitações, foram expulsos da Associação Socialista de Estudantes Alemães. Mas o ódio que suas atividades causavam, vindo tanto de tradicionalistas de esquerda como de direita, apenas aumentava o prestígio do grupo com os mais jovens. Eles logo se tornaram os heróis de estudantes, dos dois lados do Muro de Berlim. A “comuna do terror” (como era chamada pela imprensa alemã) borbuhlava agitação política e cultural. Foi na comuna, e através de encontros com seus membros e simpatizantes, que futuros *terroristas* como Bommi Baumann, do Movimento de 2 de Junho, se radicalizaram. Uma das intervenções mais famosas da comuna aconteceu depois de um incêndio numa loja de departamentos em Bruxelas. Foi lançado um panfleto intitulado “Quando as Lojas de Departamento de Berlim Irão Queimar?”:

“... Nossos amigos belgas afinal aprenderam como podem efetivamente atrair a atenção do público para as luxuriosas atividades no Vietnã. Eles botam fogo numa loja de departamento e em trezentos cidadãos saciados com suas fascinantes vidas e Bruxelas transforma-se em Hanói. Ninguém mais precisa derramar lágrimas pelos pobres vietnamitas enquanto lê seu jornal numa opulenta mesa de café da manhã. Hoje só é necessário ir até o departamento de roupas da Ka De We, Hertie, Woolworths, Bika ou Neckerman, e discretamente acender um cigarro no trocador...”.

Apesar do panfleto — e a sugestão de que o incêndio de Bruxelas fora provocado por militantes contra a Guerra do Vietnã — ser claramente uma piada, a imprensa ficou chocada. Mais uma vez a Kommune 1 foi o foco da atenção pública, fazendo com que ficasse cada vez mais difícil para a burguesia repousar tranqüilamente em suas camas.

Enquanto isso, em Nova York, *ex-trabalhadores culturais* estavam para renascer como lutadores de rua: os Motherfuckers (palavrão equivalente a “filhos da puta”). Os Motherfuckers (ou “Bota a cara na parede, Motherfucker” com a ilustração de um *freak* sendo intimidado pela polícia) se organizaram na facção do Lower East Side dos Estudantes por uma Sociedade Democrática; mas antes desse breve flerte com a política da Nova Esquerda, eles haviam se agrupado em volta de uma revista inspirada no Dadá, chamada *Black Mask*. Encarnando o grupo Black Mask, sua principal atividade pública era atacar aberturas de exposições em galerias, palestras em museus e concertos de rock. Como Motherfuckers, e mais tarde Werewolves (lobisomens), sua atividade centrou-se em duas frentes — invadir reuniões de esquerda e conduzir uma campanha de atentados — sob o *slogan* de “Amor Armado” — contra bancos e outros alvos simbólicos.

Outro grupo ativo na mesma época, porém mais preocupado com golpes teatrais do que com ação direta, eram os Yippies (Youth International Party — Partido Internacional da Juventude). Enquanto os Motherfuckers haviam entrado nos círculos *freaks* pela esquerda de agitação cultural, os Yippies emergiram diretamente da subcultura hippie. Em Nova York, os Yippies organizaram um Human Be-In na Estação Central durante a hora do *rush* — para a grande inconveniência das pessoas que tentavam voltar para casa — e causaram pandemônio na bolsa de valores ao jogar centenas de notas de dinheiro de um mezanino nos operadores de mercado, que prontamente deixaram seu trabalho para lutar pelas notas. Na Inglaterra, eles causaram ultraje nacional quando invadiram o programa de TV *David Frost Show*. A nomeação Yippie de um porco chamado Pigasus para presidente foi parte da intervenção em Chicago, durante a Convenção do Parti-

do Democrata de agosto de 1968. Esse teatro de guerrilha transformou-se em manifestações violentas e, em setembro de 1969, oito radicais de esquerda, entre eles os Yippies Abbe Hoffman e Jerry Rubin, foram levados à corte pelo juiz Julius Hoffman no que ficou conhecido como o Julgamento de Conspiração de Chicago. Durante essa audiência, o juiz entrou em várias discussões com os réus e seus advogados. Quando o júri se retirou para considerar seu veredicto, o juiz condenou todos os réus, e seus advogados, a períodos de prisão por desrespeito à corte durante o julgamento. O óbvio preconceito do juiz, ao conduzir o julgamento, e as sentenças que deu foram amplamente criticadas; o Julgamento de Conspiração de Chicago tornou-se o mais famoso da história americana. As sentenças de prisão resultantes mostraram que o capitalismo americano era mais opressivo do que os Yippies imaginavam. O movimento se desintegrou lentamente, na medida em que seus membros descobriram que o sistema capitalista era realmente tão maldoso quanto sua retórica tinha dado a entender.

O Partido dos Panteras Brancas, inspirado pelos Panteras Negras, emergiu do Workshop de Artistas de Detroit, em 1968, mostrando mais uma vez que foram *ex-trabalhadores culturais* que lideraram a radicalização da juventude americana com o recém-desenvolvido estilo *freak* de agitação política. O principal objetivo dos Panteras Brancas era levar essa agitação para as escolas, e a banda de rock'n'roll do movimento — o MC5 — era a sua arma mais poderosa para atingir esse objetivo. No entanto, em 1970, John Sinclair (líder dos Panteras Brancas) acusou o grupo de ter se vendido. Nessa época, Sinclair estava na cadeia servindo uma sentença de dez anos por ter passado dois *baseados* de maconha para um detetive de narcóticos à paisana. Outro Pantera Branco, Pun Plamondon, entrou para a lista dos mais procurados do FBI por ter supostamente colocado uma bomba em um prédio da CIA em Ann Arbor.

O estilo *freak* de agitação, quando utilizado por aqueles dispostos a agüentar a violenta reação que caía sobre eles, era particularmente efetivo, porque representava alternativas tanto culturais como políticas à dominação capitalista. O sistema,

ameaçado pela influência dessa vanguarda violenta, reagiu enfatizando na mídia o aspecto “paz e amor” da cultura hippie. No entanto, os militantes não desapareceram porque a mídia escolheu representar de forma errônea o *movimento*: na verdade, eles voltaram na forma de guerrilha urbana¹.

NOTA

1. Obviamente, o grande número de movimentos ativos durante os anos 60 faz com que seja impossível cobrir sequer uma fração deles no espaço disponível aqui. Entre os grupos mais interessantes que omiti estão os Diggers de Emmett Grogan, que passaram o fim dos anos 60 fornecendo comida grátis, roupas grátis, alojamento grátis, etc., para as pessoas nas ruas Haight e Ashbury em São Francisco. Grupos Diggers, inspirados pelas atividades de Grogan, espalharam-se mais tarde pelos Estados Unidos e pela Europa. Esses grupos representavam um lado eminentemente prático de um movimento que o sistema muitas vezes acusou de ser idealista e pouco prático.

13

MAIL ART

Durante os anos 60, enquanto muitos *trabalhadores culturais* afastavam-se da produção de objetos de *arte* na direção da agitação política violenta, outros moviam-se na direção do mundo da não-arte. O Fluxus é o exemplo mais conhecido e típico dessa tendência. A Mail Art (“arte de correio”) desenvolveu-se a partir do clima libertador criado pelo assalto dos trabalhadores fluxus à cultura dominante. De fato, a rede de Mail Art contava com vários membros do Fluxus entre seus primeiros participantes. Embora Ray Johnson (nascido em 1927), considerado por muitos o *pai* fundador da Mail Art, nunca tenha se juntado ao Fluxus, seu trabalho é esteticamente próximo ao do grupo. Johnson chegou a trocar, muitas vezes, trabalhos e idéias com os principais líderes do movimento Fluxus. Algumas das cartas que ele mandou a Dick Higgins foram publicadas em forma de livro, intitulado *The Paper Snake* (1965), lançado pela editora de Higgins, a Something Else Press.

O trabalho de Johnson consiste basicamente de cartas, muitas vezes acompanhadas por rabiscos, desenhos e mensagens carimbadas. O trabalho é leve e bem-humorado; em vez de ser vendido, é geralmente enviado pelo correio para amigos e conhecidos. Embora grande parte do trabalho de Johnson tenha sido dado como presente, isso não impediu que ele atingisse um valor no mercado. O falecido Andy Warhol teria dito que

pagaria dez dólares por qualquer trabalho de Johnson (presume-se que ele se referia a suas cartas, uma vez que Johnson também é conhecido no mundo da arte *tradicional* como um pintor pop de pouco sucesso).

No começo dos anos 60, Johnson adotou o nome A Escola de Correspondência de Nova York (The New York Correspondence School) como um termo genérico para suas correspondências. Ele já havia passado alguns anos elaborando uma lista de pessoas com quem trocava cartas e outras esquisitices. Essa rede, com Johnson no centro, era a Escola de Correspondência. Mais tarde, a escola teve um “renascimento instantâneo e uma metamorfose”, tornando-se a Universidade de Buda.

Johnson não foi o único contato *estético* que o Fluxus teve com o sistema de correios. Os próprios *trabalhadores fluxus* usavam o sistema postal para fins *estéticos*. O fato de o movimento ter se espalhado pela América do Norte, a Europa e o Japão forçava seus membros a usar o correio para a troca de notícias e idéias. Mas o Fluxus transformou a necessidade em vantagem, e logo desenvolveu carimbos e selos de *artistas* para adornar suas cartas e envelopes. Os selos de *artistas* eram colados e perfurados como os selos normais de correio, mas seu uso era simplesmente decorativo. Eles não substituíam nenhum selo postal oficial. Alguns fluxistas também sonhavam com métodos para subverter o sistema postal e aumentar o envolvimento dos trabalhadores do correio com sua correspondência. O exemplo mais conhecido disso é um cartão-postal de Vautier, intitulado *A Escolha do Carteiro* (1965): era impresso de forma idêntica dos dois lados, com linhas que acomodavam dois endereços diferentes e dois espaços para o selo. A decisão de escolher para qual dos dois possíveis endereços o cartão seria enviado ficava com o acaso e com as autoridades postais.

Durante os anos 60, o número de *trabalhadores culturais* trocando idéias e pequenas esquisitices via correio — e, numa escala menor, criando trabalhos especialmente para serem enviados por carta — aumentou. Essa tendência era alimentada pelo crescimento da arte conceitual e performática, da qual o principal resíduo público são anotações e fotografias. Usando o

sistema postal, quaisquer trabalhos podiam ser enviados para o mundo todo por um custo bastante baixo. No começo dos anos 70, vários grupos publicavam listas de endereços de contato para pessoas interessadas em trocar tais idéias e trabalhos. As listas mais conhecidas eram aquelas compiladas pelo Image Bank, International Artists Cooperation e Ken Friedman (que publicou a Lista Internacional de Contatos de Arte, em 1972). O que antes eram algumas centenas de pessoas mandando mensagens ligeiramente loucas umas para as outras transformaram-se repentinamente em muitos milhares de indivíduos engajados numa *nova forma cultural*. Nascia a rede de Mail Art.

Na medida em que a rede cresceu, vários subgêneros se desenvolveram dentro dela. No entanto, ela nunca chegou a criar um estilo próprio. A maior parte dos participantes usava a nova “mídia quente” do xerox, juntamente com carimbos antiquados. Certificados eram produzidos em grande número e, assim como os carimbos, eram usados como paródia de documentos oficiais. Típico entre esses está o diploma de “Mestrado em Bananologia”, de Anna Banana. Banana é em si um exemplo do lado divertido da rede de Mail Art. Muito do que ela faz — e isso vai de colagens em cartões-postais a eventos como a Olimpíada de Banana — baseia-se nas conotações humorísticas de seu *codinome*. Ela também produziu várias publicações, desde a efêmera *Banana Rag* até a substancial revista *Vile*, uma das mais famosas da rede. No entanto, apesar de não ter perdido o senso de humor, o trabalho performático de Banana assumiu recentemente um tom muito mais sério: ela parou de fazer suas bem recebidas recriações de teatro futurista e dadaísta. O trabalho ao vivo da artista está atualmente centrado na questão da crise ecológica global.

Enquanto as atividades de Banana dariam um bom entretenimento familiar, o Fã-Clube de Adolf Hitler, de Pauline Smith, resultou em visitas da polícia à sua casa. Em seu depoimento de 1983, para a Biblioteca da Tate Gallery, Smith descreve as razões de seu interesse por Hitler e como lançou o fã-club:

“O FÃ-CLUBE DE ADOLF HITLER era para ser uma analogia aos covardes governos britânicos desde 1945, estimulado pelos

políticos locais de Chelsea no que diz respeito a proprietários / inquilinos / desenvolvimento / turismo, assunto no qual eu estava interessada no começo dos anos 70. Naturalmente, este não era o único fator envolvido, porém o mais determinante. O país é uma bagunça e nada melhora. O que eu sinto sobre a situação atual vai levar anos para ser expressado através da minha arte. No presente imediato, estou preocupada com o envolvimento de Adolf Hitler com o oculto, a natureza mediúnicidade de seus discursos e o mistério de sua atração carismática para as multidões. Ele pode ter sido um homem mal, mas sabia muito bem que as pessoas não vivem só de pão — fato que os nossos líderes parecem ter esquecido, e devem ter esquecido justamente porque Adolf Hitler pensou tão profundamente em satisfazer a necessidade das pessoas por inspiração... Adolf Hitler continuou a ser o tema das minhas pinturas, assim como ele fora da minha Mail Art, e eu continuo a pintar sobre ele porque tudo que aconteceu neste país desde a sua morte tem sido uma reação contra ele. Ele foi a maior influência do século neste país”.

Porque a maior parte daqueles que participavam na rede de Mail Art tinham idéias liberais e de esquerda, Pauline Smith não foi apenas tolerada, mas defendida por muitos.

Enquanto grande parte da Mail Art era *inconseqüente*, a rede — ou pelo menos uma boa parte dela — conduziu numerosas campanhas pela libertação de prisioneiros políticos, e muitas contra as armas nucleares. O outro lado disso é que, desde o início dos anos 70, existe um subgênero de Mail Art que se ocupa de extremismo, sado-masiquismo e pornografia. Os trabalhos de Cosey Fanni Tutti e de Genesis P-Orridge nos deram os exemplos mais conhecidos disso. Em 1976, P-Orridge foi condenado por mandar colagens obscenas pelo correio; e muito do *trabalho cultural* de Fanni Tutti centra-se em suas atividades como *stripper* e modelo.

Outro extremista sexual que trabalhou na rede de Mail Art durante os anos 70 foi Jerry Dreva (nascido em 1945, Milwaukee, Wisconsin, EUA). Dreva é mais conhecido por seus livros de arte *Wanks For The Memories: The Seminal Work e Books of Jerry Dreva*. Ele criava esses livros se masturbando, até que seu sêmen manchasse as páginas. Quando completos, os trabalhos eram enviados a amigos pelo correio. Como resultado dessas

atividades, Dreva foi apelidado de “o homem que teve mil orgasmos pela arte”.

Dreva também é bastante conhecido por suas *manipulações* da mídia de massa. Uma de suas primeiras aventuras na mídia foi Les Petites Bonbons In Hollywood, criada em colaboração com Bob Lambert, Chuck Bitz e outros. Os Bonbons foram a todos os lugares *certos*, tornando-se assim uma banda de rock famosa sem precisar se preocupar com a música. Os Bonbons receberam cobertura das revistas *People*, *Newsweek*, *Photographic Record* e *Record World*, só por vestirem as roupas *certas* e conhecerem as pessoas *certas*. Dreva tornou-se “tão fascinado com o poder da mídia de criar e definir”, que arranhou um emprego num jornal de Wisconsin para “pesquisar o fenômeno como um todo”. Ele explica sua decisão numa entrevista à revista *High Performance* 9 (primavera de 1980):

“Finalmente comecei a documentar as minhas próprias *performances* de vida/arte (muitas delas ilegais) anonimamente nas páginas do jornal em que eu trabalhava”.

Então, por exemplo, Dreva pichava a parte de fora de uma escola de Milwaukee — logo antes de seu Festival de Arte — com os *slogans* “A arte só existe além dos confins do comportamento aceitável” e “Morte ao romance”, e em sua função de jornalista fazia uma matéria fotográfica sobre os grafites para a imprensa local. Assim, mandava cópias da matéria para seus contatos na rede de Mail Art.

Na matéria da *High Performance*, Dreva deixa suas intenções bem claras:

“... o que estou tentando fazer é apontar um futuro onde a arte não mais existirá como uma categoria separada da vida”.

A lucidez de Dreva não é comum entre os artistas de Mail Art. Embora a maior parte deles considere o Dadá e o Fluxus como seus precursores, eles em geral não percebem que a crítica da separação é uma característica comum a essas duas, se não a todas correntes utópicas. O sucesso popular da Mail Art foi atingido à custa da perda do rigor teórico. A rede de Mail Art continua a atrair o envolvimento de uma proporção crescente

da inteligência lúmpen de todas as partes das Américas e da Europa, e participantes em número menor da África, Austrália, Japão e Sudeste Asiático. Esses integrantes da rede procuram — em geral — uma atividade que reforce sua autopercepção como *criativos*, e tendem a não ser particularmente críticos em suas buscas.

O crescimento fenomenal da Mail Art está particularmente ligado à expansão do ensino superior durante os anos 50 e 60. Para aqueles que a consideram “arte”, ela serve como simulacro ou substituto das *recompensas* que o ensino superior prometeu mas não conseguiu cumprir. Dos milhões de estudantes formados em escolas de arte, apenas alguns realmente seguem carreira como artistas.

De uma perspectiva materialista, a Mail Art não é *arte*, apesar da insistência de muitos de seus praticantes. A natureza *democrática* da rede de Mail Art claramente a situa em oposição ao elitismo da arte (se arte estiver definida como a cultura da classe dominante). O grande número de pessoas envolvidas com Mail Art impede que o movimento seja reconhecido “oficialmente” como uma manifestação da alta cultura, pelo menos enquanto continuar a ser praticado numa escala tão ampla. A maior parte dos *movimentos artísticos* (Pré-Rafaelitas, Impressionistas, Cubistas, etc.) parece ter um número de membros variando entre cinco e cinqüenta; a Mail Art, em oposição, tem milhares de membros. Se pelo menos um movimento artístico formal e organizado tivesse centenas de membros já seria uma ameaça ao status da elite: os críticos de arte resistiriam em elevar tal *massa* de *indivíduos* ao *panteon* de *gênios*, simplesmente porque tal elevação colocaria em xeque a categoria de “gênio” em si. Tais números só podem ser considerados por críticos de arte dentro de movimentos mais amplos, como Romantismo, Modernismo e Pós-Modernismo.

Como uma rede aberta, o sistema da Mail Art tem possibilidades enormes, mas para que estas sejam realizadas é necessário que a maioria dos participantes torne-se totalmente consciente da corrente subversiva da qual suas correspondências são uma parte incoerente.

A semelhança conceitual entre a rede de Mail Art e os aspectos do Dadá e do Fluxus tem levado certos membros da rede a tomarem e desenvolverem idéias que apareceram na linha de trabalho destes movimentos mais antigos¹. Seria inútil tentar fazer um inventário de todos esses desenvolvimentos históricos: o grande volume de material que passa pela rede de MA faz com que isso seja impossível. Eu proponho, em contrapartida, a abordagem de dois exemplos específicos: primeiro, nomes múltiplos, e, segundo, agitação contra a arte como um paradigma burguês.

Os conceitos de nomes múltiplos — a idéia de que um único nome poderia ser usado por um grupo de indivíduos, várias revistas ou grupos musicais — não tiveram grande importância na história do Dadá. Mas Hausmann, Grosz, Baader, os irmãos Herzfeld² e a Cristo & Co. Ltda. conseguiram mais do que o status de nota de rodapé na história da vanguarda de Berlim. Hausmann lembra-se da fundação dessa sociedade em entrevista à revista *Courier Dada* (Paris, 1958):

“Eu levei Baader aos campos de Sudende (onde Jung³ vivia na época) e disse: ‘Isso tudo será seu se você fizer o que eu mandar. O bispo de Brunswick não te reconheceu como Jesus Cristo, e você se defendeu profanando o altar da igreja dele. Isso não é compensação suficiente. De hoje em diante, você vai ser o Presidente da Sociedade de Cristo Ltda., e deve recrutar membros. Deve convencer a todos que eles também podem ser

Cristo se quiserem, pagando cinquenta marcos à sua sociedade. Membros da nossa sociedade não serão mais vítimas da autoridade temporal e estarão automaticamente desqualificados para o serviço militar. Você usará um manto roxo e nós organizaremos uma procissão de Echternach na Potsdamer Platz. Eu terei previamente submergido Berlim em textos bíblicos. Todas as colunas de pôsteres levarão as palavras 'Aquele que vive pela espada deve morrer pela espada'".

A idéia re-emergiu, de forma muito modificada, mais de cinquenta anos depois que Hausmann fez sua sugestão a Baader. No meio dos anos 70, um projeto britânico de correspondência chamado Blitzinformation (Stefan Kukowski e Adam Czarnowski) circulou um panfleto sobre a sociedade dos Klaos Oldanburgs:

"Desde a descoberta de que a estação de rádio Olso Kalundburg é um anagrama do nome Klaos Oldanburg (sic), tornou-se um dos projetos principais da BLITZINFORMATION mudar o nome de todo mundo para Klaos Oldanburg.

NÓS PORTANTO O CONVIDAMOS A TORNAR-SE KLAOS OLDANBURG. As vantagens de tal ação são numerosas demais para serem descritas aqui. SE VOCÊ DESEJA FAZER PARTE DESTA PROJETO INTERNACIONAL, POR FAVOR PREENCHA O FORMULÁRIO ABAIXO... Observação: A FILIAÇÃO SIMPLES AO NOME KLAOS OLDANBURG É TOTALMENTE GRÁTIS (+ despesas de correio incluídas no formulário)".

Aqueles que preencheram o formulário ganharam um número para usar com o nome — exemplo: Klaos Oldanburg XXI (anteriormente Derek Hart). O uso de números e a indicação de um nome anterior enfraquece o conceito quando este é visto como um ataque às crenças *tradicionais* sobre identidade. No entanto, o termo "nomes múltiplos" — e seu uso para subversão política — não ocorreu até que um grupo de *artistas* anarcopunks, do subúrbio de Londres, lançassem um movimento chamado Geração Positiva, em outubro de 1982, pedindo que todas as bandas de rock usassem o nome White Colours. Em fevereiro de 1984, o movimento lançou a revista *Amile* e, na segunda edição (abril de 1984), pediam que todas as revistas usassem esse nome. Na quinta edição (outubro de 1984), o termo "nomes múltiplos" apareceu como uma descrição do con-

ceito e foi lançado num manifesto intitulado "A Geração Positiva Apresenta a Estética de Nomes Múltiplos".

Em 1977, um conceito de nomes múltiplos emergiu num grupo de artistas de Mail Art, que se reunia em volta do que era conhecido como a ACADEMIA DE PORTLAND (Oregon, EUA). No centro desse grupo estavam o fundador da academia, Dr. Al 'Blaster' Ackerman, e seu companheiro de bebedeira, David 'Oz' Zack. No outono de 1977, Zack anunciou seu plano para um "pop-star aberto" chamado Monty Cantsin. A idéia era que todo mundo pudesse usar o nome para shows e que, se um número suficiente de pessoas o fizesse, Cantsin se tornaria famoso; e, então, *performers* desconhecidos poderiam apropriar-se dessa identidade, tendo assim um público garantido. Através da cortina de álcool e maconha que permeava a academia, Zack *converteu* pessoas ao seu plano de democratizar o *star system*. A primeira pessoa a se apresentar sob o nome de Monty Cantsin foi o punk acústico Maris Kundzin. Depois que Kundzin havia feito alguns shows como Cantsin, a idéia pegou e, enquanto a academia continuou a existir, muitos de seus associados usaram o nome para suas *performances*. Zack e Kundzin mandaram cartões-postais a trabalhadores culturais do mundo todo, convidando-os a tornar-se Monty Cantsin; e Ackerman manteve os Catorze Mestres Secretos do Mundo (seus contatos priorizados na rede de Mail Art) informados do que estava acontecendo.

À medida que mais pessoas se envolveram, o projeto decolou. Agora é impossível dizer quem contribuiu com o quê. De fato, tentar fazê-lo seria um passo na direção errada, uma vez que — apesar de Zack ter levado o crédito por inventar o nome Cantsin — o desenvolvimento da idéia foi prática, teórica e organizacionalmente coletivo. No verão de 1978, o conceito de ISMO foi adicionado ao de Cantsin. ISMO incorporava todos os movimentos de vanguarda anteriores (ismos). No entanto, o Fluxus parece ter sido a influência predominante. Na empolgação gerada por esses projetos, canções foram escritas e shows e exposições foram organizados sem nenhuma tentativa de documentar o que estava acontecendo.

Embora Monty Cantsin não colocasse números depois de *seu* nome, não era raro que um nome "legal" aparecesse entre

parênteses embaixo da identidade de “pop-star aberto” (como exemplo disso ver o material impresso que acompanha o disco de Monty Cantsin de 1978, lançado pela Syphon Records). Através das intervenções da Blitzinformation e de Zack, podemos ver os nomes múltiplos começando a tomar a forma que eles assumiriam nos anos 80.

Numa carta para o autor, datada de 7/5/1987, o artista italiano de MA Vittore Baroni explicou a gênese de seu próprio projeto de nome múltiplo:

“... meu projeto tenente Murnau (1980-1984) foi uma tentativa de estudar como... mitos musicais são construídos... Hoje, com todas essas bandas *underground-cult*, até onde você pode levar uma Imagem sem um Som. Comecei espalhando uma porção de folhetos e anúncios usando a imagem do cineasta W. F. Murnau em seu uniforme de exército e o nome tenente Murnau, que eu achava misterioso e evocativo o suficiente. Fiz a primeira fita para a VEC-Holland, *Conbeça o tenente Murnau*, apenas mixando, quebrando e manipulando todos os discos dos Beatles e dos Residents. A idéia é que o tenente Murnau trabalha com música preexistente, sem ter que usar instrumentos ou compor notas musicais. Então, eu tentei confundir... o público com fitas e discos de Murnau lançados em diferentes países, por pessoas diferentes: Jacques Juin na Alemanha... o compacto *Janus Head* com Grafike Airlines, na Bélgica o pacote *O Maxi-single do Tenente Murnau* (C30). Então houveram várias outras fitas, contribuições para compilações, trabalhos gráficos em revistas, etc. Muitos textos e afins foram encartados nos diferentes pacotes... Eu também fiz uma *performance*-concerto como tenente Murnau, com máscara, cortando e tocando diferentes discos, crucificando um disco dos Beatles, etc. E, em 1980, fiz um programa... “La Testa di Giano” para a rádio nacional One na Itália, usando materiais de Murnau. Imprimi e distribuí centenas de máscaras de tenente Murnau, feitas de papelão em tamanho natural, que as pessoas podiam usar. Qualquer um poderia fazer a música do tenente Murnau e tornar-se o tenente Murnau, e algumas pessoas o fizeram. No concerto, distribuí máscaras para o público e então os filmei... enquanto eles também “tornavam-se” o tenente Murnau. O principal problema que encontrei foi que pouquíssimas pessoas estavam interessadas em trabalhar num projeto que elas achavam que pertencia a mim, apesar de eu ter

feito o possível para manter suas origens misteriosas. Então, acabei fazendo 99% do trabalho, mesmo considerando que Jacques Juin tenha trabalhado muito com Murnau em 1980-1981, e que alguns outros contribuíram com trabalhos interessantes (Michael Vanherwegen, Roger Radio, entre outros). Todo o projeto estava focado numa área muito limitada, a de música *underground*, então não teve as sutilezas mais variadas da filosofia de Monty Cantsin. Ainda assim, acho que os problemas são os mesmos... O fato é que, para participar, você precisaria realmente trabalhar coletivamente, e isso é algo que apenas algumas pessoas dos círculos artísticos gostam de fazer sem ter o seu nome em letras grandes...”.

Durante os anos 80, Baroni não foi a única pessoa a iniciar um projeto de nome múltiplo: em 1985, os nomes Karen Eliot, Mario Rossi e Bob Jones também haviam sido colocados à disposição para uso múltiplo. Eles eram vistos como forma de subverter o *star system* e questionar as noções burguesas de identidade.⁴

Dois campos distintos emergiram para indicar como eles deveriam ser usados. Uma facção insistia que deveria haver uma completa identificação com o nome usado, enquanto a outra afirmava que isso levaria os nomes a serem identificados de forma exagerada a indivíduos específicos, e portanto haveria uma *separação* clara entre a identidade pessoal e o uso do conceito. Essa discussão não foi resolvida e levou a hostilidades entre indivíduos que dividiam uma identidade múltipla.

Se os nomes múltiplos foram um assalto à arte por inferência, através de seu ataque ao *star system* que sustenta a noção de *gênio*, aconteceram outros assaltos mais diretos à arte vindo da rede de Mail Art. A campanha “Desista da Arte/Salve os Famintos”, de Tony Lowes, representa a ala mais *extrema* dessa tendência:

“Ver e criar uma imagem são a mesma atividade. Aqueles que criam a arte também estão criando os famintos. Nosso mundo é uma ilusão coletiva.

É uma grande ironia que o mito do artista celebre o sofrimento, enquanto são aqueles que nunca ouviram falar de arte, aqueles sofrendores famintos na seca e com doenças endêmicas, que são os verdadeiros pobres e infelizes do nosso mundo. E

nessa perversão do que foi um dia uma busca religiosa, os artistas de hoje negam ser mais do que trabalhadores, negam a arte em si, e então se mobilizam para apagar para o homem a luz que existe dentro dele.

A arte é agora definida pela elite autoperpetuante para ser comercializada como uma commodity internacional, um investimento seguro para os ricos que têm tudo. Mas chamar um homem de artista é negar a outro um dom igual de visão; e negar a todos os homens a igualdade é reforçar a injustiça, a repressão e a fome.

Tudo que é aprendido é alienígena. Nossa história é construída a partir da herança de homens que aprenderam somente a substituir um conceito por outro. Nós lutamos para agarrar o que não sabemos, quando nossos problemas não serão resolvidos por novas informações, mas pelo entendimento do que o homem já sabe. É hora de reexaminar a natureza do pensamento.

Ficções ocupam nossas mentes e a arte tornou-se um produto, porque acreditamos que nós e o nosso mundo não somos suscetíveis a mudanças fundamentais. Então, escapamos para a arte. É a nossa habilidade de transformar este mundo, de controlar nossa consciência, que está secando na videira.

Precisamos controlar nossas próprias mentes, comportarmos-nos como se a revolução já houvesse acontecido. Pintar todos os quadros de preto e celebrar a arte morta. Estamos vivendo num baile de máscaras: o que pensamos ser a nossa identidade é um jogo de noções recebidas pelo sistema educacional, concepções que nos prendem à história. A nossa crença em nossa própria identidade gera tristeza sem fim: nosso isolamento, nossa alienação e nossa crença de que a vida de outro homem é mais interessante que a nossa própria.

É somente através da valorização igualitária de todo o mundo que qualquer um de nós encontrará a liberação. Um fim para a história é nossa exigência de direito. Continuar a produzir arte é ficarmos viciados em nossa própria repressão. A recusa da criação é a única alternativa para aqueles que querem mudar o mundo. Desista da arte. Salve os famintos”.

De sua fazenda no Eire, Lowes (nascido em Nova York, em 1944) envia pelo correio manifestos, botons, adesivos e balões com seus *slogans* e recebe reações diferentes na rede de Mail Art. Algumas pessoas concordam com ele, outras encaram seu *trabalho* como uma piada, e alguns poucos ficam

ofendidos. Essa reação não poderia ser diferente da maneira pela qual os ataques à arte de Richard Hulsbeck foram recebidos por seus colegas dadaístas. Artistas de MA, como os dadaístas e fluxistas antes deles, dividem-se sobre o status de seu *trabalho*. Alguns encaram suas atividades como sendo arte, outros não. De uma perspectiva materialista, MA não é arte porque não é comercializada pela burguesia. No geral, ela continua fora do processo social que dá a uma atividade o status de arte. É possível que a atividade seja elevada ao conceito de arte no futuro mas, ainda que isso aconteça, apenas um número limitado de produtos de MA poderia realmente ser colocado em tal posição. E essa elevação não parece provável enquanto a MA continuar a ser praticada.

À primeira vista, isso faz com que os esforços de propaganda de Lowes na rede de MA mostrem-se mal direcionados. Mas, se a sua campanha for vista como um ataque à criatividade individualizada (“aquele lugar especial dentro de nós onde possuímos arte”), o seu trabalho é dirigido efetivamente àqueles na rede que são mais inclinados a essas tendências. Ele está usando uma linguagem que é acessível àqueles que *podem não ser* artistas, mas se *percebem* como tal. As atividades de Lowes destacam as contradições da MA. Obviamente, aqueles que inventaram o termo fizeram-no acreditando que suas atividades eram baseadas em arte. Começando de uma perspectiva idealista, presume-se que eles tenham concluído que a arte *de verdade* (expressão humana universal?) não deveria ser vendida, e sim entregue como um presente. Com o desenvolvimento da rede, um segundo grupo de indivíduos, com uma perspectiva materialista, foi atraído a ela. Este segundo grupo participou precisamente porque enxergou a MA como um sistema de suporte no qual podem se engajar trocas culturais livres das concepções essencialistas das galerias de arte. Tais indivíduos têm a possibilidade de usar a rede, ignorando o seu nome. O que confunde a questão é que Lowes usa a rede de MA como o sistema de distribuição para um ataque idealista à arte. Reaparecem aqui todas as contradições da antiarte, mal resolvidas desde que Pere Ubu fez sua estréia no teatro.

1. Desde a origem da rede nos anos 60, a maior parte de seus artistas tem encarado a Mail Art como um desenvolvimento direto do Dadá e do Fluxus, e assim tem sempre exibido um interesse profundo nesses movimentos. Para exemplos disso, veja o livro *Correspondence Art*, editado por Michael Crane e Mary Stofflet (Contemporary Arts Press, São Francisco, 1984); veja em particular os capítulos “Pensamentos sobre o Dadá” e “Mail Art e Dadá”, ambos escritos por Klaus Groh.

2. O autor refere-se ao editor Wieland Herzfeld (1896-1988) e seu irmão Helmut Herzfeld (1891-1968), este último mais conhecido por seu pseudônimo: John Heartfield. (N.E.)

3. Franz Jung, poeta integrante do grupo dadaísta. (N.E.)

4. A maior parte dos críticos dos nomes múltiplos têm, até hoje, levado as suas razões de forma excessivamente literal. Por exemplo, Waldemar Jyroczek no texto “Re.Distribuição” (incluído no livro *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*, editado por Stewart Home, Aporia Press, Londres, 1987) tem o seguinte a dizer:

“Ninguém hoje em dia precisa apoiar-se no chamado uso de nomes múltiplos para ‘criar uma situação pela qual ninguém em particular é responsável’. A própria existência da lei implica uma ausência generalizada de responsabilidade, reforçada no mundo ‘das artes’ pela ‘morte do autor’ (cf. Barthes) e a ‘liquidação da originalidade’ (cf. Warhol). De fato, parte do problema é que esse estado das coisas parece pertencer ao passado, a uma história aceita mas não entendida; uma repetição plagiária das questões tenderão a resultar na construção de uma fachada de anti-historicidade; um tipo de fetichismo”.

Jyroczek assume que aqueles que “*se apóiam...* no uso de nomes múltiplos para ‘criar uma situação pela qual ninguém em particular é responsável’” não sabem que tal situação já existe. Eu arriscaria dizer que aqueles envolvidos em tais atividades têm conhecimento desse fato e usam a criação consciente de atuações semelhantes para trazer esse estado das coisas à atenção daqueles que não desejam percebê-lo. Se Jyroczek entendesse tais *intenções*, ele veria realmente o que está em jogo na sua afirmação de que tais problemas “pertencem a... uma história aceita, mas não entendida”.

Como a Mail Art, o Punk foi um movimento no qual a maioria de seus participantes estava apenas semiconsciente de suas origens. Alguns críticos enfatizaram bastante a reciclagem feita pelo Punk da teoria specto-situacionista. Um exemplo típico disso é o texto *The End of Music* (Box V2, Glasgow, 1978), de Dave W:

“Um Situacionismo musical nasceu na imagem rebelde do Punk e da New Wave. Ainda que a influência situacionista só esteja completamente visível numa instância específica dos Sex Pistols, a rebelião de formas de Arte Moderna, primeiramente encontrada na pintura e na literatura, embora agora recuperada, foi cada vez mais aplicada à produção musical através de intermediários como o Velvet Underground e Lou Reed. Antecedentes da velha vanguarda cultural estão presentes e alimentam a nova vanguarda musical... Parte da gênese do Punk vem de dezesseis anos atrás, da facção inglesa dos situacionistas e da subsequente King Mob... Malcolm McLaren, empresário dos Sex Pistols, foi amigo de indivíduos versados na crítica situacionista na Inglaterra e se apropriou de alguns dos *slogans* e atitudes daquele ambiente... O E.P. (sic) ‘Pretty Vacant’ foi promovido por um pôster com fotos cortadas de dois ônibus indo na direção das palavras TÉDIO e LUGAR NENHUM — imagem tirada direto das páginas de *Point Blank...*”.

Infelizmente, Dave W. superestima completamente a influência e a importância da teoria specto-situacionista, tanto no Punk

como de uma forma geral. Isso talvez não seja uma surpresa, já que na época em que esse texto foi produzido ele fazia parte do grupo centrado em Guy Debord e nos editores Champ Libre de Paris. Embora W. repudie a influência *negativa* dos Motherfuckers na King Mob, ele ignora o fato de que essa influência foi na realidade mais determinante do que a da specto-IS¹. De fato, a facção inglesa da specto-IS foi expulsa da Internacional porque eles se recusavam a *romper* com os indivíduos que saíram para fundar os Motherfuckers. A King Mob foi um dos resultados dessa expulsão. W. reprovava o *plágio* das imagens da *Point Blank*, mas convenientemente esquece que Jamie Reid, diretor de arte dos Pistols, havia contribuído com ilustrações para várias produções da *Point Blank* e estava meramente reutilizando um trabalho que tinha ajudado a produzir!²

Embora a teoria specto-situacionista fosse conhecida de alguns indivíduos no centro do movimento Punk original, a influência do Futurismo, do Dadá, dos Motherfuckers, do Fluxus e da Mail Art é mais *óbvia e importante*. Artistas da Mail Art, como Irene Dogmatic, nos Estados Unidos, e Genesis P-Orridge, na Inglaterra, envolveram-se com a música punk nos seus primeiros estágios. Foi através desses artistas que a influência do Fluxus se espalhou. Já a influência da Mail Art pode ser sentida mais efetivamente na escolha de codinomes bizarros. A natureza iconoclástica de identidades punk (como Johnny Rotten, Sid Vicious, Siouxsie Sioux, Dee Generate e Captain Sensible) ecoa os nomes assumidos por artistas de Mail Art, como Cosey Fanni Tutti, Pat Fish e Anna Banana. Através das escolas de arte, membros de bandas como The Clash e Adam and the Ants foram expostos à influência do Futurismo e do Dadá³. O aspecto retrógrado das escolas de arte britânicas, ambiente do qual emergiram muitos dos punks originais, resultou numa familiaridade com as primeiras manifestações da vanguarda utópica, assim como a ignorância do seu desenvolvimento no pós-guerra. Apesar disso, a maioria dos envolvidos no Movimento Punk não teve contato nem mesmo com essas influências clássicas.

Mas essa *ignorância* não impediu que a *garotada nas ruas* entendesse o Punk como uma expressão simultânea de frustra-

ção e desejo de mudança. O Punk era a política da energia, com uma tendência a se expressar na retórica da esquerda, mas que assumiu a voz da direita mais de uma vez. Os lúmpen-intelectuais que tentaram *analisar* o Punk geralmente entenderam bem menos do movimento que os próprios punks que eles criticam por falta de perspectiva. Dave W. afirma em *O Fim da Música*:

“O Punk é a admissão de que a música não tem mais nada a dizer, mas que é possível ganhar dinheiro dessa total falência artística, com todos os substitutos da expressão criativa nas nossas vidas cotidianas. A música punk, como toda a arte, é o não do espírito revolucionário do proletariado”.

Tal posição é claramente ridícula, já que só um imbecil poderia confundir Punk com arte. Além disso, o Punk claramente tinha algo a dizer, e o fato de conseguir comunicá-lo efetivamente é demonstrado até hoje pela identificação generalizada dos adolescentes com ele⁴. W. repete o erro specto-situacionista de que a arte está morta, quando — por uma perspectiva *genuinamente* materialista — sempre existirá arte enquanto houver a classe burguesa. A arte não pode morrer porque é um processo social: sociedades capitalistas produzem arte, enquanto sociedades não-capitalistas não a produzem. Como já vimos, atribuir uma essência para a arte é misticismo. W. combina seu idealismo com outra abstração: “o espírito revolucionário do proletariado”. Embora W., sendo um lúmpen-intelectual, possa achar consolo em tal conceito, o *proletariado* que ele mitifica não veria sentido algum em tais idéias, se por algum capricho do destino entrasse em contato com elas.

A confusão de W. entre Punk e arte é usada como um disfarce parcial contra a sua ignorância das origens não-intelectuais do Punk na cultura de rua britânica. Não é portanto surpreendente que tanto ele quanto o semiologista Dick Hebdige, no seu livro *Subculture: The Meaning of Style* (Meuthen, Londres, 1979), ignorem a influência de Richard Allen na *blank generation* durante sua puberdade. Allen (pseudônimo de James Moffatt) escreveu uma série de romances *skinhead* para a editora New English Library, durante o início dos anos 70. Seus livros, que descreviam as atividades violentas de jovens brancos da classe

trabalhadora, circulavam de forma generalizada embaixo de mesas escolares, e a atitude raivosa que expunham foi um elemento central na sensibilidade punk. Os livros de Allen são ignorados nas análises acadêmicas do Punk, precisamente porque seus escritos não têm um *pedigree* intelectual. Lúmpen-intelectuais preferem comparar o Punk às tendências políticas e de vanguarda, porque, pelo menos nesse campo, eles têm a oportunidade de demonstrar suas aquisições conceituais de alta cultura. *O Dadá pode ter chocado a burguesia, mas pelo menos os seus produtos foram mais do que trabalhos escritos às pressas glorificando hooligans de futebol.* Só é preciso comparar a capa do primeiro disco do The Clash, ou quase qualquer outra foto de divulgação de uma banda punk, às capas dos livros de Allen para perceber a extensão de sua influência⁵. Enquanto apenas uma minúscula minoria de punks tinha ouvido falar do Futurismo ou do Dadaísmo, e menos ainda dos Motherfuckers e da teoria specto-situacionista, a vasta maioria deles teve contato com o trabalho de Allen, de uma forma ou de outra; e também provavelmente tinham vivenciado a cultura que ele descrevia, diretamente nos campos de futebol. Os fanáticos do “exército vermelho” do Stretford End of Manchester United cantavam “Nós Odiamos os Humanos” no começo da década de 70, anos antes da *blank generation* se apropriar dos conceitos de *ódio* e *misanthropia*⁶.

No entanto, apesar da ignorância generalizada dos punks com relação a outras correntes utópicas, o movimento propagou com sucesso as doutrinas essenciais da tradição. A divisão entre público e artista foi questionada, se não superada. Embora alguns grupos tenham atingido status de *superstars*, a vasta maioria continuou acessível para os fãs. Garotos que nunca tocaram um instrumento na vida formaram bandas e, dentro de poucos meses, faziam apresentações públicas. Uma ética do faça-você-mesmo prevaleceu, com selos independentes de discos lançando bandas desconhecidas, uma vasta proliferação da imprensa independente na forma de fanzines punk (geralmente xerocados em edições de algumas centenas), e quase todos os punks fazendo alterações no *design* de suas roupas, na forma de rasgos e cortes.

Quando a primeira onda de bandas punk — os Sex Pistols, The Clash, Damned, Stranglers, Buzzcocks — chegou às paradas pop, ganhando espaço na mídia, grande parte de seus fãs transferiu sua lealdade e apoio a bandas que ainda podiam ser vistas no circuito de casas noturnas. Punks *de verdade* seguiam bandas como The Adverts, Sham 69 e The Members em 1977. Em 1978, Adam and the Ants eram seguidos pelo que depois se tornaria a facção gótica, os UK Subs pela futura facção *hardcore*, e o Crass pelos anarco-punks. Em 1978 também ocorreu um aumento de variações de roupas estereotipadas.

A primeira onda de bandas punk flertava com a política, a maioria como The Clash e os Pistols de uma perspectiva esquerdista, outras como The Banshees e Chelsea pela direita. Algumas, como a Subway Sect, eram genuinamente engajadas no comunismo, pelo menos no seu início. Em 1977 emergiram bandas como Crisis, que levava a retórica esquerdista do Clash a sério e cujos membros pertenciam a organizações como o Socialist Works Party e o Internacional Marxist Group⁷. Tocando em eventos beneficentes para organizações como Rock contra o Racismo e a Campanha pelo Direito de Trabalhar, frequentemente na caçamba de caminhões guiando colunas de manifestantes, o Crisis liderou o novo sentimento coletivo de bandas punks engajadas. Músicas como “Militant”, “Take a Stand” e “Alienation” renderam à banda um público fiel.

Se o Crisis era visto como extremista por muitos (a música “Kill” em particular era muito criticada⁸), o melhor ainda estava por vir. Durante o início dos anos 80, fanzines anarco-punks como *Pigs For Slaughter* e bandas como The Apostles marcaram um caminho minado de humor negro e com potencial de mídia para o movimento Class War. A faixa “Pigs for Slaughter” do segundo disco dos Apostles (Scum Records, 1983) definia o que se tornaria a plataforma do reagrupamento anarquista um ano e pouco depois:

“Bote cola nas travas de todos os bancos ou açougues ou os invada,
Piche uma mensagem de ódio num Bentley⁹ ou o destrua,
Sabote a carne nos supermercados com veneno,
Vá para Kensington e roube o dinheiro de um bastardo rico.

Estamos batendo na sua porta,
Não vamos mais engolir,
Essa é a Luta de Classes.

Coloque açúcar no tanque de petróleo,
Fure os pneus com pregos de seis polegadas,
É assim que se estraga um carro,
Então pode enfiar, nunca falha.

Nós vamos destruir e queimar tudo”.

Lúmpen-intelectuais como Dave W. tinham, alguns anos antes, acusado os punks de *roubarem* as idéias dos *teóricos revolucionários*. No meio dos anos 80, o ciclo se completou, quando a Class War — um grupo de anarquistas ultra-esquerdistas — achou sua inspiração no Punk.

Embora eu não tenha tempo ou espaço para me aprofundar aqui, as origens musicais do Punk — em bandas dos anos 60 como The Who, Small Faces, Velvet Underground e os Stooges — não podem ser esquecidas; mesmo que tenham sido totalmente ignoradas no decorrer do meu discurso.

A juventude *underground* do fim dos anos 70 — centrada no Punk — era bem mais fraca (em termos de repercussão e base social)¹⁰ do que a dos anos 60, uma vez que a sua existência era dependente do rock de uma forma que o *underground* mais *densamente político* da década anterior não era. Em retrospecto, o Punk também aparece como uma evolução direta dos anos 60, embora tenha sido percebido na época como uma ruptura. A comitiva em torno dos Sex Pistols — em particular — parecia ser pouco mais do que uma cópia do grupo atraído pela Factory do Andy Warhol¹¹. Um dos problemas enfrentados pela *blank generation* — que a juventude dos anos 60 não precisou superar — foi uma cultura jovem e pós-jovem institucionalizada. Durante os anos 60, revistas como *Oz* e *International Times* não tinham que competir com títulos como *Time Out* ou revistas adolescentes *liberadas*, que roubaram o público jovem em geral de fanzines como *Sniffin' Glue* e *Ripped & Torn*¹². Foi essa situação que forçou a imprensa *underground* do fim dos anos 70 a oferecer cobertura especializada de música. Foi uma

fraqueza criada pelo sucesso da geração anterior. O Punk tinha uma música, uma moda e uma posição política, mas fatores socioeconômicos causaram uma especialização crescente (e separação entre elas) das várias disciplinas unidas sob sua bandeira. Assim, a ampla base social que poderia ter se desenvolvido foi, no lugar disso, enfraquecida e destruída. Muitas correntes dignas de louvor emergiram, mas, enquanto movimento, o Punk acabou logo após o seu surgimento.

NOTAS

1. Mas W. devia saber bem disso, já que, de acordo com o livro *Refuse* de Nick Brandt (BM Combustion, Londres, 1978), ele foi membro da King Mob no fim dos anos 60.

2. Ver página 68 do livro *Up They Rise — The Incomplete Works of Jamie Reid*, de Jamie Reid e Jon Savage (Faber & Faber, Londres, 1987). Vale notar que, quando specto e pró-situacionistas plágiam o trabalho de outras pessoas, eles chamam isso de “*detournement*”; mas quando acham que outras pessoas foram influenciadas por *propriedade situacionista*, são acusadas de plágio. Tais valores duplos são inerentes ao grupo specto-situacionista e são geralmente justificados pela noção de que ninguém fora desse grupo — a não ser pelo proletariado, considerado uma categoria abstrata — tem credibilidade alguma como radical. Todos eles — Debord, Knabb, W., Brandt — fazem uso dessa hipocrisia. Deve-se notar, no entanto, que *O Fim da Música* foi publicado sem a aprovação de W., depois de ter circulado em cópias xerocadas. Tendo dito isso, o entusiasmo servil de W. pela facção debordista da IS é evidente em diversos textos, dos quais ele participou; conseqüentemente, não é absurdo ver *O Fim da Música* como exemplo do seu *pensamento*.

3. Ver como exemplo as letras de “Animals & Men”, no primeiro LP de Adam and the Ants, *Dirk Wears White Sox* (Do It Records, Londres, 1979).

4. Mesmo os mais básicos dos punks estava dizendo “eu sou jovem, estou bravo, puto da vida e quero mudança e/ou diversão”. Acima de tudo, era uma afirmação de identidade. Até a mídia entendeu o Punk nesse nível.

5. a) Não era Allen quem criava as capas de seus livros; no entanto, os livros em si eram consumidos como um único pacote. A autoria de suas partes constituintes era irrelevante para os leitores.

b) O *single* "Where Have All The Boot Boys Gone?", da banda Slaughter and the Dogs (Decca Records, Londres, 1977) ecoa particularmente o universo de Allen. A primeira frase é: "Com botas e cabelos curtos, nós vamos chutar você no estômago...". Allen havia escrito um romance chamado *Boot Boys* (New English Library, Londres, 1972) e a maior parte de seus heróis usava botas, embora — ironicamente — os personagens de *Boot Boys* não tivessem cabelo curto.

6. E, como o futebol, o Punk enfatizava um bairrismo que as superbandas dos anos 70 tinham eliminado da cena do rock. No sentido negativo, isso significava que muitos punks se enxergavam como opostos dos teds e dos hippies. Mais positivamente mostrava que o movimento se via como sendo geograficamente específico. Assim, o Clash era "o som do Westway" (sistema de ruas que corta a parte oeste de Londres), enquanto os Sex Pistols eram "adolescentes de Finsbury Park, em Londres, e de Shepherds Bush" (de acordo com alguns de seus primeiros materiais de publicidade). Fora de Londres, Manchester teve a primeira cena punk mais desenvolvida e tinha, entre suas principais atrações, bandas como os Buzzcocks, Slaughter & the Dogs, & the Drones. Muito rapidamente, cenas punk desenvolveram-se em todos os grandes centros urbanos nas ilhas britânicas. O Punk era conscientemente urbano, desprezando o campo e os subúrbios; mas, por tratar também de inadequação e deslocamento, acabou tendo seu maior apoio vindo de adolescentes suburbanos. Quando os hippies, que começaram o Festival de Stone Henge, formaram sua própria banda punk — o Crass — como uma forma de disseminar propaganda anarquista, eles tiveram sucesso na injeção de um elemento *ruralista* no movimento. No entanto, o subúrbio continuou tão desprezado como sempre.

7. Grupos trotskistas ingleses. O Clash e os Stranglers também foram próximos do SWP. (N.E.)

8. Uma amostra da letra dessa música:

"Despeça os professores, as bandeiras caem,
Você manda seus filhos para uma escola particular.
Feche alas do hospital, os pobres caem mortos,
Tudo bem pra você, Jack, você tem uma cama particular.

Você está me enjoando,
Você está me deixando doente,
Se você não for se foder, eu vou Matar, Matar, Matar!"

9. Carro de luxo. (N.E.)

10. Mas o seu impacto (pelo menos na Inglaterra) foi tão grande quanto, se não maior, por causa da força da sua *imagem*. Ao exagerar os estereótipos da mídia da classe trabalhadora revoltada, o Punk alcançou um nervo exposto do sistema britânico. Se os *rebeldes* dos anos 60 inspiravam-se nas teorias *esotéricas* de Che e tio Ho, bandas como o The Clash pareciam ter mais em comum com o líder dos estivadores Jack Dash; uma *ameaça* muito mais próxima.

11. O papel dos Sex Pistols no Movimento Punk tem sido completamente *mistificado*. Eles podem ter *roubado o show*, mas o Punk teria acontecido mesmo sem eles — enquanto eles não teriam ficado famosos sem o Punk. O importante no Punk era a atitude faça-você-mesmo, não as poucas *estrelas* que *trapacearam* para chegar ao topo.

12. Nigel Fountain em "Faça Qualquer Coisa Bela" ("Do Anything Beautiful", *New Statesman*, Londres, 18/12/1987) tem o seguinte a dizer sobre a imprensa alternativa e sua especialização:

"Al é um cara gordo... que se deu bem nas guerras daqueles tempos. Em 1968, ele percebeu que muitas das pessoas que compravam a então florescente imprensa *underground* americana — o *Berkeley Barb*, o *East Village Other*, o *Los Angeles Free Press*, etc. — não o faziam pelos relatos imaginativos da ocupação da Universidade de Columbia, ou as explorações dos Yippies, ou as batalhas na convenção do Partido Democrático em Chicago. Eles eram o verdadeiro exército da noite, o batalhão de casacos de chuva sujos, à procura de anúncios de contato sexual. Goldstein percebeu com precisão quando lançou o jornal *Screw*, naquele outono, que 'eu sou o cara com o casaco de chuva sujo'... O truque de Goldstein foi identificar uma das subcorrentes cruciais, o sexo. A atenção a outras divisões hedonistas também valeu a pena. A obsessão por drogas produziu a bem-sucedida (por um tempo) *High Times*; rock'n'roll deu origem à *Rolling Stone* de Jann Wenner, ainda lucrativa vinte e um anos depois de seu lançamento. Tanto o *Screw* como a *Rolling Stone* ajudaram a drenar o mar no qual a imprensa radical dos anos 60 navegava. Um levou os anúncios de sexo e portanto as vendas baseadas em sexo, enquanto o outro sugou os anúncios de música e o segmento não-ativista do mercado de imprensa *underground*... essa história é um aviso..."

A data em que foi fundado o Neoísmo varia de acordo com o relato. Com o tempo, a data tem ficado cada vez mais distante. Na única edição da revista *Immortal Lies* (Montreal, 1985), Istvan Kantor (nascido em Budapeste, 1949) diz que o seu “Pós-Concerto”, apresentado no Vehicule Art, Montreal, em 14 de fevereiro de 1979, é “considerado a obra de abertura da Conspiração Neoísta”. E, no seu texto de 1982, “O QUE É UM uh uh FESTIVAL DE APARTAMENTO???” , Kantor havia dito que “o movimento neoísta foi lançado no dia 22 de maio de 1979, em Montreal”, quando ele e Lion Lazer distribuíram folhetos na esquina das ruas Sherbrooke e McGill.

O que pode ser dito com certeza é que Kantor passou um tempo na *ACADEMIA DE PORTLAND*, em 1978, e voltou a Montreal com os conceitos de Monty Cantsin e ISMO, que Zack, Ackerman e o grupo formado por eles vinham desenvolvendo. De volta a Montreal, Kantor se envolveu com vários jovens *trabalhadores culturais*, que haviam sido profundamente influenciados pelo fenômeno Punk. Nas mãos desse grupo, o ISMO transformou-se em Neoísmo e, no verão de 1979, uma campanha de grafite varreu os muros de Montreal. Segundo R.U. Sevol (nascido Michael Ferrara, Londres), nas revistas *Miles 2* e *Miles 2 Supplement* (Paris, 1985), os *slogans* usados incluíam “Tudo Antes dos Anos 90”, “Libere a Imaginação”, “Procure a Beleza, Deseje

a Paixão”, “Nunca Trabalhe”, “A Fome é a Mãe da Beleza” e “Convulsão, Subversão, Deserção”. As pichações carregam muito do legado da vanguarda francesa: são *slogans* de Surrealismo, Situaçãoismo e dos movimentos de ocupação em maio de 1968, com alguma boa quantidade de romantismo requeitado.

No entanto, na medida em que o grupo evoluiu, ficou claro que este tinha mais em comum com o Futurismo do que com as tradições da vanguarda francesa. De fato, a própria palavra Neoísmo parece ser uma versão barata do projeto de Marinetti. Uma visão *heróica* do futuro reduzida à novidade do *novo*. Em termos tecnológicos, o vídeo foi para os neoístas o que o carro foi para Marinetti. Isso ficou claro durante a ocupação da galeria Motivation 5 pelos neoístas, em Montreal, em outubro de 1980. Uma ligação por vídeo foi instalada entre os dois andares da galeria. Segundo o panfleto “Vídeo Depois da Morte” (Montreal, sem data), “conversas por vídeo tornaram-se uma troca automática de idéias conceituais; o vídeo tornou-se realidade e a realidade tornou-se vídeo”. A descrição de Kantor é típica do seu mecanismo de mitificação: expressões como idéias conceituais soam muito grandiosas, mas acabam se revelando decorativas (todas as *idéias* são *conceituais*); enquanto troca automática implica um sistema totalitário de linguagem (uma impossibilidade, já que a divisão entre signo e significante impede que *significados* tornem-se transparentes¹). A natureza tediosa da ocupação da galeria é revelada em fragmentos das anotações de R.U. Sevol, publicadas na revista *Organ Centre de Recherche Neoiste*, vol. 3, n. 1 (ex-*The Neo*):

“... Lazer está entediado, então ele e Yana vão embora... Frater Neo aparece e faz perguntas sobre fotografia. Ninguém está interessado... Eu estava cansado demais para me mexer... Kiki foi embora para lavar as suas meias... Eu não parecia me importar, continuei ali...”.

O vídeo não *se tornou realidade*. Os estados mentais estavam alterados, pelo menos em parte, por causa do tédio e da falta de sono. Os neoístas levaram o *slogan* que emprestaram de Niels Lomholt (“O Pão Alimenta os Famintos, O Vídeo Alimenta os Saciados”) a sério demais. Na sua ânsia em entregar-

se a um *heroísmo* futurista, não se preocuparam em examinar as conseqüências do que estavam fazendo. Esses *avatares “da” nova sensibilidade* não tinham aprendido a lição mais básica da industrialização: embora inovações tecnológicas possam alterar nosso modo de *ser*, o modo como elas o fazem nem sempre é desejável.

Nas mãos de Kantor, o conceito de Monty Cantsin regrediu em vez de evoluir. Durante o curso de *performances* freqüentemente violentas, ele oferecia “sua” cadeira neoísta para qualquer um que quisesse se apropriar da “identidade *aberta* de pop star”. A maneira agressiva com a qual isso era feito intimidava aqueles que teriam aceitado a oferta. Quando, no meio dos anos 80 — por causa da intervenção de vários neoístas europeus — a identidade de Cantsin foi espalhada amplamente pela primeira vez desde que Zack deixou Portland, em 1979, Kantor distribuiu cartas alegando ser o “verdadeiro” Monty Cantsin.

Em 1980, os neoístas — inspirados pelo uso que os *trabalhadores culturais* de Nova York vinham fazendo de suas residências nos últimos vinte anos — desenvolveram o conceito dos Festivais de Apartamento. Esses eventos duravam uma semana e aconteciam nas residências de *conspiradores*. O primeiro Festival Internacional Neoísta de Apartamento (APT²) aconteceu no apartamento No Galero (Montreal) de 17 a 21 de setembro de 1980. Os participantes eram Kiki Bonbon (pseudônimo de Jean-Luc Bonspeil), Istvan Kantor, Lion Lazer, Niels Lomholt, Napoleon Moffatt, Reinhart Underwood Sevol e Alan Snyers. O evento consistia de concertos, arte performática, instalações e exibição de filmes e vídeos.

O Segundo Festival Internacional de Apartamento, de 16 a 21 de fevereiro de 1981, foi organizado por Kiki Bonbon no Peking Pool Room, mais uma vez em Montreal. Entre os participantes estavam vários membros dos *krononautas*³ de Baltimore, EUA (tENTATIVELY a cONVENIENCE, Richard X, Ruth Turner e Sumu Pretzler). Esse segundo APT foi parecido com o primeiro em conteúdo, embora os elementos de estilo de vida comunitária e amizade tenham tido papel fundamental. No nível de relações pessoais, Bonbon simulou ataques de nervos e tENTATI-

VELY, que havia chegado antes de Richard X, fingiu ser X na chegada desse, enquanto X fingia ser tENTATIVELY. A farsa resultante deu origem aos jogos de identidade que logo se tornaram um traço fundamental dos Festivais APT. Em seu texto sobre os eventos do Peking Pool Room — intitulado Tim(nn) Laps(nn) M(nn)mory Kronology (Kronologia M(nn)mória de Laps T(nn)mporal) — tENTATIVELY conclui seu raciocínio, definindo o conceito de APT:

“APT como o Neoísmo, menos o meio supérfluo que o distinguiria como ARTE. APT como APT. APT como apartamento: um espaço mais uma vez pulando o intermediário ARTÍSTICO de espaços de *performances* como amortecedor entre público e a vida privada dos *performers*. O PEKING POOLROOM como APT de KIKI BONBON”.

O texto é escrito no usual estilo confuso de tENTATIVELY. Na sua primeira metade, a letra “e” é substituída por “nn”. Não contente com isso, tENTATIVELY introduz outras idiossincrasias para garantir que o texto só seja compreendido por um leitor persistente, como o uso do número “2” no lugar da palavra “para”⁴ e o uso de um espaço entre o “t” e o “h” da palavra “the”⁵.

O Terceiro Festival Internacional de Apartamento foi organizado pelos krononautas, em Baltimore, entre 29 de maio e 7 de junho de 1981. Este APT apresentou a primeira caminhada natural dos neoístas e numerosas exposições de cinema e *performances*. Entre os participantes estavam Richard X, David Zack, Richard Hambleton, Kirby Malone, tENTATIVELY a cONVENIENCE, Marshall Reese, Bonnie Bonnell, Sumu Pretzler, Ruth Turner, Dava Presslor, Lisa Mandle, Tom Konyves, Michael Gentile e Tom Diventi.

O APT 4 foi um “evento de duas cidades”. A primeira metade foi organizada por Gordon W. Zealot, Kent Tate e Gary Shilling, na Public Works, Toronto, de 9 a 11 de outubro de 1981. Talvez o destaque do evento tenha sido quando tENTATIVELY a cONVENIENCE e Eugenie Vincent foram parados pela polícia por violarem a lei de obrigatoriedade do uso de cinto de segurança. Eles estavam amarrados no teto de um carro alugado que dava voltas na cidade fazendo propaganda do evento.

O festival continuou no Low Theatre, Montreal, de 13 a 18 de outubro de 1981. tENTATIVELY então se recusou a comparecer num evento pago. Em vez de cancelar sua *performance*, ele esperou que o público pagante entrasse no teatro e então os instruiu a assistirem sua *performance* de guerrilha de rua de uma janela, enquanto aqueles que não haviam entrado no teatro podiam assisti-la de graça na rua.

O APT 5 aconteceu no apartamento “des REFUSE”, Nova York, de 15 a 21 de março de 1982. Durante o festival, Gordon W. Zealot “instalou sua cozinha móvel na Broadway e alimentou os neoístas com grama e pão de vento”, como uma “demonstração de estilo de vida de subsistência primitiva”. Napoleon Moffatt, por sua vez, fez uma importante conferência pré-guerra, intitulada “A Legitimidade de Akademgorod”:

“Estou em busca de AKADEMGOROD. Ainda procuro por AKADEMGOROD. AKADEMGOROD é a cidade dos cientistas na Rússia, na Sibéria. É uma cidade construída para a destruição. É também a cidade onde todos os cérebros da Rússia pensam e criam o FIM.

Neoístas devem estar à procura da cidade dos cientistas, à procura de AKADEMGOROD.

O projeto é encontrar a cidade de AKADEMGOROD e, pela nossa presença, justificar a cidade. Neoístas vivem, sobrevivem comendo alta tecnologia.

Estou aqui temporariamente, nesta cidade, para pedir que se unam à cruzada por AKADEMGOROD.

Os objetivos da cruzada são achar a cidade e então estabelecer a realidade do Neoísmo na realidade de AKADEMGOROD.

SEJA UMA PARTE DE AKADEMGOROD”.

Nessa época, Moffatt era considerado o teórico do movimento, e suas sugestões geralmente eram acatadas pelo grupo de Montreal, quando não pela ampla rede neoísta. Akademgorod logo se tornou a *terra prometida* do Neoísmo.

O Primeiro Campo de Treinamento da Rede Neoísta aconteceu no Studio 58 de Peter Below, em Wurzburg, Alemanha Ocidental, de 21 a 27 de junho de 1982.⁶ Lá, os neoístas deram continuidade à prática de oferecer cortes de cabelo gratuitos ao público. As *performances* em geral afastaram-se da influência

futurista em direção à estética fluxus. Um exemplo dessa tendência são os roteiros de Principle Player (PP), criados por Pete Horobin e apresentados no festival. O Principle Player (jogador de princípio) era uma identidade que qualquer pessoa podia assumir, seguindo o roteiro escrito por Horobin para o PP, ou até escrevendo novos roteiros de PP e interpretando-os. Horobin (nascido em Londres, 1949) vinha desenvolvendo esse conceito desde 1980, bem antes de entrar em contato com o Neoísmo e o conceito de “pop star aberto” Monty Cantsin. Um exemplo de *performance* de PP, Sete Roteiros para uma Semana de Atividade Neoísta (escrito em agosto de 1982), está incluído no livro *Neonism Now*, editado por Monty Cantsin (Artcore Editions, Berlim, 1987):

“NEODIA UM

O Principle Player não pensa sobre arte por vinte e quatro horas.

NEODIA DOIS

O Principle Player não come por vinte e quatro horas.

NEODIA TRÊS

O Principle Player faz um bule de chá da forma tradicional. Uma quantidade de água suficiente para as pessoas presentes é fervida na chaleira. Um pouco antes de a água ferver, ela é colocada num bule de chá e mexida no seu interior. Assim, o bule de chá se esquentava. Uma colher de chá de ervas por pessoa, mais uma para o bule, é colocada no bule quente. Água fervente suficiente para as pessoas presentes é colocada no bule. Coloca-se a tampa do bule. Deixa a água descansar no bule por cinco minutos para que o chá se funda. Ele é então servido para as pessoas presentes. Com leite e açúcar a gosto. Fazê-lo no tempo certo é essencial.

NEODIA QUATRO

O Principle Player não dorme por vinte e quatro horas.

NEODIA CINCO

O Principle Player não se comunica por vinte e quatro horas.

NEODIA SEIS

O Principle Player corta as unhas dos pés e das mãos. Os pedaços de unha são colocados num receptáculo adequado. Mais tarde, durante esse dia, as pessoas presentes levam seus pedaços de unha para um lugar escolhido de comum acordo. Possivelmente, o local do neofogo. Os pedaços de unha são jogados no chão.

NEODIA SETE

O Principle Player mexe nas cinzas do neofogo apagado, tirando os pedaços de carvão. As cinzas são colocadas num pote. Amostras desse pote são colocadas em sacolas de plástico, posteriormente lacradas. Rotuladas. Seladas. Datadas. E enviadas para simpatizantes neoístas conhecidos”.

Nessa época, os neoístas europeus eram muito mais influenciados pelos movimentos de anti e não-arte dos anos 60 do que seus colegas norte-americanos, mas isso mudaria em 1984, quando muitos membros da geração punk e pós-punk foram recrutados.

O APT 6 aconteceu na Embaixada Neoísta, Montreal, de 21 a 27 de fevereiro de 1983; o APT 7 no apartamento de tENTATIVELY em Baltimore, de 20 a 25 de setembro de 1983. O APT 8 foi organizado por Pete Horobin no número 13 do Aulton Place, em Londres, e aconteceu de 21 a 26 de maio de 1984. tENTATIVELY e Litvinov vieram de Baltimore, a modelo Eugenie Vincent já havia se mudado para a Europa e estava presente, Carlo Pittore estava em Londres de passagem, e Istvan Kantor havia recebido dinheiro de sua família — membros ricos do Partido Comunista húngaro — para vir à Europa para o aniversário de sua avó. A presença desses norte-americanos insistentes fez com que o Festival de Londres fosse um evento mais tradicional do que a manifestação de Wurzburg. Isso naturalmente incluía rivalidade entre tENTATIVELY, Pittore e Kantor: este último deixou Londres antes do fim do APT, frustrado porque ninguém apareceu para ver sua *performance* no London Musicians Collective. Quando tENTATIVELY apresentou sua *performance* Cão-guia neoísta pela primeira vez — durante a qual ele conseguia uma passagem de ônibus grátis por ser leva-

do, engatinhando, de coleira por uma mulher cega — houve uma confusão para identificar o ônibus e só alguns neoístas conseguiram testemunhar o fato. Tranquilo, ele persistiu e conseguiu documentar a *performance* em Super-8 alguns dias depois do término do festival.

O IX Festival Neoísta foi organizado por Pete Horobin no Arte Studio de Emilio Morandi, em Ponte Nossa, Itália, de 1ª a 7 de junho de 1985. Foi muito diferente dos festivais anteriores: aconteceu numa pequena vila, cujo conselho considerava uma honra receber um Evento Artístico Internacional. Uma grande estrada atravessava a vila, e faixas neoístas foram penduradas sobre ela para divulgar a chegada de artistas de toda a Europa. A abertura foi uma ocasião cívica, com a inauguração de uma placa. Na semana seguinte, os moradores de Ponte Nossa encontraram contornos de giz em formato de corpos em suas ruas, centenas de retratos diferentes — todos com o nome Monty Cantsin — pendurados em seus muros, roupas queimando na frente de suas casas, a aparição de um grande “cronograma” ao lado do rio local, e numerosos outros sinais de que o mundo havia sido dominado por lunáticos. Os moradores ficaram ainda mais horrorizados pela presença da mãe de Graf Haufen, que chegou num *trailer* com um namorado hippie de metade da sua idade, ansiosa para ver alguma das *performances* de seu filho. Para completar, jovens locais — percebendo que os guardas tinham ordem de não prender ninguém por comportamento bizarro — usaram o festival como desculpa para praticar comportamentos ligeiramente anti-sociais. Os seus pais se perguntaram o que fizeram de mal para merecer o festival e os adolescentes desprezavam os artistas — mas se divertiram de qualquer maneira.

Em outubro de 1985, R.U. Sevol — que nessa época morava em Paris — circulou uma carta aberta propondo que o próximo APT acontecesse simultaneamente em vários lugares diferentes, para que um número maior de neoístas pudesse participar com facilidade. Como resultado, no verão de 1986, encontros de dois ou três neoístas aconteceram em Paris, Amsterdã e Tepoztlán (México). A pressa com que foram realizados esses eventos

resultou em pouco público — e, separadamente ou juntos, nenhum deles pode ser considerado um Festival de Apartamento. TENTATIVELY escreveu a Sevol pedindo que sua turnê de verão de 1986, pelo leste da América do Norte, fosse considerada parte do festival. Já que este foi o único evento substancial que surgiu nessa ocasião, a turnê deve ser considerada o X Festival de Apartamento.

O 64ª (sic) Internationale Konspirative Neoistische Apartment Festival aconteceu na Galeria Artcore e no Stiletto Studios (Berlim), de 1ª a 7 de dezembro de 1986. Como o festival de Ponte Nossa, sua atração central foi uma exploração do conceito de Monty Cantsin. Foi produzida documentação listando o endereço de 99 Monty Cantsins que participaram pessoalmente ou por carta. No entanto, esse festival também foi marcado pela ausência de Pete Horobin e outras figuras-chave do Neoísmo europeu. Foi a última tacada de um movimento agora dominado por desavenças e apatia. Algumas manifestações neoístas menores aconteceram desde então — como o chamado 1.000.000º Festival de Apartamento em Nova York (23 a 27 de novembro de 1988) — mas esses foram de pouca consequência⁸.

NOTAS

1. No entanto, a velocidade com a qual os *sistemas de comunicação* eletrônicos operam pressionam aqueles que os usam a reduzir o tempo que levam para tomar uma decisão, de tal forma que diminuem a qualidade geral do pensamento humano e a racionalização das escolhas individuais.

2. APT é a abreviatura de “apartment”, ou pode ser traduzido por “apto”, “competente”, etc. (N.E.)

3. Os krononautas também eram fortemente ligados a outros grupos como a Igreja do SubGênio, Dallas (Texas), fundada na primavera de 1978 pelo *reverendo* Ivan Stang. Copiando um gráfico que dizia *representar* o sucesso (tirado de um livro sobre publicidade dos anos 40), Stang adicionou o nome J. R. “Bob” Dobbs e fundou uma *religião*. Dobbs, um vendedor fumante de cachimbo, foi promovido por Stang ao posto de figura central do culto mais *estranho* do Amérika. De

acordo com a crença do SubGênio, o mundo acabaria em 5 de julho de 1998. Mas qualquer um que pagasse para se associar à Igreja seria salvo. “Bob” — que é “basicamente um cara normal, mas muito rico e possuidor de forças maiores que o homem” — coloca o nome de seus seguidores no *Liuro de Humanos*, para que os alienígenas do Planeta X os levem em sua espaçonave no dia marcado. Os SubGênios serão salvos, enquanto todos os outros “babacas vão fritar”.

A paródia de religião fanática criada por Stang — utilizando *slogans* como “Arrenda-se! Peça demissão! Deserte!”, “Engane a si mesmo!” e “Você vai pagar para saber o que pensa de verdade” — tornou-se um sucesso no *underground* americano. No começo dos anos 80, centenas de anormais juntaram-se à “igreja espasmódica de ironia machista”. Com o dinheiro *doado* por eles, a igreja conseguiu financiar seu informativo *The Stark First of Removal*, brochês, fitas de áudio, adesivos, camisetas, vídeos e outras parafernâlias. O aumento da igreja não só sustentou Stang financeiramente, mas também permitiu que ele organizasse convenções.

O acontecimento mais notório na história da igreja foi o auge do seu Congresso de 1983, em Baltimore. No dia 28 de setembro, tENTATIVELY a cONVENIENCE (pseudônimo de Michael Tolson) chegou aos noticiários nacionais, quando apresentou seu Ritual Cachorro Xixi/Cachorro Cocô de Violação de Direitos Autorais. tENTATIVELY, nu e coberto de tinta óleo branca, foi preso por mais de vinte policiais armados, no momento em que batia nas carcaças em decomposição de dois cachorros mortos, pendurados no teto de um túnel de trem. Ele estava acompanhado de trinta e cinco SubGênios, que dançavam no ritmo pulsante de uma chapa metálica. Dois policiais que haviam sido enviados para investigar denúncias de invasão ficaram tão assustados com o que descobriram que pediram reforços. O resultado da ação foi uma ordem de liberdade condicional para tENTATIVELY — também famoso por seus filmes, como *Peeing On Bob's Head* (que depois de um longo e tedioso plano de abertura, acaba com uma mulher mijando na sua boca) e agora considerado um santo pela igreja.

A igreja, com seu culto de esquisitices, acaba se tornando uma única piada. Tem alguma semelhança com a Faculdade de Patafísica, mas com uma abordagem mais populista que intelectual. Sua atitude do menor denominador comum é responsável por seu sucesso. Cultos parecidos, como os krononautas — que, entre outras, organizou uma Festa para as Pessoas do Futuro com a intenção de atrair viajantes no tempo — são também *rigorosamente intelectuais* para agradar o estudante de faculdade médio.

Assim como a participação nos krononautas, nos neoístas e na Igreja dos SubGênios, tENTATIVELY simultaneamente seguiu sua carreira de “cientista louco/compositor/pensador de som/colecionador de pensamentos/já foi e não é um artista”. Sem essas outras *distrações*, parece improvável que alguém tão *ligado* como tENTATIVELY pudesse manter o interesse na igreja.

4. *Two/to* em inglês. (N.T.)

5. *O/a, os/as* em inglês. (N.T.)

6. Os *recrutados* europeus do movimento haviam sido contatados inicialmente pela rede de Mail Art.

7. Kantor informou isso ao autor durante o APT 8. O autor também esteve presente no IX Festival Neoísta, e recolheu informações adicionais através de correspondência com indivíduos neoístas — tENTATIVELY a cONVENIENCE e Pete Horobin foram particularmente solícitos no fornecimento de informações.

8. Eu ignorei muita coisa nessa breve descrição do Neoísmo. Muitos neoístas envolveram-se profundamente na produção de música e trabalhos em áudio. A música feita pelo grupo de Montreal tendia para um entediante rock pós new wave; ficou para os neoístas de outras partes do mundo fazer contribuições mais substanciais de áudio: John Berndt e Graf Haufen (os dois trabalhando como Monty Cantsin) estão entre aqueles que produziram o trabalho mais consistente nessa área. A compilação *Neoism Now* de *White Colours* (Artcore, Berlim, 1987) oferece uma boa introdução ao áudio neoísta.

Na área de filmes neoístas, tENTATIVELY a cONVENIENCE fez o trabalho mais interessante conceitualmente. Membros do grupo de Montreal fizeram alguns vídeos muito bem produzidos tecnicamente, mas que, na sua maioria, não passam de pano de fundo para uma música chata — que acabam não sendo de muito interesse. Pete Horobin, trabalhando principalmente em Dundee, Escócia, gravou uma quantidade considerável de vídeo como parte de seu projeto de dados de dez anos; mas ainda assim não conseguiu dinheiro suficiente para editar o material de forma que possa ser apresentado publicamente. O mais *notório* filme neoísta é *Flying Cats*, de Kiki Bonbon. Eu não vi esse *trabalho*, mas sabe-se que ele apresenta dois homens, vestindo casacos brancos, em pé numa torre. Os homens têm com eles alguns gatos, que são carregados e jogados, um a um, para sua morte. Durante o filme, os protagonistas repetem a frase “o gato não tem escolha”.

Para muitos observadores, o *Class War* apareceu do nada. Nos dois anos entre o lançamento do primeiro jornal *Class War* em 1983 e o “outono quente” de 1985, a mídia inglesa começou a escrever sobre uma “ameaça anarquista”, que parecia ser igual a qualquer outro “pânico vermelho”. Pela primeira vez desde os bombardeios da Angry Brigade, no começo dos anos 70, o anarquismo foi percebido como uma ameaça ao sistema inglês.

O *Class War* tornou-se notícia muito rapidamente¹ e, como sempre, a cobertura jornalística serviu para mitificar — em vez de esclarecer — as origens sociais, culturais e políticas do grupo. Isso não foi simplesmente um caso de distorção deliberada por parte da Fleet Street². Apesar da imagem de cinismo afetado que eles gostam de projetar, a maior parte dos jornalistas é, na realidade, extremamente ingênua e ignorante.

A primeira edição do jornal *Class War* trazia dois “bacanas” na capa e logo abaixo o *slogan*: “Agora é a hora de cada vagabundo piolhento se armar com um revólver ou uma faca, esperar fora dos palácios dos ricos e atirar neles ou esfaqueá-los até a morte quando saírem”. Isso é uma paráfrase de parte de um discurso feito no século XIX pela anarquista Lucy Parsons para os pobres de Chicago. O coletivo da *Class War* era formado por anarquistas de longa data que, sendo versados na história do movimento, puderam aplicar seu conhecimento na produção de propaganda.

Ian Bone, destinado a tornar-se o líder do movimento, fora anteriormente o vocalista da banda punk Living Legends, bem como o *cérebro* responsável pelo *The Scorcher*, um jornal de agitação do sul do País de Gales. Alguns *headbangers* de Gales e de Londres compunham o resto do coletivo do Class War. Mais tarde, um grupo de malucos que morava numa casa grande em Islington (norte de Londres) juntou-se a eles. O envolvimento desta última facção com o movimento anarquista tinha mais do que uma década e havia desenvolvido muitos projetos. Alguns deles estiveram envolvidos com a revista satírica *Authority*, que teve duas edições no final dos anos 70. A contracapa do primeiro número levava a foto de um comício fascista e as palavras “A Frente Nacional ama a Inglaterra... quase tanto quanto os anarquistas amam a Espanha”. Com o Class War, esse tipo de humor negro tomou *novas* proporções.

Em seu início, o Class War não buscou como base o movimento tradicional dos trabalhadores; em vez disso, viu na juventude rejeitada seus recrutas mais prováveis; e sua propaganda foi criada para atrair a orla *extrema* do Movimento Punk. Uma matéria intitulada “Never Mind The... BOLLOCKS TO THAT!”³, de uma das primeiras edições do jornal do grupo, ilustra essa tendência:

“Dylan ficou rico com as cagadas e a infelicidade da juventude de classe média dos anos 60. MacLaren e o Punk ficaram ricos com as cagadas e a infelicidade dos jovens da classe trabalhadora. O Punk salvou a indústria musical e os críticos de música. Enfatizando energia e agressão, o Punk acabou com a raça dos supergrupos frouxos dos anos 70. Mas para a classe trabalhadora, as gargalhadas à custa dos velhos babacas e do sistema inglês devem ser colocadas em questão. ‘God Save The Queen’, ‘Anarchy in the U.K.’⁴, no primeiro lugar nas paradas — mafiosos de gravadoras sendo honrados como cavaleiros por seus serviços ao capitalismo — é uma piada e uma revelação de quão doentes são os bastardos ricos que controlam o *show business*. Mas a piada é com a gente... Tendências musicais, os jornais de música e a indústria musical são o exemplo mais vívido de como o mercado moderno trabalha de acordo com o princípio de ‘se algo se mexe, vende’. O ódio da classe trabalhadora através da

confusão requeitada de MacLaren de velhas posições políticas dos anos 60... é bom para os negócios.

Punks velhos dizem que o Clash, Stranglers, etc. ‘se venderam’ para as grandes gravadoras do mesmo jeito como a esquerda dos anos 60 diz que os sindicatos vendem as greves... mas isso é esperado, porque conseguir o que se quer como anti-heróis ou heróis não interessa, contanto que você mantenha a indústria funcionando. O Oi⁵ rejeitou isso, voltando às raízes, mas se perdeu.

Apesar de ter sido fundado num elemento verdadeiro de cultura de classe, o Oi escorregou na adoração das Forças Armadas e no voto para os trabalhistas.

A única banda (sic) que carregou a linha de música política adiante foi o Crass. Eles fizeram mais para espalhar idéias anarquistas do que Kropotkin, mas a linha política deles é um riacho cheio de merda. Colocando o destaque no pacifismo e no escapismo rural, eles recusam a verdade: nas cidades a oposição significa confronto e violência se quisermos chegar a algum lugar.

Finalmente aparecem bandas que rejeitam a rota rock/celebridade/riqueza como escape ao tédio da classe trabalhadora, da mesma forma que rejeitam a rota de fuga normal na política, dos Sindicatos/Partido Trabalhista. Interessados em acabar com os shows habituais e aqueles que o comandam, eles marcam um verdadeiro desvio do Oi, que decaiu para a agressão de uns aos outros (em vez de agredir os ricos), pedindo apoio para os soldados no Atlântico Sul e votando no Partido Trabalhista. As bandas The Apostles e Anti-Social Workers ligam-se na guerra contra os ricos e na possibilidade real de tirar o ódio e a frustração dos shows e levá-los para a rua; e, de uma vez por todas, dizer ‘Foda-se’ para os rituais nojentos que se passam por prazer.”

O artigo termina citando uma letra de música dos Apostles. Essa matéria parece saída de uma revista punk, a não ser por sua análise política — e os resíduos de teoria *specto-situacionista* — que a deixam “ligada” demais. Seu estilo polêmico indica claramente que ela foi escrita por alguém que tem mais experiência com agitação contra a *autoridade* do que o punk de rua médio.

Em 1984, o Class War lançou sua Ofensiva da Primavera contra os ricos. A capa do jornal que anunciou esse projeto

mostrava uma foto de um caçador de raposas e a manchete: “Escória Rica... Nós Vamos Te Pegar”. Aí, o Class War apropriou-se da bandeira dos Defensores dos Animais, popular entre os anarco-punks, e o plano resultou num grande aumento de circulação do seu jornal. Além de apoiar demonstrações de esquerda e ações inspiradas em Anarquismo, como Pare a Cidade, o Class War começava agora suas próprias campanhas. Num artigo intitulado “Avanços na Primavera”, o grupo relata o progresso de sua campanha:

“A primeira ação da ofensiva de primavera do CLASS WAR aconteceu no dia 1º de março, no hotel Grosvenor House. A ocasião era o Baile de Cavalos e Cães de Caça... programa obrigatório de todas as adolescentes debutantes e escudeiros ou caçadores locais. Bem, como era o lugar para ser visto, nós, grupo intrépido de anarquistas, decidimos ir também... Algumas caras conhecidas começaram a aparecer e chegamos a ser mais ou menos quarenta pessoas. Consideramos esse um grupo grande o suficiente para fazer um certo barulho. Isso era para ser apenas uma demonstração e não uma briga, então fomos com as balaclavas⁶ e longe da entrada principal. Logo que a escória saía de suas limusines, percebia que a oposição tinha comparecido com força. Nosso protesto começou de verdade quando desenrolamos uma grande faixa com a frase CONTEMPLAM SEUS FUTUROS EXECUTORES. Não somos pessoas que brincamos com as palavras. Logo os ricos sujados começaram a chegar numa manada, com seus chapéus altos e suas cindérelas da alta sociedade pelo braço. Empurrões, chutes bem colocados, cuspidas e tapas contribuíram para acabar com a noite de muitos. A ofensiva de primavera do CLASS WAR começou bem”.

Apesar dos slogans — incitando os leitores a “Unir-se à Quadrilha Anarquista” — as ações de 1984 foram todas eventos de baixo impacto. Ainda assim, as vendas do jornal *Class War* subiram para dez mil exemplares em alguns números, e a reputação do grupo cresceu proporcionalmente. A contracapa da revista *Angry 1*, produzida na Escócia por um seguidor adolescente do Class War, reproduzia trechos da cobertura da imprensa:

“... um grupo de malucos políticos que pregam um novo credo perigoso de violência anarquista.

E eles estão tentando espalhar sua mensagem maligna entre mineiros grevistas, militantes pacifistas, até jovens em idade escolar. Podem ser vistos em linhas de piquete, em demonstrações da CND e comícios de direitos dos animais, vendendo um jornal desbocado de propaganda chamado *Class War*.

É uma publicação cujo símbolo é uma caveira e ossos cruzados, e cuja mensagem é assassina... gaba-se de ter ‘bloqueado estradas, destruído casas de fura-greves e batido em repórteres...’. Os alvos de ódio prediletos do Class War são os pontos de encontro da ‘escória rica’.

Ele estimula partidários a comparecer a eventos como a Regata Henley e disputas de pólo vestindo balaclavas e botas Doc Marten, e a ‘fazer com que os bastardos se engasguem com suas cestas de piquenique’.

O grupo já alarmou membros do Partido Trabalhista numa reunião conduzida por Tony Benn... Na semana passada, o *Tribune*, jornal do partido, apelou por informações sobre o Class War.”

— *Do Sunday People, recorte sem data.*

“... o Class War... com a manchete ‘Cuidado Ricos Filhos da Puta’, aconselha os leitores que, da próxima vez que encontrarem um rico ‘filho da puta’, devem dar um empurrão nele, escarrar nele, pichar os muros deles, e andar em grandes bandos para fazer com que eles se sintam desconfortáveis.

Foda-se essa história de pegar 250 mil pessoas e fazer com que elas andem por Londres como ovelhas, enquanto ouvem defensores da classe média do CND como Joan Ruddock e Bruce Kent dizendo para elas irem para casa e não fazerem nada. Vamos pegar cinco mil e aparecer no Ascot... e soltar o ódio de classe neles... Deixá-los com medo de sair nas ruas sozinhos, apavorados demais para exibir qualquer sinal da sua riqueza; fazer com que eles vivam em condições de estado de sítio, atrás das portas fechadas de suas próprias áreas e casas.

E continua, mais quatro páginas disso. Uma paródia inteligente? Não tenho a menor idéia...”.

— *Do Guardian, recorte sem data.*

Em 1985, o Class War lançou a campanha “Acabe com os Ricos”. A matéria de contracapa foi dedicada à promoção da primeira marcha em Londres, e também informava aos leitores de onde tinha vindo a idéia:

“A idéia das marchas de ‘acabe com os ricos’ não é nova. Exatamente cem anos atrás, em 28 de abril de 1885, estavam fazendo a mesma coisa em Chicago... A anarquista Lucy Parsons disse para pessoas que estavam à beira de se matar para que levassem ‘alguns ricos com eles’, para que os seus olhos se abrissem para o que estava acontecendo ‘pelo clarão vermelho da destruição’. Anarquistas faziam reuniões gigantescas com a participação de vinte mil pessoas... Eles lideravam marchas enormes, saindo dos guetos da classe trabalhadora em direção aos bairros ricos. Uniam-se aos milhares na frente de restaurantes ou das casas dos ricos, carregando uma faixa gigantesca na qual estava escrito ‘Contemplem seus futuros executores’; os ricos, apavorados, chamavam a polícia e grandes confrontos aconteciam. A classe trabalhadora de Chicago estava determinada a levar a sua luta ao coração do território inimigo — assim como nós, cem anos depois”.

A marcha “Acabe com os Ricos” de 11 de maio de 1985 foi um teatro de guerrilha digno dos dadaístas de Berlim. Ela recebeu uma cobertura completa do jornal *Class War*:

“A polícia ameaçou prender a todos sob a desculpa de distúrbio da ordem pública, por estarmos marchando em uniforme paramilitar (balaclavas e Doctor Martens!). A polícia e o conselho de Westminster acionaram a Associação da Comunidade de Meanwhile Gardens, para que levassem um mandado judicial contra nós, impedindo-nos de realizar a manifestação. A polícia fez o possível para impedir que a marcha acontecesse. Mas, apesar de toda essa represália, nós realizamos a maior marcha anarquista em anos. Mais de quinhentos de nós marchamos para o elegante bairro Kensington, gritando “escória rica” e “Nós voltaremos”, enquanto eles nos observavam assustados atrás de suas cortinas fechadas. Estávamos finalmente trazendo a realidade do crescente ódio de classes para dentro de suas vidas aconchegantes e protegidas. Foi bom pra caramba estar, pelo menos uma vez, numa marcha anarquista em vez de seguir uma demonstração de esquerda ouvindo discursos do Partido Trabalhista. Quando viramos na avenida Holland Park, tudo o que se podia ver no Ladbroke Grove eram bandeiras pretas. A polícia estava enraivecida por ter que nos acompanhar nas partes mais luxuosas de Londres, enquanto gritávamos ofensas aos seus habitantes ricos e eles nada podiam fazer. Não houve nenhuma

prisão, apesar de a polícia estar espumando pela boca enquanto gritávamos “rico filho da puta” para outro exemplo inchado da gentalha local... Agora devemos nos preparar para a próxima Regata Henley no dia 6 de julho. Se trabalharmos bastante podemos juntar mais de mil pessoas em Henley nesse dia, e fazer com que os ricos se engasguem em suas cestas de piquenique nas margens do Tâmsa.

RUMO A HENLEY”.

Além de oferecer a visão mais absurda de Londres em muitos anos, a marcha revelou a composição social do movimento *Class War*. À sua frente estavam aproximadamente dez militantes anarquistas — de vinte e tantos a trinta e cinco anos, vestindo roupas normais — que produziam o jornal *Class War*, enquanto atrás deles vinham centenas de punks adolescentes.

Por causa da presença maciça da polícia, não houve muito tumulto na Regata Henley, mas a cobertura da mídia foi suficiente para que o *Class War* comemorasse uma vitória em seu jornal. O mesmo não pôde ser dito da Marcha em Hampstead, realizada em 21 de setembro de 1985. Os manifestantes, consistindo mais uma vez de quinhentos punks e dos líderes do *Class War*, foram extremamente humilhados pela polícia. A polícia, em número maior do que os manifestantes, forçaram a marcha a desviar de sua rota em direção a ruas menores. A marcha foi obrigada a parar completamente por mais de uma hora, enquanto os policiais criavam um afunilamento e obrigavam os manifestantes a ficarem cada vez mais perto uns dos outros. Como uma humilhação final, os manifestantes foram forçados a correr — numa fila única — por duas colunas de policiais uniformizados (que os provocavam com gritos de “Nós prendemos os seus líderes”) antes que fossem dispersados.

Esse fracasso acarretou muita discussão dentro do grupo sobre como dar continuidade à campanha. A facção mais extrema sugeria uma marcha de “Acabe com os Ricos” pelo oeste de Belfast e uma Marcha Memorial a Harry Roberts no oeste de Londres. As duas propostas teriam implicado sério risco. Uma ação em Belfast teria enfurecido todos os lados que participavam da guerra civil, e a participação carregaria consigo uma

ameaça bastante real de uma surra violenta, se não morte. Ao mesmo tempo, marchar homenageando um assassino de policiais era um convite aberto para a repressão policial. As duas opções foram rejeitadas. A campanha Acabe com os Ricos teve um fim pouco glorioso, depois de uma marcha em Bristol em 30 de novembro de 1985.

Como um grupo posando de *ameaça política séria*, a credibilidade do Class War estava a ponto de desmoronar. No entanto, *por sorte*, a mídia creditou ao grupo um papel importante nos confrontos de Brixton e Tottenham naquele outono. Na realidade, o grupo tinha menos de vinte membros radicados em Londres naquela época, e não exerceu influência alguma nesses eventos — embora cerca de uma dezena de seus seguidores tenha conseguido de fato chegar às zonas de confronto depois que os tumultos tinham começado. Apesar do impulso à credibilidade do Class War, a *turma de Islington* foi embora pouco tempo depois, deixando Ian Bone livre para tomar as rédeas como líder absoluto.

Depois disso, o Class War perdeu as arestas e logo se tornou igual a qualquer outro grupo anarquista. Apesar da cobertura da mídia, sua campanha antielitismo no leste de Londres foi completamente ineficaz. O grupo tentou fazer com que seus apelos conseguissem atrair, além dos punks, as *pessoas normais da classe trabalhadora*. O remendado jornal *Class War* não tinha o estilo de suas primeiras edições e falhou miseravelmente na tentativa de conquistar um público mais amplo. O jornal, com novo visual e seções especiais devotadas a “Escândalo”, “Pop”, “Sexo”, “Esportes”, etc., acabou tornando-se condescendente. Enquanto isso, a mídia ignorou a mudança de direção do Class War e continuou a publicar matérias chocantes sobre suas *táticas terroristas* (ver, por exemplo, o artigo na revista *News of the World Sunday Magazine*, de 5 de julho de 1987).

Depois da primeira onda de sucesso com sua campanha agitadora, o Class War caiu em todos os erros tradicionais do meio anarquista. Aqueles que continuaram no grupo acabaram sendo vítimas de seu próprio jogo. O Class War havia manipulado a mídia e levado as mais extremas idéias anarquistas até o

grande público, mas, ao fazê-lo, o grupo rejeitou propostas que teriam levado ao público algo ainda mais *perturbador*. Quando perceberam que não iam conseguir organizar marchas em Belfast ou marchas celebrando um assassino de policiais, o grupo deveria ter debandado. Ao invés disso, tentou sem sucesso ampliar seu público — algo que a mídia estava fadada a inibir, mesmo que o grupo tivesse sido capaz de realizar tal projeto. Nesse momento, o Class War abandonou a tradição que eu tenho buscado descrever. A fúria satírica que havia animado os movimentos dadaísta, situacionista e punk, nos seus auge, foi deixada de lado. A abordagem *populista* pela qual foi *substituída* é muitas vezes tão sentimental que faz novelas de TV parecerem peças de bom gosto⁷.

NOTAS

1. Sendo um grupo minúsculo, o Class War percebeu que a melhor maneira de conseguir com que sua visão chegasse ao grande público era apoderar-se de estereótipos culturais e — depois de alterá-los adequadamente — jogá-los de volta para a mídia. Por essas razões, o Class War preocupava-se tanto com a cultura (no seu significado mais amplo) quanto com a política. A inspiração vinha principalmente de três fontes — a classe trabalhadora inglesa, o Punk e a tradição anarquista/esquerdo-comunista. O Class War foi criado para incomodar jornalistas, e teve um sucesso admirável! As táticas usadas eram copiadas da história punk e anarquista. Basicamente, qualquer coisa que a mídia dizia ser maligna era glorificada pelo Class War. A mídia retratava a classe trabalhadora como sendo violenta, e então o Class War — seguindo os passos do Punk — exagerava essa imagem (acrescentando o detalhe de que essa violência era sempre dirigida aos policiais e aos ricos). A cobertura da mídia tanto do Punk como do Class War focava-se em sua atitude abusiva contra os ricos e o sistema (particularmente a família real). Quando o Class War lançou o seu disco *Better Dead Than Wed* (Mortarhate Records, Londres, 1986), na ocasião do casamento do Príncipe Andrew, foi exatamente como o disco anti-Jubileu dos Sex Pistols (a não ser, naturalmente, pelo fato de que a marca Class War de entretenimento para proletariado não era tão popular quanto o Punk). Também é interessante notar que a ação do Provo dinamarquês, que conseguiu mais cobertura da mídia, foi o

ataque com bombas de gás à procissão do casamento real dinamarquês em 1966.

Tanto o Punk quanto o Class War enfatizaram energia e agressão como virtudes da legítima cultura da classe trabalhadora. Isso contrastava com o bem-educado tiro pelas costas das classes média e alta, que invariavelmente diziam uma coisa quando queriam dizer outra. De todas as tendências abordadas nesse texto, o Punk e o Class War fizeram os mais amplos assaltos à cultura. Outros movimentos tenderam a mirar sua ofensiva contra a alta cultura (arte), ou concentrar sua energia na criação de estilos de vida (como comunidades, etc.) *alternativos* (muitas vezes paralelos) — e portanto muito menos ameaçadores. Pouquíssimos movimentos tiveram uma *cultura* (da classe trabalhadora) tão bem articulada e conscientemente de oposição como o Punk e o Class War.

2. A rua onde se localizam tradicionalmente a maioria das redações de jornais de Londres. (N.E.).

3. Referência ao título “Never Mind The Bollocks”, da banda Sex Pistols. (N.T.)

4. Títulos de músicas dos Sex Pistols. (N.T.)

5. Uma evolução *skinhead* do movimento Punk. (N.E.)

6. Aqueles capuzes que escondem a cara e se tornaram populares pelo seu uso por terroristas. Possuem esse nome porque foram usados por soldados ingleses em uma batalha que aconteceu próximo do Porto de Balaclava, em 1854, durante a Guerra da Criméia. (N.E.)

7. O *Class War* deixou de ser publicado em 1997. Em seu último número, os editores declaram que não desejam fazer do jornal uma nova “instituição”. Apesar do fim da publicação, o grupo Class War continua ativo. (N.E.)

CONCLUSÃO

Sem paciência, tempo e o temperamento adequado para oferecer mais do que um sumário de algo que um *erudito* ortodoxo poderia passar a vida toda pesquisando, não posso fingir ter produzido uma história definitiva. No entanto, o rascunho que apresentei deve ser suficiente para convencer até o observador mais cínico de que há uma tradição que vem do Futurismo até o Class War e que, do Letrismo em diante, continua — até hoje — pouco comentada (pelo menos em inglês). Esse *discurso* é uma forma de agitação político-cultural e de protesto — e, se precisamos de um termo para descrevê-lo, a palavra *samizdat* é a mais apropriada do que qualquer um dos nomes *convencionais*. É uma tradição dissidente, preocupada com a auto-organização, e seus membros muitas vezes realizam ações ao mesmo tempo que as documentam. A grande maioria dos seus textos são publicados por elês mesmos, assim como muitos comentários sobre os movimentos individuais dessa linhagem.

No entanto, *samizdat* — quando o termo é aplicado num contexto mais amplo do que o *significado* russo *original* — é muito mais do que publicação independente. Como tradição, é necessariamente coletivo. Politicamente, muitas vezes toma a forma de comunismo antibolchevique — embora uma minoria de seus partidários tenham aderido ao Trotskismo, Fascismo, e até Stalinismo. Já que não é — estritamente — uma tradição

política, sua base *ideológica* nem sempre é explícita. No entanto, uma vez que na maior parte das manifestações enfatiza a ação coletiva, há um socialismo implícito.

Virtualmente, todos aqueles que se envolveram com *samizdat* desde 1945 reconheciam que o Futurismo e o Dadá foram os precursores de suas próprias atividades. Por exemplo, Gordon W. Zealot, em “Neoism Om Taka Taka” (Computer Graphic Conspiracy, Montreal, 1986), escreveu o seguinte:

“Eu era um peregrino no deserto ressecado da cultura oficial, a escassez falida, o de-colapso (sic) da arte organizada. Fui expulso da escola com quinze anos, por recitar uma poesia de Tristan Tzara na noite de encontro dos pais e professores na nossa escola de arte. Meu assistente jogava baldes de macarrão cozido e molhado nos convidados e os professores eram expulsos do palco a machadadas”.

Enquanto Guy Debord escreveu em *Sociedade do Espetáculo*:

“O Dadaísmo e o Surrealismo são as duas correntes que poderiam ter marcado o fim da Arte Moderna. Embora apenas de forma relativamente consciente, são contemporâneas do último grande *assalto* do movimento revolucionário do proletariado; e a derrota desse movimento, que os deixou aprisionados no mesmo campo artístico cuja decadência eles haviam anunciado, é a razão básica para a sua imobilização. O Dadaísmo e o Surrealismo são, ao mesmo tempo, historicamente ligados e opostos. Esta oposição, que constitui a parte mais importante e radical da contribuição de cada um, revela a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente. O Dadaísmo queria *suprimir a arte sem realizá-la*; o Surrealismo queria *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*”.

Enquanto todas as tradições de *samizdat* do Letrismo em diante reconheçam a importância do Futurismo, Dadaísmo e — num grau menor — do Surrealismo, o uso que cada uma delas faz de seus precursores varia. Embora todas acabem usando essa história como justificativa para suas próprias posições. Ainda que esses *primeiros* desenvolvimentos tenham sido sujeitos

a diversas interpretações e o relato de sua história tenha tendido a tomar a forma de interpretações equivocadas e espalhafatosas, pelo menos as mentiras e distorções cometidas sobre elas não são tão grandes quanto aquelas feitas sobre as tendências que emergiram depois de 1945. O *specto-situacionismo*, particularmente, esteve sujeito a distorções por seus participantes e seguidores. No mundo de língua inglesa, apenas os textos *políticos* do movimento situacionista foram traduzidos e publicados pelos seguidores do movimento. Assim é possível para um *pró-situacionista* como Larry Law fazer as seguintes afirmações em seu panfleto *Buffo!* (Spectacular Times, Londres, 1984):

“Em 1958, na Itália, o membro da Internacional Situacionista Giuseppe Pinot-Gallizio exibiu os primeiros exemplos de ‘pintura industrial’. Uma máquina pingava a tinta enquanto a tela era desenrolada de um grande rolo. Um panfleto de Michele Bernstein dizia: ‘Entre as vantagens... não há mais problemas com o formato, a tela sendo cortada diante dos olhos do cliente satisfeito; não existem mais períodos de bloqueio criativos, a inspiração por trás da pintura industrial, graças a um bom equilíbrio entre máquina e acaso, nunca se seca. Não existem mais temas metafísicos, as máquinas não podem com eles; não existem mais reproduções dúbias dos mestres, não existem mais *vernissages*. E, naturalmente, muito brevemente, não existirão mais pintores, nem mesmo na Itália’.

Apesar da grande dificuldade em manter uma expressão séria, os seguidores exibiram e venderam a ‘arte industrial’ em Turim, Milão e Veneza”.

Como vimos, Gallizio e a IS levavam a pintura industrial a sério, como uma força subversiva; e o termo foi usado para descrever o volume na qual era produzida, e não o método de produção. A pintura industrial foi criada usando métodos tradicionais de pintura, e nunca existiram “máquinas que pingassem a tinta na tela”, apesar das fantasias de Law.

Os movimentos de *samizdat*, sendo utópicos, buscam intervir em todas as áreas da vida. No entanto, o antiprofissionalismo inerente ao *samizdat* o coloca a favor de atividades culturais e políticas e o distancia de investigações científicas *sérias*. Já que a sociedade ocidental encoraja a especialização, no momento

em que dado movimento de *samizdat* perde seu dinamismo, ele tende a ser empurrado para uma única área de contestação. Assim, quando a Internacional Situacionista se dividiu em duas facções rivais, no ano de 1962, uma facção ficou conhecida como *artistas* e a outra como *teóricos* políticos.

Embora, na maioria das vezes, os movimentos de *samizdat* tendam a ser mais dinâmicos no seu início, não é sempre assim que acontece. O Neoísmo, por exemplo, não era mais do que um amontoado de piadas juvenis, até que o grupo de Montreal se formou, com grupos e indivíduos de outras partes da América do Norte — e mais tarde da Europa. No entanto, isso é uma exceção, e é uma pena que muitos dos movimentos de *samizdat* não tenham se extinguido bem antes de sua desintegração final.

Partidários do *samizdat* acham um sentido de *identidade* em sua *oposição* ao que é considerado convencional pela sociedade ocidental. Táticas de choque são, muitas vezes, utilizadas para ajudar a manter uma característica de diferenciação. Se táticas semelhantes forem repetidas muitas vezes, elas logo perdem o impacto. A iconoclastia tem, por sua própria natureza, um tempo de vida limitado. Um movimento como o Fluxus poderia ter sido muito mais *satisfatório* se tivesse debandado em 1966.

O *samizdat* está crivado de contradições. No entanto, isso não impede a listagem (como foi feita na introdução) de certas categorias-chave. Apesar de ser uma sensibilidade, é possível dar uma descrição do *samizdat* que faça sentido a *observadores interessados* que não tenham tido nenhum envolvimento *pessoal* com a tradição. Mesmo aqueles que se colocam em oposição à tradição do *samizdat* ganham consciência — geralmente para seu desagrado — de certas possibilidades cognitivas e físicas, entrando em contato (seja em primeira mão ou por relatos da mídia) com as ações daqueles que aderem a esse *tipo de loucura*.

Para tornar a tarefa de documentar uma parte de sua história mais fácil, eu não lidei com a relação entre grupos *terroristas* (como a Angry Brigade) e a tradição do *samizdat*¹. Também *deixei* de lidar com certas contribuições seminais (como o Manifesto S.C.U.M. de Valerie Solanas²), ou de resolver todas as

contradições envolvendo o tratamento de *arte e política* como *discursos* aos quais o *samizdat* se opõe. Essas *omissões* podem ser abordadas num próximo trabalho.

O *samizdat* é uma tradição viva. Pelo tempo que a sociedade atual persistir, existirá oposição a ela. Qualquer movimento *individual*, que tende a se posicionar *a priori* no início ou no fim dessa tradição, não merece um lugar nela. A existência desse livro não marca o fim da tradição *samizdat*. Novos movimentos surgirão e obviamente eu não estou ainda em posição de documentá-los. Acredito que os triunfos do *samizdat* sejam provas mais do que suficientes de que a agitação cultural, e *política*, é necessária se idéias *radicais* quiserem ter algum impacto na sociedade repulsiva em que vivemos. Essa agitação cultural não tenta esconder suas intenções de propaganda atrás de uma charada de *significados universais*. Como resultado, não espero que partes isoladas dela falem em nome da maioria da população, em nenhum momento. Todo mundo gosta de entretenimento que *compactue* com suas próprias crenças ideológicas; assim, o *samizdat* comunica-se com aqueles que o desejam, e é rejeitado por aqueles que não o desejam. Considerando que os valores da classe dominante são impostos na população geral através do sistema educacional e dos meios de comunicação de massa, o *samizdat* tem tido um sucesso notável.

NOTAS

1. Também procurei ignorar as diferenças geográficas e enfatizei em excesso as semelhanças entre os vários movimentos. Por exemplo, as *teorias* letrista e specto-situacionista são muito claramente produtos da cultura francesa (no sentido mais amplo), enquanto o Punk e o Class War são da mesma forma obviamente de origem britânica. De forma parecida, a *teoria* specto-situacionista, com sua crença implícita de que o capitalismo superou suas contradições econômicas, é claramente um produto dos anos 50 e 60 — quando a economia mundial estava em expansão, e não em depressão. Eu não lidei profundamente com os detalhes temporais e geográficos desses movimentos, para encurtar e *simplificar* minha argumentação.

2. Minha ignorância sobre o Ultrafeminismo me força a deixar de especular sobre o lugar do texto de Solanas na tradição *samizdat*. Parece-me errado separá-lo do ambiente no qual emergiu, e simplesmente jogá-lo num contexto que parece, para mim, ter *afinidade conceitual*. Da mesma forma, não escrevi sobre fenômenos japoneses, como o Gutai, porque simplesmente não tenho informações suficientes para julgar se formam ou não uma parte da tradição sobre a qual estou escrevendo.

POSFÁCIO

Embora este texto tenha sido uma tentativa de dar uma visão *objetiva* de uma *tradição dissidente*, o autor não esteve sempre livre de suas tendências subjetivas. Não fiz uma distinção apropriada entre um “ismo” e um “movimento”, uma “sensibilidade” e uma “tradição”. Neste Posfácio, tentarei definir esses termos. Escolhi não aplicar as definições resultantes ao texto principal, preferindo encará-lo como o relato de um estágio específico no desenvolvimento do meu pensamento, em vez de algo que pode ser completado definitivamente.

“Movimento” tem conotações militares e implica uma massa de *seguidores*. Para que algo mereça o termo movimento é preciso que tenha no mínimo várias centenas de *participantes*. A maioria dos *agrupamentos dissidentes* descritos neste texto podem ser rotulados mais acuradamente de grupos do que de movimentos. Entre as *tendências* descritas, apenas o Underground dos anos 60 (*visto como um todo*), a Mail Art e o Punk podem ser considerados *objetivamente* movimentos por direito. A apelação pelo termo movimento para o que — *na realidade* — são apenas grupos serve para emprestar a eles um aspecto de importância que na verdade não possuem.

Um “ismo” é um corpo *indistinto* de crenças que são conscientemente descritas como fazendo parte de um *grupo de indivíduos* em particular, por pessoas que podem ou não pertencer

ao grupo em questão. Se os indivíduos identificados por estarem agrupados em torno de um ismo *gostam* ou não que *sistemas de crenças* sejam categorizados de tal maneira, é irrelevante. Os ismos são *categorizações emocionais* e, muitas vezes, uma análise detalhada os revela *incoerentes intelectualmente*.

Uma “sensibilidade” é a atribuição consciente de um grupo de crenças indefinível a um *indivíduo* ou *grupo de indivíduos*. É uma categorização emocional, de algumas formas semelhante a um ismo, mas com conotações bem mais positivas.

Uma “tradição” é um grupo de crenças ou costumes que passam de geração a geração, geralmente em forma de práticas específicas e/ou discurso oral. O grupo de crenças com o qual este grupo lida está no limite entre ser uma prática contemporânea e emergir como uma “nova” tradição. As práticas chamadas de *samizdat* neste texto não têm mais do que cem anos, e portanto chamá-las de tradição é ser vítima de *romantismo*, se não de imprecisão.

INTRODUÇÃO À EDIÇÃO POLONESA DE ASSALTO À CULTURA

Aconselha-se a qualquer pessoa que não esteja familiarizada com o assunto deste livro a ler esta nova introdução *depois* de ter lido com atenção o texto “original”. Embora eu esteja muito satisfeito ao ver o texto traduzido para o polonês, escreveria algo completamente diferente caso fosse compor novamente um tratado sobre os movimentos descritos nas páginas seguintes. O livro foi escrito no fim de 1987 e publicado no verão de 1988, numa época em que era difícil para leitores de língua inglesa obter informação sobre grupos como os Situacionistas e o Fluxus. Desde então, houveram grandes exposições retrospectivas dedicadas a esses dois movimentos e a publicação de numerosos catálogos. Mais tarde, duas monografias em inglês surgiram sobre os situacionistas, assim como duas em francês e uma em alemão. Uma boa quantidade de material situacionista inédito foi publicado recentemente em inglês e a “mania” por esses livros não mostra sinais de abrandamento.

Embora historiadores culturais anglo-saxônicos atualmente tratem com tranqüilidade o Fluxus e a Internacional Situacionista (IS) como os mais importantes grupos de vanguarda dos anos 60, um número surpreendentemente pequeno de trabalho comparativo sobre os dois movimentos foi publicado. Parece que a maior parte dos *experts* querem tratá-los como áreas especializadas que simplesmente não se misturam. Embora este livro

lide com os dois grupos, uma de suas fraquezas é destacar alguns paralelos entre os dois movimentos, sem deixar claro o fato de que, através de Gustav Metzger e o *Simpósio de Destruição em Arte* (Destruction In Art Symposium — DIAS), podemos encontrar relações entre os indivíduos envolvidos nessas duas vanguardas.

Metzger participou, é claro, do *Festival de Desajustes* e tinha várias outras conexões com artistas fluxus — alguns dos quais envolveram-se com o DIAS. Suas ligações com a IS são menos diretas, mas incluem o ex-COBRA e o teórico situacionista Constant, que estava entre os líderes do Provos holandês quando este participou do DIAS. Outra conexão entre a IS e o DIAS é Enrico Baj. Embora ele nunca tenha sido membro da Internacional Situacionista, Baj era parte do grupo a partir do qual a organização surgiu, tendo participado do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista de Asger Jorn — grupo cuja fusão com a Internacional Letrista (IL) constituiu a formação da IS. Baj também tem ligações com a Mail Art, uma consequência do Fluxus. Ele dedica todo um capítulo à Mail Art em seu livro *Impariamo la Pintura* (Rizzoli, Milão, 1985). Metzger chegou a convidar a Internacional Specto-Situacionista para o DIAS — mas, não surpreendentemente, os debordistas recusaram-se a participar do evento. Outras ligações entre os situacionistas e o Fluxus poderiam provavelmente ser encontradas através de Alexander Trocchi, membro da IL e da IS. Estas teriam duas divisões: suas conexões *beatnick* nos anos 50 e seu envolvimento com o *underground* de Londres nos 60, quando tentou, sem sucesso, lançar o *Project Sigma*.

Além de não apontar essas relações pessoais, o livro também se enfraquece pelo fato de que eu não faço distinção alguma entre movimentos de vanguarda e *underground* — o primeiro tendendo a ser muito mais coerente ideologicamente do que o último. Além de possuir muito mais rigor crítico, a vanguarda se reúne em grupos menores e mais exclusivos do que o *underground*, que tem uma estrutura aberta. A IS claramente constituiu um movimento de vanguarda — assim como as várias tendências das quais ela se alimentou. O Fluxus começou

sua vida como um movimento de vanguarda, mas se degenerou em uma corrente *underground*. O Provos Holandês, os Motherfuckers, a King Mob, os Yippies, Artistas de Mail Art, Punks e Class War exibem uma mentalidade *underground*, e não de vanguarda. O Neoísmo foi conscientemente uma vanguarda. Embora os fundadores do grupo baseados em Portland tenham tentado criar um movimento *underground* antiideológico chamado No Ism, os jovens franco-canadenses, que estavam entre os primeiros a seguir as questões levantadas por Dave Zack, Al Ackerman e Maris Kundzin, transformaram as idéias de seus mentores e, ao fazê-lo, reinventaram a vanguarda para a geração pós-punk. Esse processo, que foi quase de inversão total, resultou na nomenclatura da tendência para Neoísmo. Talvez sendo o único grupo de vanguarda genuíno dos dez anos entre 1975 e 1985, os neoístas estão entre os candidatos mais prováveis à canonização como parte da tradição que vem do Futurismo e do Dadá, passando pelos situacionistas e o Fluxus.

Possivelmente pelo fato de as personalidades de vanguarda desejarem o que James H. Billington descreve como uma “simplificação radical”, a história de grupos como os neoístas e os situacionistas tende a tornar-se ainda mais distorcida do que aquela relacionada a movimentos *underground*. Obviamente, esse processo avançou muito mais no caso da IS, mas também tornou-se um fator importante na historialização do Neoísmo. Um caso é o capítulo sobre o grupo no texto “A Halo” (Hettorony Konyvkiado, Budapeste, 1991), de Geza Perneczky. Nele, o Neoísmo é tratado como se já houvesse chegado ao seu estágio de desenvolvimento pós-1984, na época em que os três membros de Portland fundaram o movimento com o nome de No Ism, em 1978. O livro também dedica espaço indevido a Istvan Kantor e a mim, como se estivesse contando uma história acurada do grupo. Como um emigrante húngaro, Kantor tinha provavelmente interesse especial para aqueles que falam a língua na qual o livro foi publicado, ao passo que eu servi como a maneira mais fácil de ligar a teoria neoísta à da Internacional Situacionista. Esta é uma imagem invertida da maneira como foi historializado o Situacionismo, uma vez que muito do material

publicado sobre a IS continua a exibir preconceito — ou pelo menos ignorância — contra seus membros da Europa do Norte ou Oriental. No mundo anglo-saxônico, também aconteceu um mal-entendido completo da maneira pela qual idéias situacionistas foram inicialmente adotadas por vários radicais de língua inglesa.

De acordo com a lenda, os homens que “inventaram” o Punk Rock eram ex-membros do grupo “situacionista” inglês King Mob, que abandonaram a causa revolucionária e transformaram a crítica anticapitalista definitiva em uma forma de ganhar dinheiro. A realidade é bem diferente. Os quatro membros do que foi por pouco tempo a seção inglesa da Internacional Situacionista eram parte de uma cena anarquista/freak maior, em Notting Hill, oeste de Londres. O seu entendimento do Situacionismo era filtrado pela Cultura Pop, Anarquismo, Black Power, o Underground e muitas outras coisas — como pode ser verificado em suas traduções extremamente livres de textos situacionistas franceses. Quando a seção inglesa da Internacional Situacionista foi expulsa pela matriz em Paris, eles formaram o grupo King Mob, com Dave e Stuart Wise. Ao invés de ser situacionista, o King Mob era de fato uma imitação do grupo nova-iorquino Motherfuckers. Alguns dos indivíduos que foram mais tarde ativos no início da cena punk tinham relações amigáveis com o King Mob e outros ativistas de Notting Hill. Essa conexão pode ter contribuído para que alguns dos mais ousados aspectos da contracultura dos anos 60 tenham sido incorporados pelo Punk — embora nenhuma das idéias que passou de uma geração a outra fosse explicitamente situacionista. Fica bem claro que essa é também a posição oficial dos debordistas, num comentário explícito no *Internationale Situationiste 12*: “uma trupe chamada *King Mob*... passa-se, de maneira bastante errônea, por ligeiramente pró-situacionista”.

Os problemas associados com a historialização da Internacional Situacionista aumentaram muito por causa da exposição retrospectiva de seu trabalho em 1989. O evento foi feito sob medida para agradar chauvinistas em três diferentes mercados nacionais: de forma que em Paris a exposição concluía-se mais

ou menos com as manifestações francesas de maio de 1968, em Londres com o Punk Rock inglês e em Boston com a pintura simulacionista americana. Enquanto os protestos daqueles que se opunham à própria idéia de uma retrospectiva situacionista pareciam sem sentido — se a IS não desejasse ser historializada através de exposições, o grupo não teria doado documentos a museus — foi uma pena que o evento tenha sido completamente deformado por considerações nacionalistas.

Muito do que foi escrito sobre a IS consiste simplesmente de anedotas de uma história mitificada. Mesmo o jornalista americano que tentou sair desse ciclo vicioso ao adotar uma técnica de associação livre, demonstra pouco mais do que a falência de sua própria imaginação, em infinita queda nos episódios-chave de Estrasburgo, maio de 1968, etc. Em *Lipstic Traces* (Secker & Warburg, Londres, 1989), Greil Marcus movimenta-se sem esforço de John of Leyden (heresias religiosas da Idade Média) a Johnny Lydon (que cantou nos Sex Pistols sob o pseudônimo Johnny Rotten) não simplesmente graças à semelhança sonora dos nomes, mas porque eles constituem o que o autor considera uma história alternativa radical e extravagante. O resultado é uma árvore genealógica situacionista “limpa”, e as descobertas mais desagradáveis, que devem surgir através da técnica de associação livre de Marcus, simplesmente não aparecem no livro. Por exemplo, o Conselho para Liberação da Vida Diária, que se tornaria a facção americana da IS, operava através da caixa postal 666 da estação Stuyvesant em Nova York — 666 é, naturalmente, o número da Besta ou Satã. Da mesma forma, Sid Vicious (baixista dos Sex Pistols) assassinou sua namorada no Hotel Chelsea, que anos antes havia sediado reu-niões da Ku Klux Klan.

Existem numerosos paralelos possíveis entre a IS e a extrema-direita. Muitos reacionários não apenas escrevem de maneira similar aos specto-situacionistas, como também se interessam pelos mesmos temas. Tirados de contexto, trechos convenientemente censurados de propaganda ultradireitista podem passar por textos debordistas. Tomemos como exemplo um escrito do notório anti-semita Douglas Reed: “O poder do dinheiro e o

poder revolucionário foram maquiados e falsificados, mas as formas simbólicas ('capitalismo' ou 'comunismo') e praças fortes bem definidas ('América' ou 'Rússia') mantiveram-se. Convenientemente para alarmar a mente pública, a visão oferecida é de inimizade nula e desesperançada e confronto... Este é o espetáculo apresentado publicamente para as massas. Mas e se homens semelhantes com um objetivo em comum reinassem secretamente em ambos os campos e propusessem atingir suas ambições através do confronto entre as massas? Acredito que qualquer estudioso aplicado dos nossos tempos descobrirá que é isso que ocorre". Enquanto isso, C. H. Douglas no *Social Crediter* de 17 de julho de 1948 soa ainda mais incisivamente debordista: "Idéias e mesmo parágrafos inteiros... que aparecem primeiro no *Social Crediter* podem ser lidos em números cada vez maiores em várias críticas e periódicos... quase sempre sem que a fonte seja citada".

A semelhança entre a retórica de reacionários e a IS acontece parcialmente pelo fato de os debordistas se encontrarem na mesma selvageria política de excêntricos econômicos como o Major Douglas e seu movimento de Crédito Social. No entanto, os paralelos vão muito além disso e não podem ser reduzidos a uma única questão sem distorcer de forma grosseira nosso entendimento do assunto. A IS plagiou vários *slogans* que haviam sido populares anteriormente entre heréticos cristãos da Idade Média. As ideologias religiosas de onde esses epigramas surgiram eram essencialmente anti-semitas, e isso nos dá outro ângulo de visão da relação situacionista com a direita racista. É extraordinário que Marcus não mencione isso, uma vez que ele cita um trabalho — *The Pursuit of the Millenium* (ed. rev., Oxford, Nova York, 1970) — que lida explicitamente com o conteúdo anti-semita das heresias feudais.

Retornemos à técnica de associação livre — embora Marcus não faça muito com ela, o procedimento pode certamente produzir resultados interessantes. Por exemplo, Charles Radcliffe, um membro da facção inglesa da Internacional Specto-Situacionista, usa o nome do jacobita conhecido por ter fundado a mais antiga Casa Maçonica em Paris, e que assumiu o

papel de seu primeiro Grande Mestre em 1725. Pensar na IS como uma organização maçônica esclarece como o grupo funcionava. Não havia procedimentos indicados para indivíduos que desejassem entrar para a Internacional Situacionista: a filiação era um privilégio oferecido apenas àqueles considerados à altura dessa honra. Asger Jorn parece ansioso em disseminar a idéia de que a IS é uma versão mais recente dos Illuminati ao escrever no *Situationiste Internationale 5* (dezembro de 1960): "Os situacionistas rejeitam unilateralmente o pedido, feito no livro de Pauwels e Bergier *O Despertar dos Magos (Les Matin des Magiciens)*, por ajuda na formação de um instituto para a pesquisa de técnicas ocultas — e a formação de uma sociedade secreta para aqueles que possam manipular as condições de seus contemporâneos".

Apesar de Jorn rejeitar a proposta de Bergier e Pauwels, os situacionistas eram fascinados pelo oculto e esse aspecto do movimento foi completamente ignorado pelos indivíduos que têm defendido a IS em anos recentes. Mas, como Graham Birtwistle nota em seu livro *Living Art* (Reflex, Utrecht, 1986), apesar de não haver evidências de que Jorn tenha se associado a qualquer movimento teosófico de forma comparável à sua afiliação ao Partido Comunista... seu interesse por tradições esotéricas era certamente mais do que uma fascinação passageira e aumentou em suas últimas teorias, enquanto a ortodoxia de seu Marxismo diminuiu. Quando Jorn foi questionado numa entrevista de 1963 se ele era um *shaman*, perguntou: "Bem, como alguém pode responder a isso... você não sabe nada sobre os *shamans*?"

James Webb dedicou alguns parágrafos aos situacionistas e o Misticismo em seu livro *The Occult Establishment* (Open Court, Illinois, 1976). Entre outras coisas, Webb nota que: "A 'sociedade do espetáculo' é vista tanto como causa quanto como efeito do sistema de produção, mas pode muito bem ser simplesmente expressada como Maya, a ilusão que deve ser vencida. Através de todas as transformações do Surrealismo ao Situacionismo, a idéia de vencer a aparência manteve-se constante: e o ocultismo e misticismo tradicionais estão bastante de acordo com essa posição. Os novos revolucionários não se esquecem de seus

mestres. O último pronunciamento de André Breton sobre o Surrealismo citava o esotérico Rene Guenon — que começou sua carreira como discípulo de Papus —, e o livro *Traité de Savoir-Vivre* (1967) do situacionista Raoul Vaneigem inclui um capítulo com o mesmo título de um dos livros de Guenon”.

Do texto “Formulário para um Novo Urbanismo” (1953) de Ivan Chtcheglov, com suas referências a Campanella (“não existe mais o Tempo do Sol”) através dos escritos recentes de Debord, o círculo situacionista é obcecado pelo oculto, misticismo e sociedades secretas. Os editores do jornal pós-situacionista *Here and Now* deram uma dica disso quando parodiaram uma colagem de Debord na capa de sua edição dupla 7/8 — a ilustração de uma colméia rosacruz. Dentro havia uma crítica do livro *Commentaire sur la Société du Spectacle*, ilustrada por um retrato de Adam Weishaupt, o fundador dos Illuminati no século XVIII. O conselho editorial do *Here and Now* parece sugerir que a IS emerge de três diferentes tradições: uma artística, uma política e uma terceira geralmente ignorada — aquela de sociedades ocultas e secretas. Uma vez que a maior parte do conhecimento “secreto” é mais não-verbal do que realmente “secreto”, parece apropriado que Mike Peters e seus amigos tenham aludido a essa ignorada influência pelo uso de ilustrações.

Nesse ponto, talvez seja esclarecedor remeter a uma entrevista de 1978 com Ettore Sottsass Jr., que era parte integral do grupo que formou a Internacional Situacionista: “Eu sempre me interessei por culturas antigas, os egípcios, os sumérios, as culturas judias e da América Central... culturas que deixaram traços nas nossas memórias, de mágica e religião a fanatismo, Tecnologias de vida que não são sempre racionais, como aquelas do Oriente, que progridem por treinamento constante do corpo e da mente”. É claro, Sottsass rompeu com o círculo de Jorn e Debord um pouco antes da fundação da IS, e hoje em dia esse italiano é mais conhecido pelas máquinas de escrever que projetou enquanto trabalhava para a Olivetti e os móveis do estilo “Memphis”! No entanto, suas atitudes são típicas daqueles que pertenceram à IS, mesmo depois que o movimento dividiu-se nas facções “cultural” e “política”.

Como os situacionistas, a rede neoísta alimentou-se bastante da mitologia do oculto e de sociedades secretas. Florian Cramer tem pesquisado essa área. Em uma carta ao autor, Cramer afirmou que o cabalismo era uma grande influência nos escritos neoístas de John Berndt: “Berndt cita o conceito de gematria, que é a equivalência de palavras com os valores numéricos de suas letras... Outros neoístas, como TENTATIVELY a CONVENIENCE, produziram trabalhos baseados nessa técnica oculta. Você relata em *Assalto à Cultura* que TENTATIVELY substituiu a letra ‘e’ por ‘(nn)’ em alguns de seus textos: a letra ‘n’ é a décima quarta letra do alfabeto, e o total de dígitos de catorze soma cinco, ou a letra ‘e’. Em *The Flaming Steam Iron...* Berndt escreve que a percepção de incoerência total leva a uma nova coerência (se “nenhuma coisa é igual a outra” então “qualquer coisa é qualquer coisa”), resultando na materialização de Monty Cantsin. Esse é exatamente o problema com o qual a cabala se ocupa. E Berndt continua: “O universo neoísta de cosmologia é baseado na casa de nove quadrados. O quadrado é o símbolo da cabala para Deus e seu nome de quatro letras é YHWE”.

O neoísta escocês Pete Horobin contou-me uma vez que o ativista de Montreal Kiki Bonbon apropriou-se da palavra Neoísmo quando a encontrou em um texto escrito pelo famoso mago Aleister Crowley. A identidade múltipla Monty Cantsin, adotada por vários membros da rede neoísta, tinha intenção de ser uma referência explícita ao movimento Livre Espírito da Idade Média. O nome significava literalmente o que dizia — *Monty Can't Sin* (“Monty Não Peca”, em inglês)! Essa era uma heresia “padrão” na era feudal que, de forma menos condensada, afirmava: se Deus está em toda parte, todos são Deus; e porque Deus não peca, o pecado não existe. O inferno é simplesmente deixar de fazer as coisas que desejamos — enquanto a blasfêmia, bebidas e fornicação são atos sagrados.

Mais do que qualquer outra coisa, o Neoísmo dedicava-se a transformar a forma como era percebida a vida cotidiana, uma tentativa de subverter a realidade consensual. Um episódio acontecido no 8º Festival Internacional Neoísta de Apartamento em Londres vai ilustrar isso bem melhor do que qualquer quantida-

de de teoria. No último dia desse evento, dois húngaros bateram na porta do Q. G. Neoísta perguntando se podiam entrevistar Istvan Kantor. Pete Horobin informou a eles que Kantor havia retornado a Montreal. Os homens foram convidados a entrar no prédio e conduzidos à sala no andar de baixo, onde eu trabalhava num documento de áudio. Os húngaros estavam vestidos com longos casacos de chuva e pareciam caricaturas de agentes da KGB. Diziam trabalhar numa revista jovem de Budapeste e supostamente haviam voado para Londres especialmente para escrever uma matéria sobre Neoísmo. Uma vez que Horobin havia organizado sozinho o Festival de Apartamento, ele achou que era sua a tarefa de explicar do que se tratava o evento, enquanto eu respondia a algumas perguntas sobre o meu envolvimento. Tanto eu quanto Horobin nos recusamos a deixar que os “jornalistas” tirassem nossas fotografias. Os húngaros então pediram permissão para fotografar o prédio. Uma vez informados de que isso era permitido, começaram a tirar fotos de paredes, portas e janelas.

Nesse momento, tENTATIVELY a cONVENIENCE desceu as escadas para ver o que estava acontecendo. Depois de saber que os visitantes eram “jornalistas”, tENT se ofereceu para posar para eles. No entanto, ele não queria que seu rosto fosse fotografado, e sim um ponto de interrogação de ponta-cabeça que havia sido raspado na parte de trás de sua cabeça. Enquanto um dos húngaros apontava a câmera, tENTATIVELY pediu que esperasse um minuto, porque ele queria que o ponto de interrogação aparecesse do lado certo na fotografia. tENT então tentou ficar de ponta-cabeça. Depois de fingir que não conseguia fazê-lo, levantou-se e disse que tinha outra idéia — se a câmera fosse segurada de ponta-cabeça, o ponto de interrogação apareceria do lado certo na foto! O húngaro obedientemente fez o que ele sugeriu.

Como os letristas, os neoístas tateavam novos modos de ser — e a relação entre Neoísmo e o Movimento Plagiarista/Greve Artística nos dá alguns paralelos notáveis sobre o papel do Letrismo como precursor da mais significativa Internacional Situacionista. Este livro não inclui capítulos sobre os vários *Fes-*

tivais de Plágio ou a Greve Artística, porque teria sido prematuro escrever sobre eles em 1987. Eu estava ativamente envolvido com os vários grupos de Plágio/Greve Artística e o que tenho a dizer sobre eles pode ser encontrado em outras publicações. John Berndt, Florian Cramer, Geza Perneczky e muitos outros indivíduos têm tentado atribuir todo o trabalho que eu produzi depois de romper com o Neoísmo a esse movimento anterior. Eles são particularmente infelizes ao defender que as últimas edições da minha revista *Smile* são documentos neoístas. Isso possivelmente acontece porque eles desejam apresentar o Neoísmo como a última vanguarda possível. Berndt, por exemplo, produziu pôsteres com a frase “ATENÇÃO: STEWART HOME AINDA É NEOÍSTA” e sugeriu que dentro do Neoísmo eu fora Henry Flynt e Dave Zack fora George Maciunas.

Sem dúvida, ex-camaradas têm-se tornado cada vez mais amargos na medida em que a vanguarda dos anos 80 entra nos livros de história de maneira convenientemente distorcida. Um exemplo desse processo pode ser encontrado no novo trabalho padrão em língua inglesa sobre anarquismo, *Demanding the Impossible*, de Peter Marshall (Harper Collins, Londres, 1992): “Inspirado pelas teorias situacionista e anarquista, outro grupo antiautoritarista emergiu no fim dos anos 80 em... jornais como *Smile*, *Here and Now* e o mais acadêmico *Edinburgh Review*. Grande parte dos novos escritos libertários está dentro das tradições *Ranter* e dadaísta de declamação poética. Funde fato e ficção, história e mito, e opõe o primitivo ao civilizado. Em vez de recorrer à propaganda de agitação, tenta politizar a cultura e transformar a vida cotidiana”. Relatos igualmente distorcidos dos movimentos neoísta e plagiarista estão na terceira edição do *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, de John A. Walker (London Library Association, 1992). De forma relativamente surpreendente, quando o Museu Victoria & Albert organizou uma exposição intitulada “Smile: uma Revista de Múltiplas Origens” (Londres, março-agosto de 1992), o texto de seu catálogo escrito por Simon Ford era bem acurado.

Agora quero voltar no tempo e lidar com alguns dos problemas associados à historialização do Fluxus. No texto “Mutações

da Vanguarda: Pré-Fluxus, durante o Fluxus, o fim do Fluxus” (incluído em *Ubi Fluxus, Ibi Motus 1990-1962*, catálogo da exposição Fluxus na Bienal de Veneza de 1990), Henry Flynt observa: “No processo de transformação do Fluxus em uma exposição de museu, houve uma quantidade impressionante de manipulação da história Fluxus... Todas as afirmações radicais — a não ser pela mera inconseqüência — foram retiradas do movimento. Além disso, uma genuína conseqüência do Fluxus, como os neoístas, foram bloqueados do Fluxus oficial porque seus membros são agentes do *underground* e não artistas do dinheiro”.

Flynt prossegue sugerindo que o supremo Fluxus George Maciunas era obcecado pela idéia de organizar toda a vanguarda — embora obviamente a maior parte dela, como os movimentos situacionistas e de Destruição na Arte, escapassem ao seu controle. No entanto, como o texto “Mutações da Vanguarda” deixa claro, muito da cena de Nova York que operava independentemente de Maciunas durante o período pós-guerra foi recentemente assimilada ao Fluxus por operações descuidadas de parte dos acadêmicos, curadores e artistas, debatendo-se por um lugar na história da cultura. Ironicamente, muitos dos artistas lançados pelo Fluxus tiveram mais sucesso do que Maciunas durante os anos 60 — mas agora encontram-se reduzidos à sua suposta filiação a esse movimento “historicamente importante”, uma vez que as suas próprias carreiras murcharam: o que antes era um grupo marginal, agora beneficia-se dos “caprichos” da moda. Os paralelos entre a historialização do Fluxus e a Internacional Situacionista são notáveis. Enquanto no fim dos anos 60 e começo dos 70, Daniel Cohn-Bendit e o Movimento de 22 de Março eram tidos como os protagonistas das manifestações de Maio de 1968 na França, vinte anos mais tarde, vários entusiastas tiveram sucesso em transformar a imagem dos numericamente insignificantes debordistas, promovendo-os de ideólogos coadjuvantes e impotentes a atores principais do drama.

Voltando a Flynt, gostaria de lidar brevemente com a afirmação que ele faz em seu texto de que depois de 1968 não havia mais necessidade de uma vanguarda. O argumento de Flynt é,

basicamente, que uma vez que ele havia desenvolvido sua crítica da arte e trocado essa área de atividade pelo “brend” — paradoxalmente para resumir seu trabalho como um artista no fim dos anos 80 —, a vanguarda era um anacronismo. Enquanto o “brend” era um conceito mais avançado que o entendimento simplista de Debord da arte como um conteúdo essencialmente radical que havia sido deformado por sua embalagem burguesa, a formulação necessariamente subjetiva da modalidade flyntiana a impede de agir como a última palavra em vanguarda para qualquer pessoa além de seu autor. De fato, o movimento de Greve Artística do fim dos anos 80 tomou elementos das críticas à cultura, feitas por Flynt, Metzger, etc., e teve sucesso em propagar essa mistura precipitada com muito mais êxito do que qualquer grupo de vanguarda anterior.

Ficando próximo ao presente, outro movimento que não é descrito nas páginas seguintes é o Orange Alternative, baseado em Wroclaw. Isso acontece porque as notícias do que Waldemar Frydrych e seu grupo estavam fazendo não chegaram a mim até depois que a primeira edição em inglês do livro já havia sido publicada. Após a publicidade gerada pela exposição situacionista em 1989, certos picaretas acharam apropriado fazer referências breves à Orange Alternative como Situacionismo polonês. De acordo com a escassa informação disponível em inglês, isso parece ser mera hipérbole. Os poucos relatos sobre o grupo de Wroclaw que apareceram na imprensa ocidental deixam claro que o Orange Alternative tinha mais em comum com as tradições *underground* do Provos holandês e dos Yippies americanos do que com as pretensões vanguardistas da IS.

Uma ação em particular ressoou para aqueles que estavam familiarizados com a contracultura dos anos 60 no Ocidente. Foi relatado que, durante uma demonstração de dezembro, membros do Orange Alternative vestiram-se de Papai Noel — e isso causou muita confusão entre representantes das autoridades polonesas. Quando a polícia tentou isolar os manifestantes, acabou por capturar vários indivíduos que haviam sido genuinamente contratados para fazer papel de Papai Noel. Duas décadas antes, membros dos Motherfuckers de Nova York haviam

entrado em uma loja de departamentos fantasiados de Papai Noel e distribuído presentes de graça — resultando no espetáculo da polícia tomando brinquedos da mão das crianças à força e o Papai Noel sendo preso. Membros da King Mob gostaram tanto do sucesso desse escândalo que repetiram a ação em Londres. No entanto, embora seja provável que pelo menos alguns dos ativistas da Orange Alternative estivessem familiarizados com a teoria debordista e a contracultura dos anos 60, eles claramente desenvolveram uma práxis que refletia sua situação social particular.

Existem outros grupos recentes que se alimentam do legado dos movimentos de vanguarda e *underground* descritos neste livro. Um exemplo é o Grupo Imediatista baseado nos Estados Unidos. Eu não me impressiono com essa turma — a propaganda deles não passa de seqüências sem conteúdo de palavras bombásticas: “Lidando com a Ecologia da Coerção; Congressos de Redes; Correspondência, Mail Art e Troca; Hacking; Atacando a Mídia; Virando o Espetáculo contra ele mesmo; Criando Bibliotecas de Produção Pública; Aproveitando a Mídia Pública e um Estado Aberto”. A Rede Anti-Copyright (RAC) é um grupo internacional trabalhando numa área semelhante — eles distribuem panfletos subversivos por todo o planeta. As ambições da RAC são mais modestas do que as do Underground Imediatista, mas suas atividades são mais substanciais.

A Associação Psicogeográfica de Londres (APL) não passou inicialmente de um nome inventado na conferência de fundação da Internacional Situacionista, para que o evento parecesse mais importante do que era. Em 1992, o grupo tornou-se uma realidade. Fiquei a par desse fato depois de receber um panfleto dizendo: “Viagem da Associação Psicogeográfica de Londres para a Caverna em Roisia’s Cross, 21 a 23 de agosto. Essa viagem foi organizada para coincidir com a conjunção entre Júpiter e Vênus no dia 22 de agosto. A viagem vai durar três dias e envolverá ciclismo por aproximadamente 100 milhas e acampamento por duas noites. O encontro para o passeio acontecerá atrás do estacionamento Tesco, na Three Mills Lane, Londres E3, às 11h da sexta-feira, 21 de agosto, com bicicleta e equipa-

mento de acampamento. Esperamos que vocês possam vir — a gente se vê lá!”.

Um encontro posterior foi organizado pela APL para pesquisar os arredores do St. Catherines Hill, Winchester, na ocasião da conjunção de Vênus, Urano, Netuno e a Lua. Um libreto intitulado *The Great Conjunction: the Symbols of a College, the Death of a King and the Maze on the Hill* (A Grande Conjunção: os Símbolos de uma Faculdade, a Morte e o Labirinto no Morro) foi publicado no primeiro dia dessa excursão de 36 horas. O texto revelava que a APL estava conduzindo investigações rigorosas sobre *ley-lines*¹, o oculto, a organização ritual do poder, psicodrama com alquimia, controle da mente e simbolismo arquetônico. O grupo está desenvolvendo várias linhas de pesquisa que não foram mais exploradas pelos situacionistas depois que Asger Jorn deixou o movimento e este se dividiu em duas facções rivais. A (re)formação da APL parece ser um dos mais importantes eventos dos últimos anos — e pode revitalizar a vanguarda.

Tendo observado alguns dos desenvolvimentos recentes que cresceram da tradição cultural de oposição descrita nas páginas que se seguem, gostaria de voltar à tarefa em questão e concluir este texto introdutório. Apenas pouco mais de cinco anos passaram-se desde que escrevi este livro, mas parece uma vida. Mesmo que o texto tenha suas falhas, se eu começasse a corrigi-las iniciaria um processo sem fim e acabaria escrevendo um novo trabalho. Nas palavras de um crítico, o livro é “uma introdução concisa à história de todo um bando de encenqueiros através dos tempos”. Gosto de pensar nas páginas seguintes como um blefe na sua direção, uma maneira indolor de se ter uma visão geral das correntes culturais da segunda metade do século XX, cuja dívida com os futuristas, os dadaístas e os surrealistas varia de tamanho. A maneira como o livro foi organizado torna-se clara em seu final, tudo está em dois capítulos: “Além da Mail Art” e “Neoísmo”. Se eu fosse escrever um livro sobre apenas um dos movimentos citados aqui, seria sobre o Neoísmo. Particularmente, gostaria de pesquisar as reivindicações feitas por vários neoístas franco-canadenses de que eles criaram o primeiro vírus

de computador no início dos anos 80. Embora a data distante sugerida para essa conquista faça com que a afirmação pareça pouco convincente, é provavelmente apenas uma questão de tempo até que vários entusiastas comecem a declarar que todo *backer underground* foi uma invenção neoísta. No entanto, não há absolutamente nada sobre isso nas páginas seguintes, como você vai descobrir no decorrer da leitura...

STEWART HOME, LONDRES, JANEIRO DE 1993

NOTA

1. "Ley-lines" são o produto de uma pesquisa *new age* ocultista que começou na Inglaterra nos anos 20, com Alfred Watkins. "Leys" são alinhamentos antigos de rochas em círculos, ou figuras gigantes desenhadas nos campos ou desertos, etc. Se esses alinhamentos foram instrumentos para observação de eventos astronômicos, ou se tinham função religiosa, ou se estão ali apenas por seu efeito estético, ou se é tudo ao mesmo tempo, é razão de muita polêmica. (N.E.)

A PALINGÊNESE DA VANGUARDA

"A revolução não deve apenas criar outra concepção de tempo, e sim assimilá-la à nova síntese de espaço. As duas serão criadas simultaneamente, emergindo da nova relação entre os seres humanos e a natureza; a reconciliação."

Jacques Camatte, *Against Domestication*

Um dos problemas com as recentes críticas acadêmicas da vanguarda é a maneira como a "antiarte" tem sido conceitualizada, privilegiando o espaço sobre o tempo. Como consequência, há pouco interesse em enxergar a vanguarda teleologicamente. Em seu livro *Theory of The Avant-Garde* (University of Minnesota, Minneapolis, 1984), Peter Burger tende a interpretar a vanguarda pelo prisma do Dadá e do Surrealismo. Uma correção a essa tendência começa a emergir em trabalhos como *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde* (Stanford University Press, Califórnia, 1993), um livro de Andrew Hewitt centrado no Futurismo. No entanto, mesmo que esse movimento "para trás" no "tempo" seja muito bem-vindo, a teorização acadêmica sobre a vanguarda ainda tem que se redimir com fenômenos do pós-guerra como o Letrismo e o Situacionismo.

O que de mais útil pode ser aproveitado de Burger é a idéia de que a vanguarda é um ataque à instituição da Arte. Uma idéia que vai contra a suposição absurda de que o Dadá e o Surrealismo foram meramente tentativas de suplantarem os estilos

artísticos dominantes em sua época. Hewitt, por outro lado, problematiza a idéia de autonomia artística emprestada por Burger da Escola de Frankfurt. A seguinte passagem de *Fascist Modernism* (página 59) exemplifica a polêmica de Hewitt: “Se o capitalismo proporciona as condições materiais para a arte autônoma, então é a tradição filosófica do Idealismo Alemão que lhe dá legitimação ideológica. No fim do século XVIII, a literatura emergente ganha espaço em uma hierarquia discursiva, regulada pela filosofia do Idealismo. Assim, mesmo que se diga que a arte resiste em seu conteúdo contra a tendência capitalista a uma racionalização econômica, ela só pode fazê-lo com um conjunto pré-racionalizado de relações filosóficas. Ao contrário de seu status ideológico no século XVIII, como uma fuga de forças sociais ubíquas de racionalização, a arte autônoma é também um produto dessas forças”.

Já há algum tempo é uma banalidade entre “economistas radicais” que a escolha no “sistema de mercado livre” é e sempre será ideológica: que, em vez de ser “livre de valor”, a escolha (que é inevitavelmente condicionada) é um valor arbitrário a priori. O “mercado livre” nunca existiu, é uma construção utópica elaborada para mascarar as forças “sociais” que moldam a economia na realidade. Historicamente, no exato momento em que “as artes” liberam-se das algemas do sistema de mecenato e, portanto, tornam-se “Arte” em seu sentido moderno, a transformação da cultura em bens de consumo traz a possibilidade de sua “autonomia” ideológica: a instituição da Arte aparece para regular o campo cultural. Como consequência disso, ao atacar a instituição artística, a vanguarda desenvolve uma crítica das relações de bens de consumo. A derrota da vanguarda clássica — e eu colocaria a Internacional Situacionista nessa categoria — é a sua incapacidade de realizar esse salto em direção à questão central da economia marxista. Essa derrota vem do desejo por parte da vanguarda clássica de integrar a arte com a vida. A vanguarda clássica é utópica precisamente porque pretende libertar a arte, mas essa aceitação literal/metafórica das reivindicações absurdas feitas por apologistas ideológicos do Capital (que necessariamente propagam teorias que

implicam que a arte existe, ou pelo menos pode existir, no “além”, como uma religião secular que “transcende” as relações econômicas) não deixa de ter certos méritos, uma vez que acaba fazendo com que aqueles que operam dentro da instituição artística entrem em conflito com as próprias forças que legitimam sua atividade.

É dentro dos parâmetros de tal discurso que devemos situar a práxis da Internacional Situacionista. Guy Debord afirma na tese 191 de *A Sociedade do Espetáculo* (Contraponto, 1997) que: “O Dadaísmo e o Surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da Arte Moderna. Elas são contemporâneas, embora apenas de forma relativamente consciente, da última grande investida do movimento revolucionário do proletariado. O fracasso desse movimento, que os deixou aprisionados no mesmo campo artístico cuja decrepitude eles haviam anunciado, é a razão básica para a imobilização deles. O Dadaísmo e o Surrealismo são ao mesmo tempo historicamente ligados e opostos um ao outro. Essa oposição, que cada um deles considera sua mais importante e radical contribuição, revela a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente em cada grupo. O Dadaísmo queria suprimir a arte sem realizá-la; o Surrealismo queria realizar a arte sem suprimi-la. A posição crítica elaborada desde então pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte”.

Debord, cuja “anticarreira” começou com o longa-metragem *Hurlements en faveur de Salde* (*Uivos em Favor de De Sade*, 1952) — que não continha imagens, apenas película preta intercalada por clarões brancos — era incapaz de sair da base de referência oferecida pela instituição da Arte e, ao invés disso, teorizava rumo a um entendimento unilateral de Hegel. Está perfeitamente claro no *The Philosophical Propaedeutic* (*The Science of the Concept*, Terceira Seção, *The Pure Exhibition of Spirit*, teses 203 a 207) e no *Philosophy Of Mind: Being Part Three of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (Seção Três, *Absolute Mind*, teses 553 a 571) que, dentro do sistema hegeliano, a superação da arte é de fato encontrada em religião.

Uma vez que, entre as facções mais avançadas da “burguesia”, a “arte” tinha vindo nos tempos de Debord substituir a religião, os situacionistas foram forçados a pular essa inversão hegeliana em particular, e no lugar disso moveram-se em direção à filosofia que representa a mais alta conquista da “mente absoluta” no sistema de Hegel. Assim como o jovem Marx, Debord enxergava o proletariado como sujeito da realização da filosofia. A concepção situacionista da superação da arte também é filtrada pelas idéias de August von Cieszkowski, cujo tomo 1838 de *Prolegomena zur Historiosophie* dedicava-se à idéia de que “o feito e a atividade social vai superar (suplantar) a filosofia”. Foi essa fonte que forneceu aos situacionistas o material para completar sua falsa “superação”, permitindo que eles voltassem à categoria final de arte romântica no sistema hegeliano, ou seja, à poesia.

Raoul Vaneigem afirma em *The Revolution Of Everyday Life (Traité de Savoir-Vivre à l'usage des jeunes générations)* que: “A poesia é... ‘realizar’, mas ‘realizar’ restaurando a pureza do seu momento de gênese — visto, em outras palavras, do ponto de vista da totalidade”. Nos anos 60, Debord e Vaneigem afirmaram que eles haviam suplantado a vanguarda e, conseqüentemente, “realizavam” uma situação “revolucionária” que ia além do ponto do não-retorno. No entanto, tudo o que os situacionistas realmente conseguiram fazer foi reafirmar os fracassos do Dadá e do Surrealismo em terminologia hegeliana, com a inevitável conseqüência de que sua crítica foi de muitas formas menos “avançada” do que aquela de seus “precursores”. Debord, que era um teórico bem melhor do que seu “camarada” Vaneigem, parecia ter consciência desse problema, embora não soubesse como “resolvê-lo”, e o fragmento de Cieszkowski citado na versão cinematográfica de *Sociedade do Espetáculo* (uma versão em inglês do roteiro pode ser encontrada no livro *Society Of The Spectacle And Other Films*, Rebel Press, Londres, 1992, página 71) é bem reveladora: “Assim, depois que a prática direta da arte deixou de ser a coisa mais importante, e esse atributo foi devolvido à teoria, assim como é, ele se desvincula atualmente do último, na medida em que uma prática pós-teórica

sintética forma-se, tendo como objetivo primário ser a fundação e a verdade da arte como filosofia”.

Hewitt afirma em *Fascist Modernism* (página 85) que: “A História, para os artistas de vanguarda, está disponível como uma mercadoria; e a mercadoria, por sua vez, é intrinsecamente ‘histórica’, de segunda mão. Talvez, no final, a vanguarda desenvolva realmente um estilo, de bricolagem, no qual a transformação da história em mercadoria e a “historização” das mercadorias (isto é, a estetização e a politização respectivamente) convergem”. Eu concordo com Peter Burger quando ele sugere no livro *Theory of The Avant-Garde* que o fracasso do assalto dadaísta e surrealista à instituição artística levou a uma ampliação da definição do que é aceitável como arte. Esse é um “fracasso” de dois gumes, vindo do desejo da vanguarda clássica de integrar “arte” e vida, porque, como Hewitt sugere, faz com que a história da arte esteja disponível para o artista como um bem de consumo. No entanto, uma vez que a “autonomia” ideológica da arte está baseada no seu status como bem com valor de mercado regulado pela instituição da Arte, esta deve inevitavelmente ser protegida como um pedaço de “propriedade intelectual”, contra seu livre uso como um pedaço de bricolagem em obras de arte posteriores.

Não é nenhuma surpresa que, já em 1959, o situacionista Guy Debord tenha tido que retrabalhar o seu filme *Sur le passage des quelques personnes através une assez courte unite de temps (Sobre a Passagem de Algumas Pessoas Num Pequeno Intervalo de Tempo)*, por não conseguir comprar os direitos autorais das muitas cenas dos “clássicos” de Hollywood que ele queria reutilizar. O recurso constante de Debord ao clichê é, sem dúvida, consciente e iconoclasta, então talvez não pareça irônico que o seu “inteiramente novo tipo de filme” seja, sem dúvida, um dos mais desprezados gêneros cinematográficos do período pós-guerra, o *cinema mondo*. Ainda assim, Debord foi muito mais do que um simples plagiador: quando sua produção é encarada do ponto de vista do cinema de vanguarda, ela é altamente inovadora.

Uma vez que a prática da apropriação espalhou-se pelo campo artístico, isto é, dentro do campo de atividades culturais

reguladas pela instituição artística, a arte enquanto discurso alcançou seu limite histórico. Essas contradições não podem ser resolvidas dentro dos limites do discurso artístico. Dentro desse campo discursivo não é possível ir além da solução oferecida por Hegel, para quem “o plágio teria que ser uma questão de honra e deveria ser colocado em xeque pela honra” (*Princípios da Filosofia do Direito*, tese 69). Em outras palavras, enquanto as leis de direito autoral continuarem a ser utilizadas, a apropriação, enquanto prática “artística”, vai continuar sendo julgada pelo sistema legal, variando de caso para caso. Da minha perspectiva, tudo o que resta a ser feito pela vanguarda contemporânea é aumentar sua crítica intransigente da instituição da Arte, e, ao mesmo tempo, oferecer um guia para todos aqueles que conseguem ignorar a arte enquanto sistema de referência. Não é tanto o caso de “superar” a arte, e sim de abandoná-la. Tal estratégia estava implícita nas atividades de Henry Flynt, um indivíduo ativo nas margens do Fluxus que, já em 1962, desistiu da arte, substituindo-a por uma modalidade subjetiva que ele chamou de “brend”.

A vanguarda é tida como um incômodo por aqueles que estão felizes com o mundo como está. A arte é uma religião secular que fornece uma justificativa “universal” para a estratificação social, decorando a classe dominante com a cola social de uma cultura comum, enquanto, ao mesmo tempo, exclui a vasta maioria dos homens e mulheres deste ambiente “mais elevado”. A obra de arte nunca é uma entidade simples, uma “coisa em si própria”, mas é literalmente produzida de acordo com os grupos de relações institucionais e sociais que simultaneamente a legitimam. Ao mesmo tempo que a vanguarda contemporânea tem o mesmo desejo de seus precursores de atacar a instituição artística, ela também difere fundamentalmente de seus antecessores clássicos. Se o Futurismo, o Dadá e o Surrealismo queriam integrar a vida e a arte, a vanguarda de hoje deseja que essa antiga categoria caia no esquecimento. Este é o retorno num nível mais alto da iconoclastia islâmica/protestante. Enquanto a vanguarda clássica era definitivamente Deísta em atitude em relação à arte, seu primogênito tomou a forma

de um ateísmo intransigente em sua relação antagônica com a cultura dominante.

Há muito tempo, a instituição da Arte adotou uma irônica pose pós-modernista, razão pela qual a vanguarda contemporânea rebaixa o espaço favorecendo o tempo. Ser de vanguarda é estar à frente e isso inevitavelmente pressupõe uma concepção “teleológica” da história. A vanguarda usa o “mito do progresso” de forma análoga à concepção de Georges Sorel da “Greve Geral”. A vanguarda não acredita em progresso “absoluto”. O progresso é simplesmente uma forma de organização do presente, é um recurso “heurístico”. Em seu pretexto “afirmativo”, o “progresso” é uma concepção vazia que oferece aos homens e mulheres a compensação ilusória de futura vingança pelas humilhações sofridas em suas vidas cotidianas. Uma concepção mítica de progresso os move em direção à ação, e é a maneira de organizar a transformação do “espaço” geográfico. Essa transformação vai trazer uma completa ruptura com as armadilhas ideológicas que têm sido familiares a nós desde o Iluminismo. Da mesma forma que a religião cristã deixou de ser um veículo viável de contestação social no século XVIII, o partido político, enquanto fator de mudança social, está agora completamente esgotado. O futuro da luta de classes está no que até pouco tempo era percebido como um fenômeno “fútil”, isto é, nos novos movimentos sociais de absurda falsa antiguidade. O crescente número de Conselhos “Druidas” são um ótimo exemplo desse tipo de organização.

Minha noção mítica de progresso seria um anátema aos vanguardistas clássicos da Internacional Situacionista. No entanto, ainda que eu concorde com Kant que a “cultura” deva ser trazida diante do julgamento da tradição, o pai fundador do Idealismo Transcendental deixou de especificar por qual tradição uma certa teoria ou artefato deve ser julgado. A vanguarda contemporânea insiste que a única tradição pela qual as coisas podem ser julgadas ainda não existe; em outras palavras, é a cultura que estamos elaborando em nossa teoria e prática. O Fluxus não foi uma vanguarda “genuína”, foi simplesmente um útero do qual intransigentes capazes de superar a Internacional Situacionista emergiram subseqüentemente. Se vários jovens

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

adultos estão agora experimentando com montagens, múltiplos e correspondências Fluxus, este é um primeiro passo — perfeitamente saudável — na direção da iconoclastia de vanguarda. Usando a metáfora de Wittgenstein, o Fluxus é uma escada pela qual a juventude pode subir acima do mundo como ele é, e então jogar o Fluxus fora.

Enquanto Debord e seus camaradas queriam suplantar a arte com as “mais altas” conquistas da “mente absoluta” — isto é, a filosofia —, a teorização recente sobre a vanguarda pode ser lida como uma tentativa de transformar a cultura em uma religião do tipo mais “primitivo”, aquela do “Rei Divino” ou um culto de vegação. Paul Mann em *The Theory-Death of The Avant-Garde* (Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1991) afirma que: “A Morte é necessária para que tudo possa se repetir, e o obituário é uma forma de negar que a morte tenha ocorrido. Com o disfarce de obituário, artistas e críticos continuam exatamente como antes, recuperando continuamente formas diferentes, continuamente fabricando mercadorias críticas cada vez mais esfarrapadas... A morte da vanguarda é velha novidade, é assunto encerrado, que não vale mais a pena ser discutido. Mas aqueles que pensam assim nem sequer começaram a pensá-la. Não há um “pós”: tudo aquilo que alega *ser*, cegamente repete o que pensa ter deixado para trás. Apenas aqueles dispostos a insistir na morte da vanguarda, aqueles que deixam de abafar o silêncio da morte com o barulho de produção neo-crítica, podem ter esperança de ouvir o que esta morte enuncia”.

A tarefa da vanguarda é, então, continuar a existir como antes, proporcionando para aqueles que ainda estão presos a velhas formas de discurso um mito que irá desconstruir a si mesmo. O que ainda é particular poderá tornar-se geral, isto é, nós exigimos a construção social de uma nova “subjetividade”. Uma vez que a crença for identificada como o “nosso” inimigo, torna-se possível para “todos” sair dos sistemas de referência proporcionados pela arte, a religião e a filosofia. Isso deve necessariamente tomar a forma do que a “cultura” desacreditada considera fraude e imitação. Em vez de tentar “resolver” contradições, a “vanguarda” as coloca para “trabalhar” como o motor de mais uma “desordem” desconhecida.

LIVROS

- Allen, Richard — *Skinhead* (New English Library, Londres, 1970).
- Allen, Richard — *Demo* (New English Library, Londres, 1971).
- Apollonio, Umbro (ed.) — *Futurist Manifestos* (Thames & Hudson, Londres, 1973).
- Atkins, Guy — *Asger Jorn The Crucial Years 1954-1964* (Lund Humpheries, 1977).
- Banana, Anna (ed.) — *About Vile* (Banana Productions, Vancouver, 1983).
- Bandini, Mirella — *L'estetico il politico da COBRA all'Internazionale Situazionista, 1948-1957* (Officina Edizioni, Roma, 1977).
- Baumann, Bommi — *How It All Began* (Pulp Press, Vancouver, 1977).
- Benjamin, Walter — *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism* (NLB, Londres, 1973).
- Berke, Joseph (ed.) — *Counter Culture* (Peter Owen, Londres, 1969).
- Berner, Marie Louise — *Journey Through Utopia* (publicado inicialmente por Routledge & Kegan Paul, Londres, 1950, republicado por Freedom Press, Londres, 1982).
- Bourdieu, Pierre — *Distinction: a social critique of the judgment of taste* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984).
- Bronson, A. A. & Gale, Peggy (ed.) — *Performance By Artists* (Art Metropole, Toronto, 1979).

Brown, B. — Protest In Paris: Anatomy Of A Revolt (General Learning Press, Nova York, 1974).

Brown, Bruce — Marx, Freud, an the Critique of Everyday Life (Monthly Press Review, Nova York e Londres, 1973).

Cantsin, Monty (ed.) — Neoism Now (Artcore Editions, Berlim, 1987).

Cassou, Jean (ed.) — Art & Confrontation: France and the arts in an age of change (Studio Vista, Londres, 1970).

Crane, Michael & Stofflet, Mary (ed.) — Correspondence Art (Contemporary Arts Press, São Francisco, 1984).

Daniel, Susie & McGuire, Pete (ed.) — The Paint House — Words From An East End Gang (Penguin, Harmondsworth, 1972).

Davidson, Steef (ed.) — The Penguin Book of Political Comics (Penguin, Harmondsworth, 1982).

Debord, Guy — Society of the Spectacle (Black & Red, Detroit, 1970).

Debord, Guy & Sanguinetti, Gianfranco — The Veritable Split In The International (BM Clíronos, Londres, 1985).

Ferrua, Pietro (ed.) — Proceedings of the First International Symposium On Letterism, May 24-29 1976 at the Lewis & Clark College, Portland, Oregon, USA (Avant-Garde Publishers Paris & Portland, 1979).

Flynt, Henry — Blueprint For A Higher Civilisation (Multhipla Edizioni, Milão, 1975).

Gombin, Richard — The Origins Of Modern Leftism (Pelican, Harmondsworth, 1975).

Gombin, Richard — The Radical Tradition (Methuen, Londres, 1978).

Gray, Christopher (ed.) — Leaving The Twentieth Century (Free Fall, Londres, 1974).

Hebdige, Dick — Subculture: The Meaning Of Style (Methuen, Londres, 1979).

Hewison, Robert — Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-1975 (Methuen, Londres, 1986).

Hoffman, Abbie — Woodstock Nation (Vintage Press, Nova York, 1969).

Horobin, Pete — APT 8 (Private Edition, Dysart, Escócia, 1984).

Horobin, Pete — London 1984 (Private Edition, Londres, 1985).

Horobin, Pete — The 9th Neoist Festival (Private Edition, Dundee, 1985).

Horobin, Pete & Below, Peter — The Neoist Network's First European Training Camp (Kryptic Press, Wurzburg, Alemanha Ocidental, 1982).

Horobin, Pete & Morris, Tudor (ed.) — Mailed Sounds (Private Edition, Dundee, 1981).

Knabb, Ken (ed.) — Situationist International Anthology (Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981).

Laing, Dave — One Chord Wonders: power and meaning in punk rock (Open University Press, Inglaterra, 1985).

Lambert, Jean-Clarence — COBRA (Sotherby Publications, 1983).

Lefebvre, Henri François — Everyday Life In The Modern World (Allen Lane/Penguin, Londres, 1971).

Mairowitz, David Zane — The Radical Soap Opera (Wildwood House, 1974).

Mairowitz, David Zane (ed.) — Some of IT (Londres, 1969).

Motherwell, Robert (ed.) — The Dada Painters and Poets.

Naylor, Colin & P-Orridge, Genesis (ed.) — Guide to Contemporary Artists (St. Martins Press, Londres, 1977).

Neville, Richard — Play Power (Jonathan Cape, Londres, 1970, republicado por Paladin, Londres, 1971).

Nuttall, Jeff — Bomb Culture (MacGibbon & Ross, Londres, 1968).

Ono, Yoko — Grapefruit (Peter Owen, Londres, 1970).

P-Orridge, Genesis — G.P.O V. G.P.O. (Ecart, Suíça, 1976).

Raspaud, Jean Jacques & Voyer, Pierre — L'International Situationiste chronologie, bibliographie, protagonistes avec une index des nomes insuttes etc. (Champ-Libres, Paris, 1972).

Reid, Jamie & Savage, Jon — Up They Rise — The Incomplete Works of Jamie Reid (Faber & Faber, Londres, 1987).

Richter, Hans — Dada, Art and Anti-Art (Thames and Hudson, Londres, 1965).

Robins, David & Cohen, Philip — Knuckle Sandwich — Growing Up In The Working Class City (Pelican, Harmondsworth, 1978).

Rubel, Maximilien & Crump, John (eds.) — Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries (MacMillan, Basingstoke & Londres, 1987).

Rubin, Jerry — Do It (Jonathon Cape, Londres, 1970).

Rubin, Jerry — We Are Everywhere (Harper & Row, 1971).

Stansill, Peter & Mairowitz, David Zane (ed.) — BAMN By Any Means Necessary (Penguin, Harmondsworth, 1971).

- Taylor, Roger L. — *Art, An Enemy Of The People* (Harvester Press, Hassocks, Sussex, 1978).
- Tisdall, Caroline & Bozzolla, Angelo — *Futurism* (Thames and Hudson, Londres, 1977).
- Vaneigem, Raoul — *Revolution of Everyday Life* (Left Bank Books/Rebel Press, Nova York & Londres, 1983).
- Vermorel, Fred & Judy (ed.) — *The Sex Pistols* (Tandem, Londres, 1978).
- Vienet, Rene — *The Enrages and the Situationists in the Occupations Movement — France May-June 1968* (Tiger Papers Publications, York, sem data).
- Vostell, Wolf & Higgins, Dick — *Fantastic Architecture* (Something Else Press, Nova York, 1969).
- Welch, Chuck — *Networking Currents, Contemporary Mail Art Subjects & Issues* (Sandbar Willow Press, Boston, 1985).
- Willener, Alfred — *The Action Image Of Society* (Tavistock, Londres, 1970).

CATÁLOGOS

- Arte Nucleare, Galleria Schwarz, Milão.*
- Art Into Society/Society Into Art, ICA, Londres, 1974.
- Fluxus Etc, Cranbrook Academy of Art Museum, EUA, 1981.
- Fluxus Etc Addenda 1, Neuberger Museum, Nova York, 1983.
- Fluxus Etc Addenda 2, Baxter Art Gallery, Califórnia, 1983.
- Fluxus International & Co., Leige, 1980.
- Fluxus: the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties (Harry Rube), Amsterdã, 1979.
- FLUXshoe (exposição itinerante), Collompton, Devon, 1972.
- FLUXshoe Add End A, Collompton, 1973.
- Happening & Fluxus, Cologne, 1971.
- Lettrisme: Into The Present, Iowa Museum of Art (edição especial do Visible Language — vol. XVII, número 3, 1983).
- 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, exposição itinerante, Alemanha Ocidental, 1982.
- The 9th Neoist Festival, Arte Studio, Ponte Nossa, Itália, 1985.
- Rumney, Ralph — "The Map Is Not The Territory", Transmission Gallery, Glasgow, 1985.

- SoHo: Downtown Manhattan, Academia de Arte de Berlim, 1976.
- Upheavals, Manifestos, Manifestations — *Conceptions in the Arts at the Beginning of the Sixties* (DuMont, Cologne).*

JORNAIS & REVISTAS

- The Act, Vol. 1, N. 2 (Nova York, primavera de 1987/matéria sobre DIAS).
- Angry 1 (Edimburgo, sem data).
- Ark 32 (Londres, 1962/matéria de G. Metzger).
- Art & Artists, Vol. 1, N. 5 (Londres, agosto de 1966/número dedicado à Auto-Destruição).
- Arte Postale! 55 (Forti Dei Marmi, Itália, 1987/Livreto de Mail Art).
- Authority 1 & 2 (Londres, 1978-1979).
- Class War (Londres, 1984-1987/várias edições, todas sem número).
- COBRA 1948-51 bulletin pour la coordination des investigations artistiques (republicado em um tomo por Editions Jean Michel Place, Paris, 1980).
- El Djarida 5 (Trondheim, Noruega, 1987 — número de Manifesto Mail Art)
- Evergreen Review, Vol. 4, N. 13 (Nova York, maio-junho 1960/número sobre Patafísica).
- Flash Art, N. 84-85 (outubro-novembro 1975 — número sobre Fluxus).
- Heatwave 1 (Londres, 1966).
- High Performance 9 & 24 (São Francisco, 1980 & 1983/matérias sobre Jerry Drevia & Igreja do SubGênio).
- Internationale Situationiste 1-12 (Paris, 1958-69) republicado em um tomo por Champ-Libres, Paris, 1975.
- King Mob (Echo), N. 1, 2, 3, 6 (Londres, 1968-?).
- The Neo, Vol. 1, N. 1-4, Vol. 2, N. 1-5 (Montreal, 1979-1980).
- Organ centre de recherche neoiste, Vol. 3, N. 1 & 2 (Montreal, 1980-1981 — anteriormente a The Neo).
- Point Blank! 1 (Berkeley, 1972).
- Potlatch, 1-29 (Paris 1954-57) republicado em um tomo por Editions Gerard Lebovici, Paris, 1985.
- SCHMUCK 6 (Collompton, Devon, 1975/Schmuck francesa incluindo "Extrato de Letrismo").

Situationist International 1 (Nova York, 1969).

Situationist Times 4, 5, 6 (Paris 1963-1967).

Smile 1-10, 1-6, 7-2, 23, 64-63 — Revista internacional de múltiplas origens — edições publicadas em Woking (Inglaterra), Londres, Berlim, Lymm (Inglaterra), Minden (Alemanha Ocidental), Baltimore (EUA), Doncaster (Inglaterra), Forte Dei Marmi (Itália), Dundee (Escócia).

Spur 1-7 (Munique, 1960-1962) republicadas em um tomo.

Times Literary Supplement (Londres, 3/9/1964 — número sobre vanguarda).

Transition 48, N. 1 (janeiro de 1948/matéria sobre Letrismo).

Vague 15 (Inglaterra — sem data/matéria sobre a Igreja do SubGênio).

PANFLETOS

Barrot, Jean — What Is Situationism? (Unpopular Books, Londres, 1987).

Home, Stewart — Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation (Aporia Press, Londres, 1987).

Jacobs, David & Winks, Christopher — AT DUSK — The Situationist Movement In Historical Perspective (Perspectives, Berkeley, 1975).

Law, Larry — Buffo! Amazing Tales of Political Pranks and Anarchic Buffoonery (Spectacular Times, Londres & Reading, 1984).

Metzger, Gustav — Auto Destructive Art: Metzger At AA (Destruction/Creation, Londres, 1965).

OUTROS MATERIAIS

Anderson, Simon — FLUXUS, Early Years and Close Correspondences (dissertação não-publicada da História Cultural da MA, Royal College of Art, Londres, 1983).

Smith, Pauline — CV (Londres, 1983/depositado na Biblioteca da Tate Gallery).

Taylor, Jayne M. — On Fluxus (dissertação não-publicada de projeto de conclusão de curso, Escola de Arte de Glasgow, 1982).

* Eu vi apenas cópias xerox de partes desses catálogos, e portanto no momento não tenho como descobrir suas datas de publicação.

ÍNDICE DE REFERÊNCIAS

- A**
A-Yo 89
Ackerman, A. 119, 135, 167
Alberts 62
Alfelt 22
Allen, R. 127-128, 132
Anderson, C. 84
Appel 22-23, 44
Atkins 64, 69
Berndt, J. 145, 173, 175
Bernstein, M. 33, 35, 41, 50, 53, 59-63, 66-67, 71-72, 81, 159
Beuys, J. 87
Bill, M. 22, 43-45
Bitz, C. 115
Bonbon, K. 137-138, 145, 173
Bone, I. 148, 154
Brau, J.-L. 28-29, 35
Brecht, G. 83, 89, 92
Breton, A. 19, 21-22, 24, 28, 172
Bakunin, M. 15
Banana, A. 113, 126
Baroni, V. 12, 120-121
Barthes, R. 124
Baudelaire, C. 27-28, 38-39
Baudrillard, J. 55
Baumann, B. 107
Benjamin, W. 38
Berna, S. 35
Berndt, J. 145, 173, 175
Bernstein, M. 33, 35, 41, 50, 53, 59-63, 66-67, 71-72, 81, 159
Beuys, J. 87
Bill, M. 22, 43-45
Bitz, C. 115
Bonbon, K. 137-138, 145, 173
Bone, I. 148, 154
Brau, J.-L. 28-29, 35
Brecht, G. 83, 89, 92
Breton, A. 19, 21-22, 24, 28, 172
Cage, J. 83-86
Calonne, J. 47
Canjuers, P. 62
Chaplin, C. 33
Chapman, S. 41
Cherchi, S. 47, 49
Chtcheglov, I. 34-36, 38, 172
Cocteau, J. 29
Colle, M. 24
Conrad, T. 89
Conord, A.-F. 33, 41
Constant, N. 22-25, 45, 47, 49-50, 59-62, 79, 106, 166
Coppe, A. 14, 18
Corneille 22-23, 44
Czarnowski, A. 118
- D**
Dangelo, S. 42-44
Davies, I. 101
Debord, G.-E. 12, 29, 33, 35-38, 41, 49-53, 55-56, 58-63, 65-67, 71-72, 74-76, 81-82, 126, 131, 158, 172, 177, 183-185, 188
Debussy, C. 27
Dogmatic, I. 126
Dotremont, C. 21-24, 43-45, 47
Dreva, J. 114-115
Dubuffet, J. 41
- C**

Duchamp, M. 41, 86
 Duyn, R. van 105

E

Eisch, E. 60, 66, 72
 Elde 66, 72
 Ernst, M. 41

F

Farfa 49
 Filliou, R. 85
 Fillon, J. 33, 41, 49-50
 Fischer, L. 60, 66
 Fish, P. 126
 Flynt, H. 12, 19, 84,
 88-90, 93, 175-177,
 186
 Fontana 44
 Fourier, C. 14, 18
 Freud, S. 51
 Friedman, K. 113
 Frost, D. 108

G

Gallizio, G. Pinot 44-
 45, 47, 49-50, 53, 57-
 62, 159
 Garelli, F. 47, 49
 Generate, D. 126
 Gentile, M. 138
 Giguière 44
 Grogan, E. 110
 Grootveld, R. J. 105-
 106
 Guglielmi, N. van 58-
 59

H

Hambleton, R. 138
 Hart, D. 118
 Haufen, G. 142, 145

Hausmann, R. 19, 117-
 118
 Hebdige, D. 127
 Herzfeld, J. 117, 124
 Higgins, D. 83, 85, 89-
 90, 92-93, 111
 Hitler, A. 113-114
 Hoffman, A. 109
 Hofl, H. 60
 Horobin, P. 140-143,
 145, 173-174
 Huelsenbeck, R. 15-16
 Huges, B. 106
 Huizinga, J. 60

I

Ichijanagi, T. 83
 Iliaszd 27
 Ionesco, E. 41
 Isou, I. 27-31, 33-35,
 41, 51-52, 91
 Istler, J. 23

J

Jacobsen 22, 24
 Jarry, A. 14, 19, 41
 Johnson, R. 84, 111-
 112
 Jong, J. de 66-67, 71-
 72, 75
 Jorm, A. 22-25, 41, 43-
 45, 47-50, 53, 57-62,
 64-65, 67, 69, 72, 166,
 171-172, 179
 Jyroczech, W. 124

K

Kandinsky, W. 43
 Kantor, I. 135-137,
 141, 145, 167, 174

Kaprow, A. 83, 89
 Keeler, C. 77
 Kester, G. 19
 Khatib, A. 59
 Kierkegaard, S. 67
 Klee, P. 43
 Knabb, K. 38, 78, 82,
 131
 Koepcke, A. 85, 87
 Koons, J. 19
 Korun, W. 45, 50, 57
 Kotanyi, A. 64, 66
 Kotik, J. 47, 49
 Kropotkin, P. 149
 Kukowski, S. 118
 Kundzin, M. 119, 167
 Kunzelmann, D. 60,
 66, 72, 107

L

Lambert, B. 115
 Lambert, J.-C. 67
 Larsson, S. 66, 72
 Lausen, U. 60, 66
 Lautreamont 14, 40
 Law, L. 159
 Lazer, L. 135-137
 Lefebvre, H. 21, 55-56
 Leiris, M. 27
 Lemaitre, M. 29-32, 35
 Lenin, V. I. 68
 Levine, S. 19
 Lindell 66, 72
 Litvinov 141
 Lomholt, N. 136-137
 Lowes, T. 12, 121-123

M

Mac Low, J. 83-85, 89
 Maciunas, G. 83-93,
 95-96, 175-176

MacLaren, M. 148-149
 Malone, K. 138
 Marinetti, F. T. 136
 Martin, J. V. 72, 77
 Marx, K. 67, 74, 184
 Matta, R. 44
 Maxfield, R. 83
 Melanotte, G. 49, 58,
 61-62
 Metzger, G. 12, 87, 97-
 103, 166, 177
 Miró, J. 22, 41
 Mitchum, R. 101
 Moffatt, N. 127, 137,
 139
 Morandi, E. 142
 Morris, W. 14, 19
 Morita, S. 43
 Musgrave, V. 87

N

Nash, J. 22, 66-67, 71-
 72
 Nele, R. 60, 66, 72
 Nietzsche, F. 15
 Noiret 23

O

Oldenburg, C. 94
 Olmo, W. 45, 49, 53,
 56, 58
 Ono, Y. 83, 85, 101

P

P-Orridge, G. 114, 126
 Page, R. 87
 Paik, N. J. 84-85, 92
 Parsons, L. 147, 152
 Patterson, B. 85, 87
 Pigasus 108

Pittore, C. 141
 Platschek, H. 56
 Pomerand, P. 27-28,
 35
 Prem, H. 60, 64, 66, 72
 Pretzler, S. 137-138
 Prevert, J. 41

Q

Queneau, R. 41

R

Rada, P. 47, 49
 Reed, D. 169
 Reed, L. 125
 Reese, M. 138
 Reid, J. 126, 131
 Renzio, T. del 64
 Riley, T. 85
 Rimbaud, A. 28
 Roberts, H. 153
 Rot, D. 84
 Rotten, J. 126, 169
 Rubin, J. 109
 Rumney, R. 50, 52-53,
 56, 69

S

Sade, D. A. F. de 14,
 18
 Saito, T. 89
 Sandberg, W. 62
 Sandomir, I. C. 42
 Sanguinetti 81
 Savage, J. 131
 Scanavino 44
 Schade 22
 Schmit, T. 85, 91
 Segal, G. 92
 Senft, J. 60

Sensible, C. 126
 Sevol, R. U. 135-137,
 142-143
 Sharkey, J. 101
 Shilling, G. 138
 Shiomi, C. 86
 Simondo, P. 44-45, 47,
 49-50, 52-53, 56, 72
 Sinclair, J. 109
 Sioux, S. 126
 Smith, P. 12, 113-114
 Snyers, A. 137
 Solanas, V. 18, 160,
 162
 Sorel, G. 15, 187
 Sottsass, E. 44-45, 47,
 51, 172
 Spoerri, D. 87
 Stadler, G. 60, 66, 72
 Stalin, J. 68
 Stang, I. 143-144
 Stockhausen, K. 89
 Stoik, R. 105
 Strid 66, 72
 Strijbosch 72
 Sturm, H. 60, 66, 72

T

Tate, K. 138
 Taylor, J. M. 18
 Taylor, R. L. 72
 TENTATIVELY a CON-
 VENIENCE 137-139,
 141, 143-145, 173-174
 Tinguely, J. 98
 Torino, C. de 58
 Trocchi, A. 37, 65, 166
 Turner, R. 137-138
 Tutti, C. 114, 126
 Tzara, T. 16, 32, 158

| V | W | X |
|--------------------------|------------------------|--------------------------|
| Vallot, G. 28 | W., Dave 125, 127, 130 | X, Richard 137-138 |
| Vanherwegen 121 | Warhol, A. 111, 124, | |
| Verrone, E. 45, 47, 50, | 130 | Y |
| 53, 56 | Watson-Taylor, S. 42 | Young, La Monte 83- |
| Vian, B. 41 | Wenner, J. 133 | 85 |
| Vienet 72 | Williams, E. 84-85, 87 | |
| Vincent, E. 138, 141 | Winstanley, G. 14, 18 | Z |
| Vinkenoog, S. 106 | Wolman, G. J. 28-29, | Zack, D. 119-120, 135, |
| Vostell, W. 84-85, 91-93 | 33, 37, 41, 47-50 | 137-138, 167, 175 |
| | Wuerich, G. 62 | Zimmer, H.-P. 60, 66, 72 |
| | Wyckaert, M. 64-65 | |

Leia também



COMIC BOOK - O novo quadrinho norte americano
 Uma antologia com alguns dos principais artistas
 alternativos dos EUA. Com Peter Bagge, Jaime e
 Gilbert Hernandez, Daniel Clowes, Joe Sacco e outros

"Até quem não gosta de histórias em quadrinhos vai adorar"
Carta Capital

