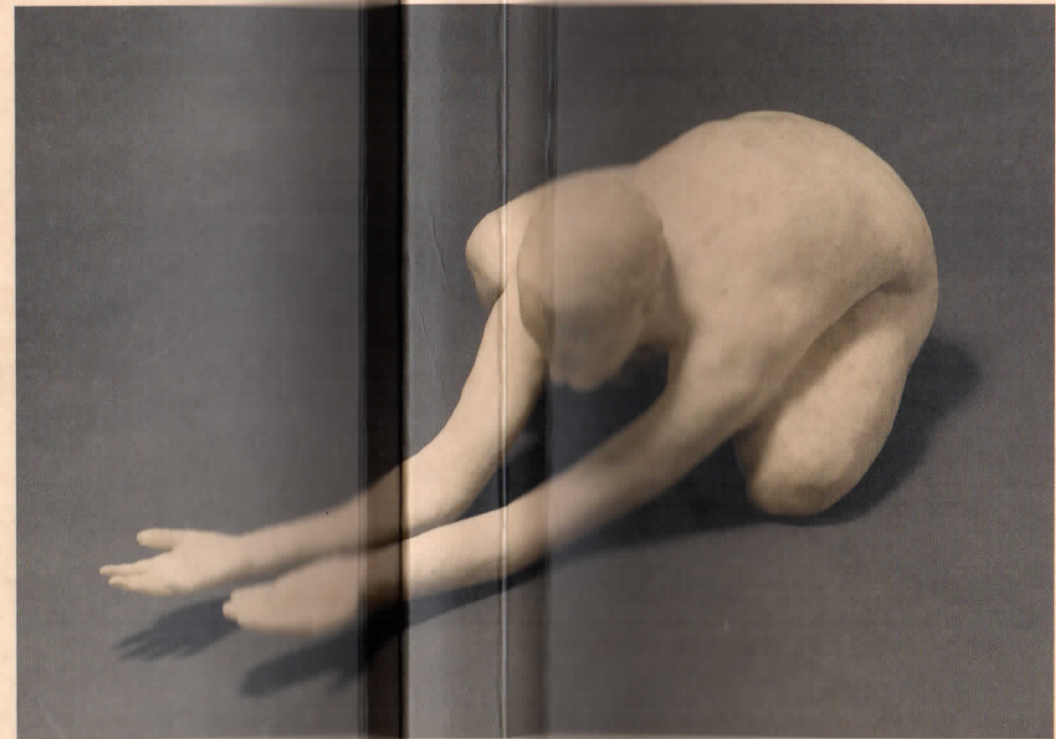


# Hal Foster



Hal Foster  
O retorno do real

## O retorno do real



Hal Foster  
O retorno do real

## O retorno do real



"As análises presentes em *O retorno do real* provam que Hal Foster é um dos poucos críticos contemporâneos que se pergunta e pensa de modo consistente sobre as questões mais cruciais geradas pela turbulenta intersecção entre a arte do final do século xx, a teoria cultural e o capitalismo global; e que sabe perfeitamente que as respostas a elas nunca são reconfortantes ou adequadas, mas sim novas e inquietantes." **Jonathan Crary**

tradução  
Célia Euvaldo



### Imagens da capa

*Sem título*, Kiki Smith, 1992 [ver p. 147];  
*Minerando o museu*, Fred Wilson, 1992  
[ver p. 179]; *Histórias de peixes*, Allan  
Sekula, 1995 [ver p. 176]; *Invenção da  
América*, Lothar Baumgarten, 1993  
[ver p. 179]; *Sem título*, Larry Bell, 1965  
[ver p. 51]; pôster do act-up, Gran Fury,  
1988 [ver p. 159].

© Cosac Naify, 2014

© 1996 Massachusetts Institute of Technology

COORDENAÇÃO EDITORIAL Ana Carolina Ramos

ASSISTÊNCIA EDITORIAL Livia Lima, Rafaela Biff Cera

PREPARAÇÃO Mariana Delfini

REVISÃO Maria Fernanda Alvares

PROJETO GRÁFICO Nathalia Cury, Paulo André Chagas

TRATAMENTO DE IMAGEM Wagner Fernandes

PRODUÇÃO GRÁFICA Bárbara Almeida

*Nesta edição, respeitou-se o novo*

*Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.*

#### Dados internacionais de catalogação na Publicação (CIP)

Foster, Hal [1955- ]

*O retorno do real: A vanguarda no final  
do século xx*: Hal Foster

Título original: *The Return of the Real:  
the Avant-Garde at the End of the Century*

Tradução: Célia Euvaldo

1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014

224 pp., 54 ils.

ISBN 978-85-405-0466-0

1. Arte pós-moderna 2. Crítica de arte 3. Crítica literária

I. Euvaldo, Célia II. Título

7.036

CDD 700.9

Índices para catálogo sistemático:

I. Arte: Crítica de arte: 700.9

COSAC NAIFY

rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

cosacnaify.com.br [11] 3218 1444

atendimento ao professor [11] 3823 6560

professor@cosacnaify.com.br

## 1 Quem tem medo da neovanguarda?

A cultura pós-guerra na América do Norte e na Europa Ocidental está repleta de *neos* e *pós*. Há muitas repetições e rupturas nesse período: como distingui-las? Como estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado a deslocar modos habituais de trabalhar? Ou, no registro da história, como estabelecer a diferença entre um relato escrito em apoio ao *status quo* cultural e um relato que procura desafiá-lo? Na realidade, esses retornos são mais complicados, e até mais compulsivos, do que os faço parecer – especialmente agora, na virada do século xx, quando as revoluções de suas primeiras décadas parecem extintas e as formações que se acreditavam mortas há muito tempo renascem com extraordinária vitalidade.

Na arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da *neovanguarda*, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída.<sup>1</sup> Nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo. Aqui, contudo, enfocarei os retor-

nos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas.

Em “O que é um autor?”, um texto escrito em 1969, no auge desses retornos, Michel Foucault, ao se referir de passagem a Marx e Freud, chama-os de “fundadores de discursividade”, e pergunta por que em determinados momentos dá-se um retorno aos textos originários do marxismo e da psicanálise, um retorno em forma de leitura rigorosa.<sup>2</sup> Fica implícito que, se a leitura for radical (no sentido de *radix*: voltando à raiz), ela não representará outro acréscimo ao discurso. Pelo contrário, atravessará as camadas de paráfrases e pastiches que obscurecem seu cerne teórico e enfraquecem sua pungência política. Foucault não cita nenhum nome, mas tem muito claras as leituras de Marx e Freud feitas por Louis Althusser e Jacques Lacan, respectivamente.

1 Peter Bürger apresenta a questão da neovanguarda em *Teoria da vanguarda* [1974], trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, que retomaremos mais adiante; mas Benjamin Buchloh especificou suas repetições paradigmáticas em vários textos publicados nos últimos quinze anos. Este capítulo é escrito num diálogo com sua crítica, e tento deixar claro ao longo do texto minhas dívidas e minhas diferenças com ele.

2 Michel Foucault, “O que é um autor?” [1977], in *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura; música e cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-98.

(Como eu disse, ele escreve no começo de 1969, ou seja, quatro anos depois de Althusser ter publicado *A favor de Marx e Ler O capital* e três anos depois da publicação dos *Escritos* de Lacan – e apenas meses depois de Maio de 1968, um momento revolucionário, em conjunção com momentos similares do passado.) Nesses dois retornos, o que está em causa é a *estrutura* do discurso destituído de acréscimos: não tanto o que o marxismo ou a psicanálise significam, mas *como* significam – e como transformaram nossas concepções do significado. Portanto, no começo da década de 1960, depois de anos de leituras existencialistas baseadas nos primeiros Marx, Althusser empreende uma leitura estruturalista baseada no Marx maduro de *O capital*. Para Althusser, esse é o Marx científico de uma ruptura epistemológica que mudou a política e a filosofia para sempre, não o Marx ideológico preso a problemas humanistas, como a alienação. Lacan, por sua vez, no começo da década de 1950, depois de anos de adaptações terapêuticas da psicanálise, empreende uma leitura linguística de Freud. Para Lacan, esse é o Freud radical que revela nossa relação descentrada com a linguagem de nosso inconsciente, não o Freud humanista das psicologias do ego dominantes na época.

Os movimentos dentro desses dois retornos são diferentes: Althusser define uma *ruptura perdida* em Marx, ao passo que Lacan articula uma *conexão latente* entre Freud e Ferdinand de Saussure, o fundador contemporâneo da linguística estrutural, uma conexão implícita em Freud (por exemplo, em sua análise do sonho como processo de condensação e deslocamento, um rébus de metáfora e metonímia), mas que ele mesmo não podia fazer (dados os limites epistemológicos de seu próprio momento histórico).<sup>3</sup> Mas o método desses retornos é semelhante: focar o “esquecimento [...] constitutivo” fundamental em cada discurso.<sup>4</sup> Os motivos também são similares: não só

3 Lacan detalha essa conexão em “A instância da letra no inconsciente” (1957), e em “A significação do falo” (1958) ele a considera fundamental para seu retorno a Freud: “Foi a partir dessa aposta – que colocamos no princípio de um comentário da obra de Freud em que trabalhamos há sete anos – que fomos levados a certos resultados: em primeiro lugar, promover, como necessária a qualquer articulação do fenômeno analítico, a noção de significante, como oposta à de significado na análise linguística moderna. Com esta, nascida depois de Freud, ele não podia contar, mas sustentamos que a descoberta freudiana ganha relevo justamente por ter tido que antecipar suas fórmulas, partindo de um campo onde não era possível esperar que se reconhecesse seu domínio. Inversamente, é a descoberta de Freud que confere à oposição entre significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado” (“A significação do falo” [1958], in *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, rev. téc. Antonio Quinet e Angelina Harari. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 695).

Uma estratégia semelhante de conexão histórica transformou os estudos modernistas. Num reconhecimento tardio, alguns críticos vincularam a linguística de Saussure às reformulações do signo artístico do alto modernismo: no cubismo primitivista (Yve-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson”, *Representations*, v. 18, n. 1, primavera 1987); na colagem cubista (Rosalind Krauss, “The

restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seu status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia. Isso não é afirmar a verdade final de tais leituras. É, ao contrário, esclarecer sua estratégia contingente, que consiste em se reconectar com uma prática perdida para se desconectar de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo. O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para que, num segundo movimento, espacial (*des*), se abra um novo lugar para o trabalho.<sup>5</sup>

Pois bem, em meio a todas as repetições na arte do pós-guerra, existe algum retorno nesse sentido radical? Nenhum retorno parece tão

historicamente focado e teoricamente rigoroso como os de Althusser e Lacan. Alguns resgates são rápidos e intensos e tendem a reduzir a prática passada a um estilo ou tema assimiláveis; esse não raro é o destino do “objeto encontrado” [*objet trouvé*] nos anos 1950 e do ready-made nos anos 1960. Outros resgates são lentos e parciais, como no caso do construtivismo russo no começo dos anos 1960, após décadas de repressão e falta de informação tanto no Oriente como no Ocidente.<sup>6</sup> Alguns modelos antigos de arte parecem retornar de forma independente, como ocorre com as diversas reinvenções da pintura monocromática nos anos 1950 e 1960 (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman etc.). Outros modelos antigos são combinados em aparente contradição, como quando, no começo da década de 1960, artistas como Dan Flavin e Carl Andre se reportaram a precedentes tão diversos quanto Marcel Duchamp e Constantin Brancusi, Aleksandr Ródtchenko e Kurt Schwitters, ou quando Donald Judd concebe um conjunto quase borgiano de precursores no manifesto “Objetos específicos”, de 1965. Paradoxalmente, nesse momento crucial do período pós-guerra, a arte ambiciosa é marcada por uma expansão de alusão histórica concomitante a uma redução do conteúdo real. De fato, essas obras muitas vezes invocam modelos diferentes e até incomensuráveis, mas menos para elaborá-los

Motivation of the Sign”, in L. Zelevansky (org.), *Picasso and Braque: A Symposium*. Nova York: Museum of Modern Art, 1992); no ready-made duchampiano (Benjamin Buchloh em vários textos). Em outro eixo, T. J. Clark justapôs as figuras fantasmáticas do Cézanne mais tardio às teorias sexuais do primeiro Freud em “Freud’s Cézanne” (*Representations*, v. 52, outono 1995) e em meu *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), eu faço uma conexão do surrealismo com a teoria contemporânea do instinto de morte.

4 M. Foucault, op. cit., p. 284.

5 Obviamente, esses discursos não foram perdidos e reencontrados nem ficaram desaparecidos. Os trabalhos sobre Marx e Freud não foram interrompidos, tampouco sobre a vanguarda histórica; na realidade, a continuidade com a neovanguarda existe somente na pessoa de Duchamp.

6 Ver Benjamin Buchloh, “Constructing (the History of) Sculpture”, in S. Guilbaut (org.), *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1989; e meu “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, in R. Adreus (org.), *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. Nova York: Rizzoli, 1990.

num pastiche histórico (como em grande parte da arte dos anos 1980) do que para tratá-los por meio de uma prática reflexiva – para converter as limitações desses modelos numa consciência crítica da história, artística ou não. Assim, a lista de precursores elaborada por Judd tem método, especialmente onde parece mais insensata, como quando ele justapõe as posições opostas de Duchamp e a pintura da Escola de Nova York. Pois Judd procura não só extrair uma nova prática dessas posições, mas superá-las aos poucos – nesse caso, para ir além da “objetividade” (seja na versão nominalista de Duchamp ou na versão formalista da Escola de Nova York) e chegar aos “objetos específicos”.<sup>7</sup>

Esses movimentos abrangem os dois retornos do final da década de 1950 e começo de 1960 que poderiam se qualificar como radicais no sentido aqui delineado: os ready-mades do dadá duchampiano e as estruturas contingentes do construtivismo russo – isto é, as estruturas, como os contrarrelevos de Tátlin ou as construções suspensas de Ródtchenko, que se refletem internamente no material, na forma e na estrutura, e externamente no espaço, na luz e no contexto. Duas questões surgem de imediato. Por que, então, ocorrem esses retornos? E que relação propõem entre momentos de aparecimento e reaparecimento? Os momentos do pós-guerra seriam repetições passivas dos momentos do pré-guerra, ou a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica de um modo que só agora podemos reconhecer?

Responderei brevemente à questão histórica; em seguida, passarei para a questão teórica, que diz respeito à temporalidade e à narratividade da vanguarda. Meu relato do retorno do ready-made dadaísta e da estrutura construtivista não surpreenderá. Apesar de estética e politicamente diferentes, essas duas práticas contestam os princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo, o primeiro por incluir objetos cotidianos e uma postura de indiferença estética, o segundo pelo uso de materiais industriais e a transformação da função do artista (especialmente na fase produtivista das campanhas de agitprop e dos projetos industriais).<sup>8</sup> Assim, para os artistas norte-americanos e europeus ocidentais do final dos anos 1950 e começo de 1960,

7 Essa superação, que discuto mais a fundo no capítulo 2, não é exclusiva a Judd; todos os minimalistas e artistas conceituais se defrontaram com a “peripécia pictórica” proposta por Frank Stella e outros (ver B. Buchloh, “Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945”, in A. Rorimer (org.), *Europe in the Seventies*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1977, p. 101). Também pouco o método de combinação contraditória é específico à arte norte-americana; seu mestre pode muito bem ser Marcel Broodthaers, que se remete a Mallarmé, Duchamp, Magritte, Manzoni, George Segal...

8 Obviamente essas duas formulações pedem algumas ressalvas. Nem todos os ready-mades são objetos cotidianos; e, embora eu discorde das leituras estéticas dos ready-mades, nem todas são indiferentes. No que toca ao construtivismo, suas ambições industriais foram frustradas em muitos níveis – material, formação, integração com a fábrica, política cultural.

o dadá e o construtivismo propunham duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante na época, o formalismo específico do meio, desenvolvido por Roger Fry e Clive Bell para o pós-impressionismo e seus desdobramentos, e refinado por Clement Greenberg e Michael Fried para a Escola de Nova York e seus desdobramentos. Tendo sido implementado com base na autonomia intrínseca da pintura modernista em particular, comprometida com os ideais da “forma significativa” (Bell) e da “opticidade pura” (Greenberg), os artistas descontentes com esse modelo foram levados aos dois movimentos que procuravam superar essa autonomia aparente: definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la num ataque anarquista a suas convenções formais, como fez o dadá, ou então transformá-la segundo as práticas materialistas de uma sociedade revolucionária, como sucedeu com o construtivismo russo – em qualquer dos casos, trata-se de reposicionar a arte em relação não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social. (Obviamente, tendo vindo de dentro do relato dominante do modernismo, o desprezo por essas práticas não fez mais do que aumentar a atração por elas, conforme a antiga associação vanguardista do crítico com o marginal, do subversivo com o reprimido.)

A maior parte desses resgates foi deliberada. Formados em novos programas acadêmicos (o título de mestrado em belas-artes foi implementado nessa época), muitos artistas do final dos anos 1950 e começo dos 1960 estudaram as vanguardas do pré-guerra com um novo rigor teórico; e alguns começaram a atuar como críticos de maneira distinta de seus predecessores beletristas ou modernistas-oraculares (considerem-se os primeiros textos de Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham). Nos Estados Unidos, essa consciência histórica se tornou mais complexa pela recepção da vanguarda através da própria instituição que ela sempre havia atacado – não só o museu de arte, mas também o museu de arte *moderna*. Se a maioria dos artistas da década de 1950 havia reciclado os procedimentos da vanguarda, os artistas da década de 1960 tiveram que elaborá-los criticamente; a pressão da consciência histórica não permitia nada menos do que isso. É fundamental que se entenda hoje essa relação complexa entre as vanguardas pré e pós-guerra – a questão teórica da causalidade, temporalidade e narratividade da vanguarda. Longe de ser obsoleta, essa é uma questão cada vez mais determinante: por exemplo, nossos próprios relatos da arte ocidental inovadora do século xx neste momento em que chegamos ao seu fim.

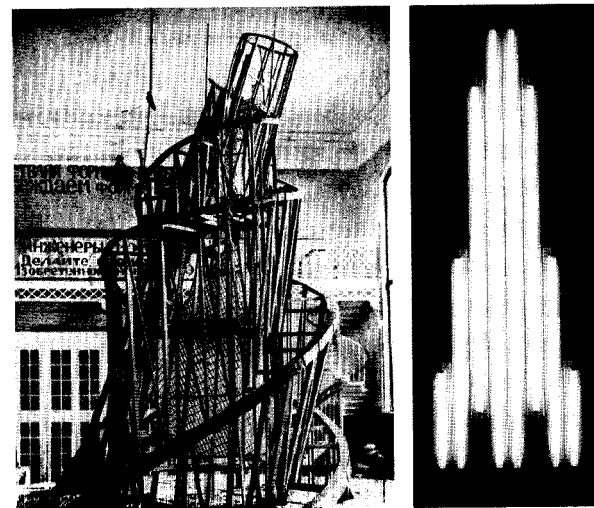


Antes de prosseguir, devo esclarecer dois importantes pressupostos de meu argumento: o valor do constructo da vanguarda e a necessidade de novas narrativas para sua história. Atualmente os problemas da vanguarda já são familiares: a ideologia do progresso, a presunção de originalidade, o hermetismo elitista, a exclusividade histórica, a apropriação pela indústria cultural etc. No entanto, ainda resta uma coarticulação crucial de formas artísticas e políticas. *E é para desmontar essa coarticulação do artístico com o político que servem um relato pós-histórico da neovanguarda e um conceito eclético do pós-moderno. Daí a necessidade de novas genealogias da vanguarda que complexifiquem seu passado e respaldem seu futuro.* Meu modelo da vanguarda é demasiado parcial e canônico, mas o apresento apenas como um estudo de caso teórico, a ser testado em outras práticas.<sup>9</sup> Apresento-o também na crença de que a reavaliação de um cânone é tão significativa quanto sua expansão ou ruptura.



9 Não discuto as práticas feministas especificamente, pois elas são posteriores ao começo da neovanguarda em questão aqui. Naquele momento, o urinol duchampiano retornara, mas principalmente para os homens. Num momento posterior, contudo, artistas feministas apoderaram-se do procedimento do ready-made para um uso crítico – seu desdobramento é estudado no capítulo 2.

Aleksandr Ródtchenko, c. 1922.  
Carl Andre, c. 1959-60.  
Vladimir Tátlin, *Monumento para a Terceira Internacional*, 1920, [maquete].  
Dan Flavin, "*Monumento*" para V. Tátlin, 1969.



## Teoria da vanguarda I

O texto central sobre essas questões continua sendo *Teoria da vanguarda*, do crítico alemão Peter Bürger. Publicado há mais de vinte anos, ainda provoca discussões inteligentes sobre a vanguarda histórica e a neovanguarda (Bürger foi o primeiro a tornar esses termos correntes), de modo que mesmo hoje é importante refletir sobre sua tese. Alguns de seus pontos cegos estão agora muito bem demarcados.<sup>10</sup> Sua descrição muitas vezes é inexata e a definição, demasiado seletiva (Bürger concentra-se nos primeiros ready-mades de Duchamp, nos primeiros experimentos com o acaso de André Breton e Louis Aragon e nas primeiras fotomontagens de John Heartfield). Além disso, a própria premissa – de que uma única teoria pode abranger a vanguarda, de que todas as suas atividades podem ser inseridas no projeto de destruir a falsa autonomia da arte burguesa – é problemática. No entanto, esses problemas perdem importância ao lado de sua desqualificação da vanguarda do pós-guerra como sendo um mero *neo*, como tanta repetição de má-fé a ponto de anular a crítica pré-guerra da instituição da arte.

Aqui Bürger apresenta a vanguarda histórica como uma *origem absoluta* cujas transformações estéticas são absolutamente significativas e historicamente eficientes nesse primeiro momento. Essa visão apresenta múltiplos pontos frágeis. Para um crítico pós-estruturalista, a afirmação da autopresença é suspeita; para um teórico da

recepção, é impossível. Duchamp *apareceu* como "Duchamp"? É claro que não, no entanto, ele é geralmente apresentado como se tivesse nascido pronto. *Les Femmes d'Alger* de Picasso *surgiu* como o momento crucial da pintura moderna que agora se lhe atribui? Obviamente não, no entanto, essa obra costuma ser tratada como imaculada tanto na concepção como na recepção. O status de Duchamp e de *Les Femmes d'Alger* é um efeito retroativo de incontáveis reações artísticas e leituras críticas, e o mesmo sucede com o espaço-tempo dialógico da prática da vanguarda e da recepção institucional. Esse ponto cego em Bürger no tocante às diferenças temporais em relação ao significado de uma obra é irônico, pois ele costuma ser elogiado por sua atenção à historicidade das categorias estéticas,

10 A *Teoria da vanguarda* suscitou muita polêmica na Alemanha, resumida em W. Martin Lüdke (org.), *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. Bürger respondeu num ensaio de 1979 que aparece como introdução à tradução em língua inglesa desse livro (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; todas as referências subsequentes aparecem no texto). Existem muitas réplicas em inglês; a mais mencionada – B. Buchloh, "Theorizing the Avant-Garde". *Art in America*, v. 72, Nova York, nov. 1984 – traz algumas questões de que tratarei mais adiante.

e em certo grau merecidamente.<sup>11</sup> Então, em que ponto ele se equivoca? As noções convencionais de historicidade não levam em conta essas defasagens?

Bürger parte da premissa, que nos permite historicizar de maneira marxista, de “uma conexão entre o desenvolvimento de [um] objeto e a possibilidade de [sua] cognição” (p. li).<sup>12</sup> De acordo com essa premissa, nossa compreensão de uma arte não pode ser mais avançada que a arte, e isso leva Bürger a seu argumento principal: a crítica vanguardista da arte burguesa era determinada pelo desdobramento dessa arte, em específico de três estágios de sua história. O primeiro estágio ocorre no final do século XVIII, quando a autonomia da arte é proclamada como ideal, na estética do Iluminismo. O segundo, no final do século XIX, quando essa autonomia se transforma no próprio tema da arte, ou seja, na arte que aspira não só à forma abstrata como também a um distanciamento estético do mundo. E o terceiro estágio, no começo do século XX, quando esse distanciamento estético é atacado pela vanguarda histórica, por exemplo, na explícita exigência produtivista de que a arte recupere um valor de uso, ou a implícita exigência dadaísta de que reconheça seu valor de inutilidade – de que esse distanciamento da ordem cultural possa ser também uma afirmação dessa ordem.<sup>13</sup> Embora Bürger insista que esse desdobramento é desigual e contraditório (ele faz alusão à noção do “assincrônico” desenvolvida por Ernst Bloch), ainda o descreve como uma evolução. Talvez Bürger não pudesse concebê-lo de outra maneira, dada sua leitura estrita da conexão marxista entre objeto e entendimento. Mas esse evolucionismo residual tem efeitos problemáticos.

Marx formula essa premissa da conexão num texto que Bürger cita mas não discute, a introdução aos *Grundrisse* (1858), os esboços preparatórios para *O capital* (volume 1, 1867). Em certo ponto nesses manuscritos, divagando sobre essas intuições fundamentais – não só a teoria trabalhista do valor, mas também a dinâmica histórica do conflito de classe –, Marx considera que elas não

11 “O que torna Bürger tão importante”, Jochen Schulte-Sasse escreve no prefácio a *Theory of the Avant-Garde*, “é o fato de sua teoria refletir as condições de suas próprias possibilidades” (Minneapolis: University of Minnesota Press; [1974] 1984: xxxiv). Isso não vale para as condições artísticas. Como observa Buchloh em sua resenha, Bürger é omissivo em relação à neovanguarda, que faz aquilo que ele diz que não pode fazer: desenvolver a crítica da instituição da arte.

12 Sobre as ramificações dessa premissa para a formação da história da arte como disciplina, ver M. M. Bákhtin e P. M. Medvedev, “The Formal Method in European Art Scholarship”, in *The Formal Method in Literary Scholarship* [1928], trad. ingl. Albert J. Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 41-53.

13 Uma exigência produtivista pode também estar implícita em alguns ready-mades: “Use um Rembrandt como uma tábua de passar roupa” (M. Duchamp, “The Green Box” [1934], in Michel Sanouillet e Elmer Peterson (orgs.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames & Hudson, 1975, p. 32). Sobre esse ponto, ver também o capítulo 4.

25-21  
poderiam ter sido articuladas antes de sua própria época, a era de uma burguesia avançada.

A sociedade burguesa é a mais desenvolvida e diversificada organização histórica da produção. Por essa razão, as categorias que expressam suas relações e a compreensão de sua estrutura permitem simultaneamente compreender a organização e as relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, com cujos escombros e elementos edificou-se, parte dos quais ainda carrega consigo como resíduos não superados, parte [que] nela se desenvolvem de meros indícios em significações plenas etc. A anatomia do ser humano é uma chave para a anatomia do macaco. Por outro lado, os indícios de formas superiores nas espécies animais inferiores só podem ser compreendidos quando a própria forma superior já é conhecida. A economia burguesa serve de chave para a economia antiga etc.<sup>14</sup>

Essa analogia entre a evolução socioeconômica e a evolução anatômica é reveladora. Evocada como ilustração do desenvolvimento enquanto recapitulação, não é nem acidental nem arbitrária. É parte da ideologia dessa época e surge quase naturalmente em seu texto. E aí está o problema, pois modelar o desenvolvimento histórico a partir do desenvolvimento biológico é naturalizá-lo, a despeito do fato de Marx ter sido o primeiro a definir esse movimento como ideológico por excelência. Isso não significa contestar que nosso entendimento só pode ser tão desenvolvido quanto seu objeto, mas questionar como nós pensamos essa conexão, como pensamos a causalidade, a

temporalidade e a narratividade, quão imediatas acreditamos que sejam. É claro que elas não podem ser pensadas em termos de historicismo, definido mais simplesmente como a combinação de antes e depois com causa e efeito, como a presunção de que o acontecimento anterior produz o posterior. Apesar de muitas críticas vindas de diferentes disciplinas, o historicismo ainda impregna a história da arte, especialmente os estudos modernistas, como sucedeu desde seus grandes fundadores hegelianos até curadores e críticos influentes como Alfred Barr; Clement Greenberg, entre outros.<sup>15</sup> Acima de tudo, é esse

14 Karl Marx, *Grundrisse: Manuscritos econômico-filosóficos de 1857-1858*, trad. Mario Duayer, Nélio Schneider, Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman. São Paulo: Boitempo, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 58.

15 Se Hegel e Kant controlam a disciplina da história da arte, não se pode escapar do historicismo por uma guinada do primeiro para o outro. O formalismo também pode ser historicista, como no argumento greenberguiano de que a inovação artística procede por meio da autocrítica formal.

historicismo persistente que julga a arte contemporânea atrasada, redundante e repetitiva.

Juntamente com uma tendência a tomar ao pé da letra a retórica de ruptura da vanguarda, esse evolucionismo residual leva Bürger a apresentar a história como *pontual e final*. Para ele, portanto, uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração. Essa concepção da história como pontual e final subjaz a sua narrativa da vanguarda histórica como pura origem, e da neovanguarda como repetição espúria. Isso já é muito ruim, mas as coisas podem piorar, pois repetir a vanguarda histórica, segundo Bürger, é eliminar sua crítica da instituição da arte autônoma; mais do que isso, é inverter essa crítica para transformá-la numa afirmação da arte autônoma. Portanto, se os ready-mades e as colagens desafiavam os princípios burgueses do artista expressivo e do trabalho de arte orgânico, os neoready-mades e as neocolagens reafirmam esses princípios, reintegram-nos por meio da repetição. Da mesma maneira, se o dadá ataca igualmente a audiência e o mercado, os gestos neodadá são adaptados a estes, uma vez que os espectadores estão não só preparados para esse choque como sedentos de seu estímulo. E, mais: para Bürger, a repetição da vanguarda histórica pela neovanguarda só pode converter o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional.

É óbvio que existe alguma verdade aí. Por exemplo, a recepção proto-pop e *nouveau réaliste* do ready-made tendia a torná-lo estético, recuperá-lo como produto de arte. Quando Johns fundiu em bronze e pintou suas duas latas de cerveja Ballantine (diz a lenda que Willem de Kooning teria comentado que Leo Castelli podia vender qualquer coisa como arte, até latas de cerveja), ele reduziu a ambiguidade duchampiana do urinol ou do porta-garrafas a uma (não) obra de arte; os materiais em si já significavam o artístico. Assim, também, quando Arman juntou e compôs seus ready-mades assistidos, ele inverteu o princípio duchampiano da indiferença estética; suas assemblages ostentavam ao mesmo tempo transgressão e bom gosto. De modo mais ofensivo, com figuras como Yves Klein, a provocação dadaísta foi transformada em espetáculo burguês, "uma vanguarda de escândalos dissipados", como observou Smithson em 1966.<sup>16</sup>

16 Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (org.), Nova York: New York University Press, 1979, p. 216. "Apareceu hoje uma nova geração de dadaístas", escreveu Richard Hamilton em 1961, "mas o Filho do Dadá é aceito" ("For the Finest Art, Try Pop". *Gazette*, n. 1, 1961). Nessa "afirmação" pop, Hamilton registra o desvio do valor de transgressão do objeto da vanguarda para o valor de espetáculo da celebridade da neovanguarda.

30-31  
Mas essa não é toda a história da neovanguarda, nem termina aí; na realidade, um dos projetos da década de 1960, como sustentarei, é *criticar* o velho charlatanismo do artista boêmio bem como a nova institucionalidade da vanguarda.<sup>17</sup> No entanto, para Bürger a história termina aí, principalmente porque ele não é capaz de reconhecer a arte ambiciosa de sua época, um defeito fatal de muitos filósofos da arte. Em consequência, só pode ver a neovanguarda *in toto* como fútil e degenerada em relação romântica com a vanguarda histórica, sobre a qual ele então projeta não só uma eficácia mágica mas uma autenticidade prístina. Aqui, apesar de se basear em Benjamin, Bürger afirma os mesmos valores de autenticidade, originalidade e singularidade que Benjamin considera suspeitos. Crítico da vanguarda em outros aspectos, aqui Bürger permanece dentro de seu sistema de valores.

Por mais simples que seja, sua estrutura do passado heroico *versus* presente falido não é estável. Às vezes é difícil distinguir os êxitos creditados à vanguarda histórica dos *fracassos* atribuídos à neovanguarda. Por exemplo, Bürger afirma que a vanguarda histórica mostra que os "estilos" artísticos são convenções históricas e trata as convenções históricas como "meios" práticos (pp. 45-46), um duplo movimento fundamental para sua crítica da arte como algo acima da história e sem propósito. Mas esse movimento dos estilos aos meios, essa passagem de uma "sucessão histórica dos procedimentos" para uma "contemporaneidade [pós-histórica] do radicalismo diverso" (p. 118), pareceria impelir a arte para o arbitrário. Se assim for, de que maneira a suposta arbitrariedade da vanguarda histórica é diferente da alegada absurdidade da neovanguarda, uma "manifestação vazia



17 Sobre esse último ponto, ver B. Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde". *Artforum*, v. 18, n. 9, Nova York, maio 1980, p. 56.

Jasper Johns, *Bronze pintado*, 1980.



de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido" (p. 116)?<sup>18</sup> Existe uma diferença, por assim dizer, mas de grau, não de tipo, que indica um fluxo entre as duas vanguardas que Bürger, por sua vez, não reconhece.

Meu propósito não é refutar esse texto vinte anos depois de publicado; de toda forma, sua tese principal é influente demais para ser descartada. Pretendo, antes, melhorá-la, se eu conseguir, tornando-a mais complexa através de suas próprias ambiguidades – em especial, sugerir *um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução*. A narrativa de Bürger de causa e efeito diretos, de um antes e um depois da Queda, de origem heroica e repetição farsesca, não servirá mais. Muitos de nós reproduzem essa narrativa sem pensar muito – mas com grande condescendência em relação à possibilidade propriamente dita da arte contemporânea.

Às vezes, Bürger aproxima-se dessa complicação, mas ao fim e ao cabo resiste a ela. Isso fica mais manifesto em seu relato do fracasso da vanguarda. Para Bürger, a vanguarda histórica *também* fracassou – os dadaístas fracassaram em destruir as categorias tradicionais da arte, os surrealistas, em conciliar a transgressão subjetiva com a revolução social, os construtivistas, em tornar os meios culturais de produção coletivos – mas fracassou heroicamente, tragicamente. Simplesmente fracassar *de novo*, como, segundo Bürger, faz a neovanguarda, é na melhor das hipóteses patético e farsesco, e na pior, cínico e oportunista. Aqui Bürger ecoa a famosa observação de Marx em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852), maliciosamente atribuída a Hegel, de que todos os grandes acontecimentos da história mundial ocorrem duas vezes, a primeira como tragédia, a segunda como farsa. (Marx estava preocupado com o retorno de Napoleão, senhor do Primeiro Império francês, na pessoa de seu sobrinho Luís Bonaparte, servo do Segundo Império francês.) Esse tropo de tragédia seguida por farsa é sedutor – seu cinismo protege de muitas ironias históricas –, mas não basta como modelo teórico, quanto menos como análise histórica. No entanto, impregna as atitudes em relação à arte e à cultura contemporâneas, em que primeiro *constrói* o contemporâneo como pós-histórico, um mundo de simulacros feito de repetições malogradas e pastiches patéticos, e então o *condena* como tal a partir de um ponto mítico de escape crítico para além de tudo isso. No final das contas, este ponto é pós-

18 Isso é similar à acusação feita por Greenberg, um grande inimigo do vanguardismo, contra o minimalismo em específico. Ver seu "Recentness of Sculpture" [1967], in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art*. Nova York: Dutton, 1968. Ver também o capítulo 2.

19 Esse modelo de tragédia e farsa não produz necessariamente efeitos pós-históricos. De mais a mais, em Marx o primeiro termo é ironizado, e não heroicizado, pelo segundo termo: o momento da farsa abre um caminho de volta ao momento da tragédia. De modo que o grande original – nesse caso Napoleão, em nosso caso a vanguarda histórica – pode ser derrocado. Em "'Well Grubbed, Old Mole': Marx, Hamlet, and the (Un)fixing of Representation", Peter Stallybrass, a quem sou grato por isto, comenta: "Marx, portanto, busca uma dupla estratégia em *O 18 de Brumário*. Na primeira estratégia, a história é representada como um declínio catastrófico de Napoleão a Luís Bonaparte. Mas na segunda, o efeito dessa repetição 'degradada' consiste na desestabilização do status da origem. Agora Napoleão só pode ser lido retrospectivamente através de seu sobrinho: seu espectro é despertado, mas como uma caricatura" (palestra na Universidade Cornell, mar. 1994). Dessa maneira, se a analogia evolucionista em Marx está além do salvamento crítico, esse modelo retórico talvez não esteja. Sobre a repetição em Marx, ver Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*. Berkeley: University of California Press, 1977; e também Jacques Derrida, *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* [1993], trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumaré, 1994; sobre a retórica em Marx, ver Hayden White, *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX* [1973], trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008. Sobre a noção do pós-histórico, ver Lutz Niethammer, *Posthistoire*:

-histórico, e sua perspectiva é mais mítica onde pretende ser mais crítica.<sup>19</sup>

Para Bürger, o fracasso da vanguarda histórica e da neovanguarda nos lança a todos na irrelevância pluralista, "permitir qualquer possível atribuição de sentido". E conclui que "nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, *como arte*, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos" (p. 118). Esse desespero também é sedutor – tem o páthos da melancolia de toda a Escola de Frankfurt –, mas sua fixação no passado é a outra face do cinismo em relação ao presente que Bürger, ao mesmo tempo que deprecia, defende.<sup>20</sup> E a conclusão é histórica, política e eticamente equivocada. Em primeiro lugar, ignora a própria lição da vanguarda que Bürger ensina em outra parte: a historicidade de *todas* as artes, incluindo a contemporânea. Também ignora o fato de que uma compreensão dessa historicidade pode ser *um* critério pelo qual a arte pode se dizer avançada como arte hoje. (Em outras palavras, não há motivo para que o reconhecimento das convenções resulte na "simultaneidade do radicalmente diverso"; é possível, ao contrário, incentivar uma noção do radicalmente necessário.) Em segundo lugar, ignora que, em vez de inverter a crítica pré-guerra da instituição da arte, a neovanguarda empenhou-se em ampliá-la. Também ignora que com isso a neovanguarda produziu novas experiências estéticas, conexões cognitivas e intervenções

*Has History Come to an End?*, trad. ingl. Patrick Camiller. Londres: Verso, 1992. Embora não menos uma projeção do que o presente, esse passado é obscuro: o que é esse objeto perdido do crítico melancólico? Para Bürger, não é somente a vanguarda histórica, mesmo que ele a castigue como

um melancólico traído por um objeto amoroso. A maioria dos críticos do modernismo e/ou do pós-modernismo abriga um ideal perdido em comparação com o qual o objeto ruim do presente é julgado, e, muitas vezes, como na fórmula freudiana da melancolia, esse ideal não é de todo consciente.

políticas, e que essas aberturas podem compor *outro* critério pelo qual a arte pode se dizer avançada hoje. Bürger não enxerga essas aberturas, em parte, mais uma vez, porque está cego à arte ambiciosa de sua época. Aqui, então, quero explorar tais possibilidades, inicialmente na forma de uma hipótese: *em vez de anular o projeto da vanguarda histórica, a neovanguarda deveria abrangê-lo pela primeira vez?* Digo “abranger”, não “completar”: o projeto da vanguarda não está mais concluído em seu momento neo do que posto em prática em seu momento histórico. Na arte, como na psicanálise, a crítica criativa é *interminável*, e isso é bom (pelo menos na arte).<sup>21</sup>

### Teoria da vanguarda II

Sem nenhuma modéstia, quero fazer com Bürger o que Marx fez com Hegel: retificar seu conceito da dialética. O objetivo da vanguarda para Bürger, repito, é destruir a instituição da arte autônoma para reconectar arte e vida. No entanto, tal como a estrutura do passado heroico e do presente fracassado, essa formulação só é simples na aparência. Pois, o que é arte e o que é vida para ele? A simples oposição entre ambas já tende a ceder à arte a autonomia que está em questão e situar a vida num ponto fora de alcance. Assim, nessa formulação mesma o projeto da vanguarda está predisposto ao fracasso, com a única exceção dos movimentos constituídos no calor das revoluções (essa é outra razão pela qual o construtivismo russo é tão privilegiado pelos artistas e críticos de esquerda). Para tornar as coisas mais difíceis, a vida é concebida aqui de modo paradoxal – remota e ao mesmo tempo imediata, como se ela simplesmente estivesse *ali* para se alastrar como o ar depois de rompido o selo hermético da convenção. Essa ideologia dadaísta da experiência imediata, a que Benjamin também está inclinado, leva Bürger a ler a vanguarda como pura e simples transgressão.<sup>22</sup>

21 Uma comparação entre Bürger e Buchloh é útil neste ponto. Buchloh também vê a prática da vanguarda como pontual e final (por exemplo, em “Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture”, ele afirma que a escultura tradicional foi “definitivamente abolida por volta de 1913” com as construções de Tátlin e os ready-mades de Duchamp” [in C. Pontbriand (org.), *Performance, Text(es) & Documents*. Montreal: Parachute, 1981, p. 56]). No entanto, ele delinea uma conclusão oposta a Bürger: a vanguarda não propõe a arbitrariedade, mas a contesta; mais do que um relativismo de meios, ela impõe uma necessidade de análise, cujo enfraquecimento (como nos diversos *rappels à l'ordre* da década de 1920) ameaça desfazer o modernismo como tal (ver “Figures of Authority, Ciphers of Regression”. *October*, n. 16, primavera 1981). “O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte”, escreve Bürger, “consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas” (p. 155). “A conclusão”, Buchloh replica em sua resenha, “de que, como a única prática que se propôs desmantelar a instituição arte na sociedade burguesa fracassou e que assim todas as práticas tornam-se igualmente válidas, não é logicamente nem um pouco convincente” (p. 21). Para Buchloh, esse “passivismo estético” promove “uma noção vulgarizada do pós-modernismo”, mesmo condenando-o.

Bürger e Buchloh também concordam com o fracasso da vanguarda, mas não de suas ramificações. Para Buchloh, a

prática da vanguarda aborda contradições sociais que não pode solucionar; nesse sentido estrutural, *só pode fracassar*. No entanto, se a obra de arte pode registrar essas contradições, seu fracasso é recuperado. “O fracasso dessa tentativa” – escreve Buchloh sobre as esculturas soldadas de Julio Gonzalez, Picasso e David Smith, que evocam a contradição entre a produção coletiva industrial e a arte pré-industrial individual –, “na medida em que fica evidente na própria obra, é então a *autenticidade histórica e estética* da obra” (“Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture”, op. cit., p. 59). De acordo com essa mesma dialética do fracasso, Buchloh vê a repetição como o aparecimento autêntico da neovanguarda. Essa dialética é sedutora, mas tende a limitar as possibilidades da neovanguarda antes do fato – um paradoxo na obra desse importante defensor de suas práticas. Ademais, mesmo que Buchloh (ou qualquer um de nós) avalie esses limites com precisão, com que propósito o faz (*fazemos*)?

22 Theodor Adorno critica Benjamin de maneira análoga em sua famosa resposta ao ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: “Confinaria com anarquismo revogar a reificação da grande obra de arte no espírito do apelo imediato ao valor de uso” (carta de 18 mar. 1936 em *Correspondência (1928-1940)* Adorno-Benjamin, trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012, p. 210). Para exemplos da ideologia dadaísta da imediaticidade, ver quase qualquer texto relevante de Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck etc.

Mais especificamente, incita-o a ver seu dispositivo principal, o ready-made, como uma mera coisa-do-mundo, um relato que obstrui seu uso não só como provocação epistemológica na vanguarda histórica, mas também como investigação institucional na neovanguarda.

Em suma, Bürger toma ao pé da letra a retórica romântica da vanguarda, de ruptura e revolução. Dessa maneira, não percebe as dimensões fundamentais de sua prática. Por exemplo, ignora sua dimensão *mimética*, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer (como no dadá de Colônia). Também não percebe sua dimensão *utópica*, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que *não pode ser* – outra vez, como uma crítica ao que é (como no De Stijl). Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como sendo pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo simultaneamente contextuais e performativos. *Contextual* no sentido em que o nihilismo de cabaré do ramo Zurique do dadá elaborou criticamente o nihilismo da Primeira Guerra Mundial, ou em que o anarquismo estético do ramo Berlim do dadá elaborou criticamente o anarquismo de um país militarmente derrotado e politicamente destruído. E *performativo* no sentido em que esses dois ataques à arte foram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. É nessa relação *retórica* que a ruptura e a revolução da vanguarda se situam.

Essa formulação amortece a crítica ácida do projeto vanguardista associada a Jürgen Habermas, que vai além de Bürger. A vanguarda não só fracassou, afirma Habermas, mas sempre foi falsa, “um experimento sem sentido”. “Nada resta do significado dessublimado ou da forma desestruturada que consequentemente não podem levar a um efeito

emancipatório.”<sup>23</sup> Algumas respostas a Bürger levam essa crítica mais longe. Em sua tentativa de negar a arte, afirmam, a vanguarda *preserva* a categoria da arte propriamente dita. Portanto, em vez de uma ruptura com a ideologia da autonomia estética, ela não passa de “um fenômeno invertido no mesmo nível ideológico”.<sup>24</sup> Essa crítica é afiada, certamente, mas aponta para o alvo errado – se entendermos o ataque da vanguarda como sendo retórico no sentido imanente acima esboçado. Para os artistas vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas. Portanto, mais do que falsa, circular, e por outro lado afirmativa, a prática da vanguarda é, na sua melhor expressão, contraditória, mutável e por outro lado diabólica. O mesmo vale para a prática da neovanguarda na sua melhor expressão, mesmo as primeiras versões de Rauschenberg ou Allan Kaprow. “A pintura tem a ver tanto com a arte quanto com a vida”, reza um famoso lema de Rauschenberg. “Nenhuma delas pode ser realizada. (Tento agir na lacuna entre as duas).”<sup>25</sup> Observe-se que ele diz “lacuna”: a obra tem de sustentar uma tensão entre arte e vida, e não de alguma maneira restabelecer a conexão entre uma e outra. E mesmo Kaprow, o neovanguardista mais leal à linha da reconexão, procura não desfazer as “identidades tradicionais” das formas artísticas – isso para ele é indiscutível –, e sim examinar os “enquadramentos ou formatos” da experiência estética definidos em um tempo e lugar específicos. É esse exame dos enquadramentos ou formatos que guia a neovanguarda em suas fases contemporâneas, e em direções imprevisíveis.<sup>26</sup>

23 Jürgen Habermas, “Modernity: An Incomplete Project”, in H. Foster (org.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983, p. 11 [ed. bras.: “Modernidade: Um projeto inacabado”, in O. B. Arantes e P. E. Arantes, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992]. Uma crítica complementar sustenta que a vanguarda *triufo* – mas à custa de todos nós; que ela penetrou em outros aspectos da vida social – mas dessublimando-os, expondo-os a agressões

violentas. Sobre uma versão contemporânea dessa crítica lukácsiana (que às vezes é difícil de distinguir da condenação neoconservadora da vanguarda *tout court*), ver Russell A. Berman, *Modern Culture and Critical Theory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

24 B. Lindner, “Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardbewegungen”, in W. M. Lüdke, op. cit., p. 83.

25 Robert Rauschenberg citado em John Cage, “On Rauschenberg, Artist, and His Work” [1961],

in *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969, p. 105.

26 Ver Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*. Nova York: Abrams, 1966.

A primeira alusão séria ao pós-modernismo na arte baseia-se nesse projeto da vanguarda de desafiar o modernismo proposto por Greenberg. Em “Outros critérios” [1968-72], Leo Steinberg joga com a clássica definição da autocrítica modernista: em vez de definir seus meios para “entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência” (Clement Greenberg, “Pintura modernista” [1961], in G. Ferreira e C. Cotrim (org.), *Clement*

Neste ponto, preciso dar um passo à frente com minha tese sobre a vanguarda, o que pode me fazer enveredar por outro caminho – com Bürger, para além de Bürger – para narrar seu projeto. A que levaram os atos memoráveis da vanguarda histórica, como quando Aleksandr Ródtchenko apresentou como pintura três painéis de cores primárias em 1921? “Reduzi a pintura à sua conclusão lógica”, observou o grande construtivista em 1939, “e expus três telas: uma vermelha, uma azul e uma amarela. Eu disse: este é o fim da pintura. Estas são as cores primárias. Todo plano é um plano distinto e não haverá mais representação.”<sup>27</sup> Aqui Ródtchenko declara o *fim* da pintura, mas o que ele demonstra é a sua *convencionalidade*: que ela poderia se limitar às cores primárias em telas distintas no con-

texto artístico-político do artista, com suas permissões e pressões específicas – essa é a restrição crucial. *E nada explícito é demonstrado sobre a instituição da arte*. Obviamente, a convenção e a instituição não podem ser separadas, mas tampouco são idênticas. Por um lado, a instituição da arte não rege totalmente as convenções estéticas (isso seria demasiado determinista); por outro, essas convenções não incorporam totalmente a instituição da arte (isso seria demasiado formalista). Em outras palavras, a instituição da arte pode *enquadrar* as convenções estéticas, mas não *constitui-las*. Essa diferença heurística pode nos ajudar a distinguir o que a vanguarda histórica e a neovanguarda priorizam: enquanto a vanguarda histórica enfoca o convencional, a neovanguarda concentra-se no institucional.

Um argumento análogo pode ser sustentado a respeito de Duchamp, de quando, em 1917, ele assinou com um pseudônimo um urinol virado de cabeça para baixo. Em vez de definir as propriedades fundamentais de determinado meio a partir de dentro, como fazem os monocromos de Ródtchenko, o ready-made de Duchamp articula as condições enunciativas da obra de arte de fora, com um objeto extrínseco. Mas o efeito ainda é revelar os limites convencionais da arte num tempo e lugar específicos – essa é de novo a restrição crucial (é claro

Greenberg e o debate crítico, trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 101), Steinberg apela à arte para “redefinir a área de sua competência testando seus limites” (“Outros critérios” [1968-72], in *Outros critérios*, trad. Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 107). O eixo dominante de grande parte da arte neovanguardista era vertical, desdobrado no tempo; investigava práticas passadas para trazê-las de volta, transformadas, ao presente. O eixo dominante de grande parte da arte contemporânea é horizontal, disperso no espaço; move-se de debate em debate como tantos lugares para o trabalho – uma reorientação que discuto no capítulo 5.

27 Aleksandr Ródtchenko, “Working with Mayakowsky”, in *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*. Colônia: Galerie Gmurzyska, 1981, p. 191. Como devemos ler o aspecto retrospectivo dessa afirmação? Até que ponto ela é retroativa? Para um relato diferente, ver Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”. *October*, n. 37, verão 1986, pp. 43-45.

que os contextos do dadá nova-iorquino em 1917 e do construtivismo soviético em 1921 são radicalmente diferentes). Também aqui, afora o ultraje provocado pelo objeto vulgar, a instituição da arte não está muito definida. De fato, a famosa rejeição da *Fonte* pela Sociedade Nova-iorquina de Artistas Independentes expôs os parâmetros discursivos dessa instituição mais do que a obra *per se*.<sup>28</sup> Em todo caso, do mesmo modo que o Ródtchenko, o Duchamp é uma declaração, uma declaração performativa: Ródtchenko “afirma”; Duchamp “escolhe”. Nenhuma dessas obras pretende ser uma análise, muito menos uma desconstrução. O monocromo preserva o status moderno da pintura “feita para exposição” (pode até ser aperfeiçoado aí), e o ready-made deixa intacto o nexa galeria-museu.

Tais são as limitações destacadas cinquenta anos depois por artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke, cujo interesse era elaborar esses mesmos paradigmas para investigar sistematicamente o status de exposição e o nexa institucional.<sup>29</sup> A meu ver, aí está a relação essencial entre essas práticas específicas da história e da neovanguarda. Primeiro, artistas como Flavin, Andre, Judd e Morris, no começo da década de 1960, em seguida artistas como Broodthaers, Buren, Asher e Haacke, no final da mesma década, desenvolvem a crítica das convenções dos meios tradicionais, tal como foi efetuada pelo dadá, o construtivismo e outras vanguardas

28 Mas pode-se distinguir essa obra de sua rejeição? Também se pode afirmar que a política de exposição da Sociedade – incluir em ordem alfabética todos os que se apresentassem – era mais transgressiva que a *Fonte* (apesar de sua rejeição ter desmentido essa política). De qualquer maneira, com a *Fonte* surge a questão do *inapresentável*: não mostrado, depois perdido, mais tarde replicado, para então entrar no discurso da arte moderna retroativamente como ato fundador. (O *Monumento à Terceira Internacional* é um exemplo diferente de uma obra transformada em fetiche que acoberta sua própria ausência, um processo que discutirei mais adiante em termos de trauma.) O *inapresentável* é seu próprio

paradigma vanguardista, na realidade, sua própria tradição, do Salon des Refusés até os movimentos da Secessão e além. Ele deveria ser distinto do *irrepresentável*, o interesse modernista pelo sublime, bem como do *não exposto*. Essa última distinção poderia indicar mais uma vez a diferença heurística entre crítica da convenção e crítica da instituição.

29 O *Musée d'art moderne* de Marcel Broodthaers é uma “obra-prima” dessa análise, mas eu gostaria de apresentar dois exemplos posteriores. Em 1979, Michael Asher concebeu um projeto para uma exposição coletiva no Art Institute de Chicago em que uma estátua de George Washington (uma cópia da famosa peça de Jean Antoine Houdon) foi removida

da frente do museu, onde desempenhava um papel comemorativo e decorativo, para uma galeria do século XVIII, onde suas funções estética e histórico-artística passavam ao primeiro plano. Essas funções da estátua ficaram evidentes no simples ato de seu deslocamento – assim como o fato de que em nenhuma posição a estátua se tornava histórica. Aqui, Asher elabora o paradigma do ready-made numa estética situacional na qual certas limitações do museu de arte como lugar de memória histórica são destacadas. (“Nesse trabalho eu era o autor da situação, não dos elementos”, comenta Asher em *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 209.)

históricas, para chegar a uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos. Isso equivale a afirmar que: (1) a instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; (2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição com uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilista abstrato e anarquista, como ocorre com frequência com a vanguarda histórica); e (3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez – uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável. Esse é um modo de retificar a dialética da vanguarda formulada por Bürger.

### Resistência e recordação

Minha tese, porém, tem seus problemas. Em primeiro lugar, a ironia histórica de que a instituição da arte, o museu acima de tudo, mudou, tornando-se irreconhecível, mudança que requer também a transformação contínua de sua crítica da vanguarda. Uma reconexão da arte com a vida *ocorreu*, mas nos termos da indústria cultural, não da vanguarda, cujos procedimentos foram há muito tempo assimilados nas operações da cultura do espetáculo (em parte mediante as próprias repetições da neovanguarda). Esse tanto é a parte do diabo, mas só esse tanto.<sup>30</sup> Mais do que anular e esvaziar a vanguarda, esses

Meu outro exemplo também reelabora o paradigma do ready-made, mas para rastrear afiliações extrínsecas. *MetroMobilitan* (1985), de Hans Haacke, consiste na miniatura de uma fachada do Metropolitan Museum of Art inserida com uma declaração do museu a respeito das “muitas oportunidades de relações públicas” do patrocínio do museu. Também é decorada com os banners usuais, um dos quais anuncia uma exposição de tesouros antigos da Nigéria. Os outros banners, porém, não são usuais: citam declarações da política da Mobil, patrocinadora da exposição da Nigéria, sobre seu envolvimento com o regime do apartheid da África do Sul. Essa obra torna patente

a coduplicidade do museu e da empresa, mais uma vez mediante o uso eficaz do ready-made assistido.

30 Bürger reconhece essa “falsa superação da distância entre a arte e a vida” e elabora duas conclusões: “a contraditoriedade do empreendimento vanguardista” (p. 98) e a necessidade de alguma autonomia para a arte (p. 104). Buchloh é mais depreciativo. “A função primeira da neovanguarda”, escreve ele em “Primary Colors”, “não era examinar esse corpo histórico do conhecimento da estética [ou seja, o paradigma do monocromo], mas fornecer modelos de identidade cultural e legitimação para a reconstruída (ou recém-constituída) audiência burguesa liberal do período pós-

-guerra. Essa audiência buscava uma reconstrução da vanguarda que preencheria suas necessidades, e a desmistificação da prática estética certamente não estava entre estas. Nem a integração da arte na prática social, mas sim o oposto: a associação da arte com o espetáculo. É no espetáculo que a neovanguarda encontra seu lugar como provedora de um semblante mítico de radicalidade, e é no espetáculo que pode incurrir a repetição de suas estratégias modernistas obsoletas com a aparência de credibilidade” (p. 51). Não questiono a verdade dessa afirmação específica (feita em relação a Yves Klein), mas sua finalidade como um pronunciamento geral sobre a neovanguarda.

desdobramentos produziram novos espaços de atuação crítica e forneceram novos modos de análise institucional. E essa reelaboração da vanguarda em termos de formas estéticas, estratégias político-culturais e posicionamentos sociais revelou-se o projeto mais vital em arte e crítica das três últimas décadas, pelo menos.

No entanto, esse é apenas um problema histórico; minha tese também tem dificuldades teóricas. Além disso, termos como histórico e neovanguarda podem ser ao mesmo tempo demasiado gerais e demasiado exclusivos para serem empregados eficazmente hoje. Assinalei algumas inconveniências do primeiro termo; se o segundo chegar a ser mantido, pelo menos dois momentos na neovanguarda inicial devem ser distintos: o primeiro, representado aqui por Rauschenberg e Kaprow na década de 1950, o segundo, por Broodthaers e Buren na década de 1960.<sup>31</sup>

Quando a primeira neovanguarda recupera a vanguarda histórica, o dá em específico, não raro o faz literalmente, por meio de uma retomada de seus procedimentos básicos, cujo efeito não é tanto a transformação da instituição da arte como a transformação da vanguarda em instituição. Esse é um ardid da história para dar reconhecimento a Bürger, mas em vez de descartá-lo como farsa, deveríamos tentar compreendê-lo – aqui em analogia com o modelo freudiano de repressão e repetição.<sup>32</sup> Com base nesse modelo, se a vanguarda histórica foi reprimida institucionalmente, ela foi repetida na primeira neovanguarda, e não, segundo a distinção freudiana, recordada, e suas contradições, trabalhadas. Se essa analogia entre repressão e recepção for válida, pode-se dizer que em sua primeira repetição a vanguarda foi levada a parecer histórica antes de ter a oportunidade de se tornar efetiva, isto é, antes que suas ramificações políticoestéticas pudessem ser esclarecidas, para não dizer elaboradas. Na analogia freudiana, isso é repetição, aliás recepção, como resistência. E não há por que ser reacionária; um dos propósitos da analogia freudiana é sugerir que a resistência é inconsciente, mais especificamente que é um processo de inconsciência. Portanto, por exemplo, em Rauschenberg e Johns já existe um

31 Obviamente, essa escolha é artificial: Rauschenberg não pode ser separado de um ambiente dominado pela figura de Cage, nem Kaprow ser dissociado de um *ethos Fluxus*, e Broodthaers e Buren surgem em espaços vetorizados por diferentes forças artísticas e teóricas. Outros exemplos históricos também gerariam outros destaques teóricos.

32 Mais uma vez Buchloh indicou o caminho: "Quero sustentar, contra Bürger, que o reconhecimento de um momento de originalidade histórica na relação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda não leva em conta uma compreensão adequada da complexidade dessa relação, pois estamos defrontados aqui com práticas de repetição que não podem ser discutidas unicamente em termos de influências, imitação e autenticidade. Um modelo de repetição que poderia descrever melhor essa relação é o conceito freudiano que se origina na repressão e na recusa" ("Primary Colors", op. cit., p. 43).

Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972.  
Michael Asher, *Sem título*, 1979.

40-41  
gênero Duchamp no fazer, uma reificação não só em contradição com a prática deste, mas, paradoxalmente, anterior a seu reconhecimento. Essa reificação também pode se dar em resistência à prática de Duchamp – à sua última obra (*Etant donnés*, 1946-66), a alguns de seus princípios, a muitas de suas ramificações.

De qualquer maneira, a institucionalização da vanguarda não condena toda arte posterior a tanta afetação e/ou a tanto entretenimento. Ao contrário, incentiva numa segunda neovanguarda a crítica





desse processo de aculturação e/ou acomodação. Esse é o assunto principal de um artista como Broodthaers, cujos extraordinários *tableaux* evocam uma reificação cultural, mas apenas para transformá-la em poética crítica. Broodthaers utilizava geralmente coisas com cascas, como ovos e mexilhões, para tornar esse enrijecimento a um só tempo literal e alegórico, em suma, reflexivo – como se a melhor defesa contra a reificação fosse uma adesão preventiva que ao mesmo tempo constituísse uma revelação calamitosa. Nessa estratégia, cujo precedente data de Baudelaire, pelo menos, uma reificação pessoal é *assumida* – às vezes homeopaticamente, outras apotropaicamente – contra uma reificação social *imposta*.<sup>33</sup>

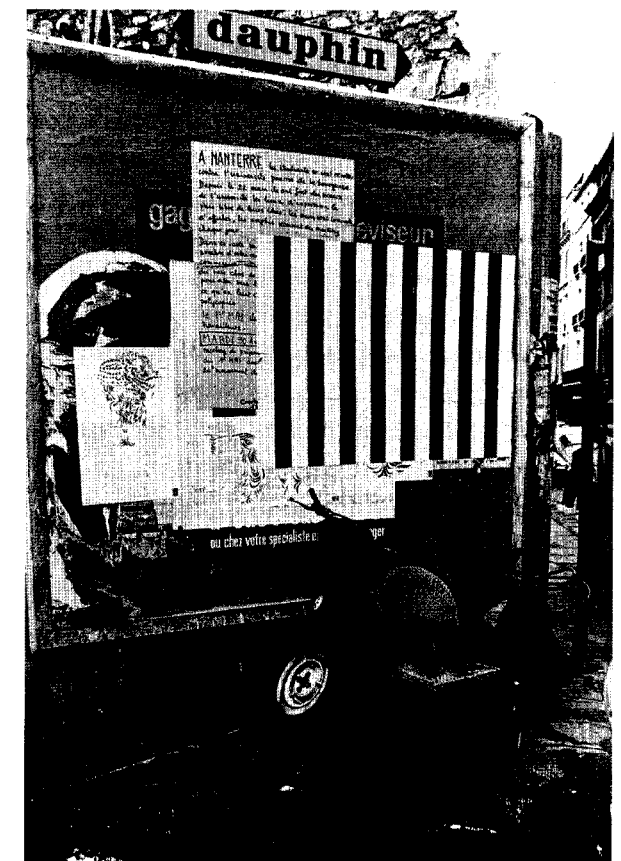
De modo mais geral, essa institucionalização incentiva na segunda neovanguarda uma análise criativa das limitações da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda. Assim, para desenvolver um dos aspectos da recepção de Duchamp, Buren, em vários textos publicados desde o final da década de 1960, questionou a ideologia dadaísta da experiência imediata, ou a “radicalidade anarquista pequeno-burguesa” das ações de Duchamp. E em muitos trabalhos desse mesmo período, Buren combinou o monocromo e o ready-made num dispositivo de listas repetidas para ampliar a exploração daquilo que esses antigos paradigmas procuravam revelar e só em parte esconder: “Os parâmetros da produção e recepção artística”.<sup>34</sup> Essa elaboração é um trabalho coletivo que atravessa gerações inteiras de artistas neovanguardistas: desenvolver paradigmas como o ready-made a partir de um objeto que se pretende transgressor em sua própria facticidade (como na primeira repetição “neo”) até se transformar em uma proposição que explora a dimensão enunciativa da obra de arte (como na arte conceitual), em um procedimento que lida com o serialismo de objetos e imagens no capita-

33 Retomo essa estratégia nos capítulos 4 e 5. Em poemas emparelhados incluídos em *Pense-Bête* (1963-64), “La Moule” [o mexilhão e, também, o molde] e “La Méduse” [a água-viva], Broodthaers propõe dois emblemas complementares dessa tática. O primeiro, sobre o mexilhão/ molde, diz: “*Cette roublarde a évité le moule de la société. / Elle s'est coulée dans le sein propre. / D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti-mer. Elle est parfaite.*” [Trad. livre: “Esta astuta evitou o molde-mexilhão da sociedade. / Ela se moldou em sua própria pessoa. / Outras, parecidas, partilham com ela o antimar. / Ela é perfeita”]. E o segundo, sobre a água-viva: “*Elle est parfaite. / Pas de moule. / Rien que le corps.*” [Trad. livre: “Ela é perfeita. / Sem molde. / Só corpo.”]. Ver também B. Buchloh, “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde”, op. cit., em que ele observa que Broodthaers foi influenciado por Lucien Goldmann, que, por sua vez, estudou com Georg Lukács, o grande teórico da reificação. Broodthaers também foi influenciado no mesmo sentido por Manzoni.

34 Id., “Conceptual Art 1962-1969”. *October*, n. 55, inverno 1990, pp. 137-38. Como o autor observa, Buren dirige sua crítica menos a Duchamp do que a seus discípulos neovanguardistas (a frase “radicalidade anarquista pequeno-burguesa” é de Buchloh). Mas, como veremos, Buren tampouco é imune a essa acusação. Além disso, posto que suas listas agora são sua assinatura, poderia se argumentar que elas mais reforçam do que revelam esses parâmetros.

42-43  
lismo avançado (como no minimalismo e na arte pop), em um distintivo da presença física (como na arte site-specific dos anos 1970), em uma forma de mímica crítica de diversos discursos (como na arte alegórica dos anos 1980, envolvida com as imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação de massa), e, por fim, numa investigação das diferenças sexuais, étnicas e sociais de hoje (como no trabalho de diversos artistas, entre os quais Sherrie Levine, David Hammons e Robert Gober). Dessa maneira, o assim chamado *fracasso* da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda em destruir a instituição da arte *capacitou* a segunda neovanguarda a submeter essa instituição a um exame desconstrutivo – exame que, mais uma vez, agora é estendido a outras instituições e discursos na arte ambiciosa do presente.<sup>35</sup>

Mas, para que eu não faça essa segunda neovanguarda parecer heroica, é importante observar que sua crítica também pode se voltar contra ela mesma. Se a vanguarda histórica e a primeira neovanguarda



35 Mais uma vez, poderíamos observar aqui o desvio concomitante para um eixo de operação horizontal, sincrônico e social.

Daniel Buren, foto/souvenir de um dos papéis verdes e brancos afixados em Paris e arredores, 1968.

tendiam frequentemente ao anarquismo, a segunda neovanguarda às vezes sucumbe a impulsos apocalípticos. "Talvez a única coisa que se possa fazer depois de ver uma tela como a nossa", observa Buren num momento desses em fevereiro de 1968, "é a revolução total."<sup>36</sup> De fato, essa é a linguagem de 1968, e artistas como Buren a empregam com frequência: sua obra procede da "extinção" do ateliê, escreve ele em "Fonction de l'atelier" [A função do ateliê] (1971); ela se propõe não simplesmente "contradizer" o jogo da arte, como "abolir" suas regras por completo.<sup>37</sup> Essa retórica, mais situacionista que situada, ecoa os pronunciamentos oraculares, amiúde machistas, dos alto-modernistas. Nosso presente está destituído desse sentido de revolução iminente; também é punido por críticas feministas à linguagem revolucionária e repreendido por interesses pós-coloniais sobre a exclusividade não apenas das instituições artísticas, mas também dos discursos críticos. Em consequência, os artistas contemporâneos, preocupados em desenvolver a análise institucional da segunda neovanguarda, passaram das oposições grandiloquentes aos deslocamentos sutis (penso em artistas desde Louise Lawler e Silvia Kolbowski até Christopher William e Andrea Fraser) e/ou a colaborações estratégicas com diferentes grupos (Fred Wilson e Mark Dion são representativos aqui). Essa é uma forma de continuidade da crítica da vanguarda e mesmo da própria vanguarda. E não é uma receita para o hermetismo ou o formalismo, como às vezes se alega; é uma fórmula de prática. Também é uma precondição para qualquer compreensão contemporânea das diferentes fases da vanguarda.

### O efeito a posteriori

Talvez agora possamos voltar à questão inicial: como narrar essa relação revista entre a vanguarda histórica e a neovanguarda? É preciso manter a

36 Daniel Buren, citado por Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova York: Praeger, 1973, p. 41.

37 Id., "The Function of the Studio". *October*, n. 10, outono 1979, p. 58; e *Reboundings*, trad. ingl. Philippe Hunt. Bruxelas: Daled & Gevaert, 1977, p. 73. Essa linguagem também informa a teoria influente da época, como nessa exaltação da crítica da ideologia feita por Barthes, também em 1971: "Não são mais os mitos que é preciso desmascarar (a doxa se encarrega disso), é o próprio signo que é preciso abalar" ("Mudar o próprio objeto" [1971], in G. Luccioni et al. (orgs.), *Atualidade do mito*, trad. Carlos Arthur R. de Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 12. Como devemos relacionar a crítica das instituições na arte e na teoria com outras formas políticas de intervenção e ocupação por volta de 1968? A meu ver, responde-se a essa questão por meio da foto-souvenir de um projeto de Buren, de abril de 1968, que consistia em duzentos painéis listrados instalados por Paris – para testar a legibilidade da pintura fora dos limites do museu. Nesse caso, o painel é pregado por cima de anúncios publicitários sobre um outdoor cor de laranja vivo, mas ele também cobre o anúncio escrito à mão de uma reunião de estudantes em Vincennes (a propósito, isso se passa em abril de 1968). Essa instalação do painel foi acidental? Como devemos mediar esses acontecimentos-imagens?



Fred Wilson, *Minerando o museu*, 1992.

premissa de que a compreensão de uma arte só pode ser tão desenvolvida quanto essa arte, mas, repito, não em termos historicistas, seja em analogia com o desenvolvimento anatômico (como Marx em certo momento), seja em analogia com o desenvolvimento retórico, da origem seguida pela repetição, da tragédia seguida pela farsa (como insiste Bürger). Diferentes modelos de causalidade, temporalidade e narratividade são necessários; há muito em jogo na prática, na pedagogia e na política para que se deixe de desafiar os modelos obscurantistas estabelecidos.

Antes de apresentar o meu próprio modelo, devo destacar um pressuposto já operante neste texto: a história, a história modernista em particular, costuma ser concebida, secretamente ou não, com base no modelo do sujeito individual, ou melhor, *como um sujeito*. Isso fica bem claro quando determinada história é narrada em termos de evolução ou progressão, como se deu muitas vezes no final do século XIX, ou, inversamente, em termos de involução ou regressão, como amiúde no início do século XX (o último tropo está disseminado nos estudos modernistas, desde Georg Lukács até o presente). Mas essa modelagem da história tem continuidade na crítica contemporânea mesmo quando supõe a morte do sujeito, pois, em geral, o sujeito só retorna no nível da ideologia (por exemplo, o sujeito nazista), da nação (agora imaginada como entidade psíquica mais do que corpo político) etc. Conforme fica claro pela minha maneira de tratar a instituição da arte enquanto um sujeito capaz de repressão e resistência, sou tão culpado desse vício como qualquer outro crítico, mas em vez de desistir

dele quero transformá-lo em virtude. Pois se essa analogia com o sujeito individual está longe de ser estrutural para os estudos históricos, por que não aplicar o modelo mais sofisticado do sujeito, o psicanalítico, e de maneira manifesta?<sup>38</sup>

Em seus melhores momentos, Freud captura a temporalidade psíquica do sujeito, que é muito diferente da temporalidade biológica do corpo, a analogia epistemológica que informa Bürger pela via de Marx. (Digo em seus melhores momentos porque, do mesmo modo que Marx frequentemente escapa à modelagem do histórico sobre o biológico, Freud frequentemente sucumbe a ela por sua confiança nas etapas do desenvolvimento e nas associações lamarckianas.) Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. "São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma", comenta Jean Laplanche, que muito fez para esclarecer os diferentes modelos temporais do pensamento freudiano.<sup>39</sup> Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: a *vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.*<sup>40</sup>

Com base nessa analogia, a obra da vanguarda nunca é historicamente efetiva ou plenamente significativa em seu momento inicial. Não pode ser porque é traumática – um buraco na ordem do simbólico de sua época, que não está preparada para essa obra, que não pode recebê-la,

38 No capítulo 7, levo a cabo essa continuidade do sujeito por outros meios; tanto aqui como lá, ele é tomado apenas como modelo. Em parte, essa guinada é motivada pela necessidade de pensar os aspectos atávicos dos nacionalismos e neofascismos contemporâneos num quadro psicanalítico (nesse aspecto, os trabalhos de Mikkel Borch-Jacobsen sobre a identificação e de Slavoj Žižek sobre a fantasia são importantes). Também é motivada pela percepção de um núcleo traumático na experiência histórica. Esse procedimento tem riscos, tais como um convite à identificação imediata com a vítima traumatizada – um ponto em que a cultura popular e a vanguarda acadêmica convergem (às vezes o modelo de ambas parece ser o programa *Oprah*, e o mote, "Divirta-se com seu sintoma!"). Hoje o trabalho inovador no campo das humanidades está reconfigurado mais como *estudos do trauma* do que como estudos culturais. Reprimido por numerosos pós-estruturalismos, o real retornou, mas como real traumático – um problema que abordo no capítulo 5.

39 Jean Laplanche, *New Foundations of Psychoanalysis*, trad. ingl. David Macey. Londres: Basil Blackwell, 1989, p. 88 [ed. bras.: *Novos fundamentos para a psicanálise*, trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1992]. Ver também seu *Seduction, Translation, the Drives*, J. Fletcher e M. Stanton (orgs.). Londres: Institute for Contemporary Art, 1992.

40 A clássica discussão do efeito *a posteriori* ocorre no caso do "Homem dos lobos", em "História de uma neurose infantil" (1914-18). Eu disse anteriormente "compreendida" em vez de "constituída", mas os dois processos

46-11  
pelo menos não imediatamente, pelo menos não sem uma mudança estrutural. (Essa é a outra situação da arte que os críticos e historiadores precisam registrar: não só desconexões simbólicas, mas *fracassos a serem significados*.)<sup>41</sup> Esse trauma ganha outra função na repetição dos eventos da vanguarda como o ready-made e o monocromo – não só aprofundar tais buracos mas também unificá-los. E essa função aponta para outro problema mencionado no princípio: como vamos distinguir entre as duas operações, a primeira, que produz ruptura, e a segunda, que restaura? Elas podem ser separadas?<sup>42</sup> Existem repetições análogas no modelo freudiano, que também importei para meu texto: algumas, em que o trauma é atuado histericamente, assim como a primeira neovanguarda atua os ataques anarquistas da vanguarda histórica; outras, em que o trauma é elaborado arduamente, assim como as neovanguardas posteriores desenvolvem esses ataques, a um só tempo abstratos e literais, em ações imanentes e alegóricas. Em todos esses modos a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica, assim como esta atua sobre a neovanguarda; ela é menos *neo* do que *nachträglich*; e o projeto da vanguarda como um todo se desenvolve no

estão imbricados, especialmente, em minha analogia, se o crítico-artista da vanguarda assume a posição de analista e analisando simultaneamente. Esse deslizamento entre compreendido e constituído não é só hesitação minha; ele opera no conceito do efeito *a posteriori*, em que a cena traumática é ambígua: ela é real, imaginária e/ou analiticamente construída?

Meu modelo tem outros problemas (além do próprio problema da analogia). Esse adiamento talvez não inclua outras protelações e diferenças em outros espaços-tempos culturais. Logo, mesmo que meu modelo complique a vanguarda canônica, também poderia obscurecer outras práticas inovadoras. Poderia conservar uma lógica normativa por meio da qual a boa neovanguarda, como o bom sujeito, é autoconsciente, reconhece a repressão e elabora o trauma.

41 T. J. Clark apontou essa necessidade há trinta anos em *Image of the People* (Londres: Thames & Hudson, 1973): "Quanto ao público, poderíamos fazer uma analogia com a teoria freudiana [...] Do mesmo modo que o inconsciente, o público só aparece no momento em que deixa de estar presente; entretanto, é o público que determina a estrutura do discurso privado; é a chave para o que não pode ser dito, e nenhum sujeito é mais importante" (p. 12).

42 "O ponto crucial aqui", escreve Žižek em seu verniz lacaniano, [...] é a rede significante onde se inscreve o acontecimento que se modifica entre o 'original' e a repetição. Na primeira vez, o acontecimento é vivido como um trauma contingente, como irrupção do não simbolizado; é somente através da repetição que ele é 'reconhecido', o que aqui só pode

significar isto: realizado no simbólico" (*The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989, p. 61 [ed. bras.: *Eles não sabem o que fazem: O sublime objeto da ideologia*, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, p. 118]). Nessa formulação, a repetição parece restauradora, e mesmo redentora, o que não é habitual em Žižek, que privilegia a intransigência do real traumático. Portanto, formulado em relação à vanguarda, o discurso do trauma não é nenhum grande avanço em relação ao velho discurso do choque, em que a repetição é pouco mais que a absorção, como aqui em Bürger: "Na repetição, ele se transforma de maneira radical. O choque esperado existe [...] Ele acaba sendo 'consumido'" (p. 145). É importante reter a diferença entre choque e trauma; ela indica uma distinção crucial entre os discursos modernista e pós-modernista.

efeito *a posteriori*. Uma vez parcialmente reprimida, a vanguarda volta, e continua voltando, mas *volta do futuro*: essa é sua temporalidade paradoxal.<sup>43</sup> Então o que é *neo* na neovanguarda? E, de qualquer maneira, quem tem medo dela?

Volto aqui brevemente à estratégia do retorno com a qual comecei. Não é possível decidir se os resgates artísticos dos anos 1960 são tão radicais quanto as leituras teóricas de Marx, Freud ou Nietzsche no mesmo período. O certo é que esses retornos são tão fundamentais para a arte pós-modernista quanto para a teoria pós-estruturalista: ambos efetuam suas rupturas por meio desses resgates. Mas ocorre que essas rupturas não são totais, e temos de revisar nossa noção de ruptura epistemológica. Aqui, também, a noção de efeito *a posteriori* é útil, pois, *em vez de romper com as práticas e os discursos fundamentais da modernidade, as práticas e os discursos conspícuos da pós-modernidade avançaram numa relação nachträglich com os da modernidade*.<sup>44</sup>

Além dessa relação *nachträglich*, tanto a arte pós-modernista como a teoria pós-estruturalista desenvolveram as questões específicas que surgem com o efeito *a posteriori*: questões de repetição, diferença e adiamento; de causalidade, temporalidade e narratividade. Afora a repetição e o retorno aqui destacados, a temporalidade e a textualidade são as duplas obsessões das neovanguardas – não apenas a introdução do tempo e do texto nas artes espaciais e visuais (o famoso debate entre os artistas minimalistas e os críticos formalistas, discutido no capítulo 2, é apenas uma batalha nessa longa guerra), mas também a elaboração teórica da temporalidade museológica e da intertextualidade cultural (anunciada por artistas como Smithson e desenvolvida atualmente por artistas como Lothar Baumgarten). Aqui, quero apenas registrar que questões similares, postas de outras maneiras, também impulsionaram as filosofias fundamentais do

43 Ver Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, op. cit., p. 55. Quase nem precisamos de outra chave mágica para Duchamp, mas é extraordinário como ele incorporou a recorrência e a retroatividade em sua arte – como se ele não só acatasse o efeito *a posteriori*, mas o tomasse como seu tema. A linguagem das protelações suspensas, dos encontros faltosos, das causalidades do infrafino, da repetição, resistência e recepção permeia toda sua obra, que, como o trauma, como a vanguarda, está definitivamente inacabada mas sempre inscrita. Considerem-se as especificações para os ready-mades em *A caixa verde*: "Projetando para um momento futuro (tal dia, tal data, tal minuto) 'inscrever um ready-made' – O ready-made poderá ser procurado em seguida. – (com toda a demora). O importante então é esse 'relogismo' [*horologisme*, termo criado por Duchamp], esse instantâneo, como um discurso pronunciado numa ocasião qualquer mas *a tal hora*. É uma espécie de encontro marcado" (*Essential Writings*, op. cit., p. 32).

44 Em certo sentido, a própria descoberta da *Nachträglichkeit* é *a posteriori*. Ainda que operativa em textos como a do caso do "Homem dos lobos", coube a leitores como Lacan e Laplanche desenvolver suas implicações teóricas. Ademais, Freud não estava ciente de que seu próprio pensamento se desenvolvia de maneira *nachträglich*: por exemplo, não só o retorno do trauma em seu trabalho, mas também a dupla temporalidade mediante a qual o trauma é ali concebido – os inícios difásicos da sexualidade, o medo da castração (que requer uma visão traumática e uma injunção paterna) etc.

45 No ensaio devotado a esse conceito, talvez o mais importante na passagem de uma problemática estruturalista para uma problemática pós-estruturalista, Derrida escreve: "A *différance* não é nem um conceito nem uma palavra. Nela, contudo, veremos a junção – e não a soma – do que foi mais decisivamente inscrito no pensamento daquilo que é convenientemente chamado nossa 'época': a diferença de forças em Nietzsche, o princípio da diferença semiológica de Saussure, a diferença como a possibilidade de facilitação [neurônio], impressão e efeito retardado em Freud, a diferença como a irreduzibilidade do traço do outro em Lévinas, e a diferença ôntico-ontológica em Heidegger" (*Speech and Phenomena*, trad. ingl. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 130).

46 J. Derrida, "Freud e a cena da escritura", in *A escritura e a diferença* [1967], trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 187-88.

Marcel Duchamp, *Etant donnés: 1. a queda-d'água, 2. gás de iluminação, 1946-66*.  
Ilvía Kolbowski, *Já, 1992*.

