

Esta comunicação se insere no debate teórico.

Crítica à arte pós-moderna

William Golino¹

A obra de arte moderna possui acumulados conhecimentos práticos, específicos, criativos e dialéticos, inexistentes na obra pós-moderna, que representa um discurso opinativo com formas anacrônicas, repetitivas, homogêneas e previsíveis.

*

As obras pós-modernas vêm sendo aclamadas nos últimos 30 anos, especialmente a partir do final da década de 1980, não só como legítimas e inquestionáveis obras de arte, mas fundamentalmente como novas e até revolucionárias, a despeito das formas repetitivas e homogêneas, realizadas sobre padrões clássicos de composição e aparência dos objetos (embora sejam padrões combatidos pelo discurso pós-moderno), baseadas nas impressões pessoais dos seus autores, bem caracterizadas por apresentar colecionismo de coisas antigas fora de uso ou extravagantes, colagem de formas e símbolos institucionalizados, apelo religioso conservador, infundáveis módulos repetidos e homogêneas instalações, todos compondo a forte base material da estética e da plástica uniformizantes neoliberal². Em geral, suas imagens sugerem uma intensa intervenção na vida, através da recorrente referência naturalista aos problemas cotidianos³, tratados com formas ideais e anacrônicas, inexistentes na vida real sobre a qual pretendem se debruçar e, paradoxalmente, apresentadas com um ar de inteligência superior por meio de discursos generalizantes, obscuros, pomposos e quase ininteligíveis, tentando demonstrar a superioridade de quem escreve sobre a chamada arte contemporânea.

Como ponto de partida desta crítica, dois exemplos típicos da ilustração pós-

¹ Professor no Centro de Artes/Ufes.

² Sobre a integração entre pós-modernismo e neoliberalismo, ver, entre outros, Terry Eagleton, “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, n. 2, 1995.

³ Sobre naturalismo ver Harold Osborne, *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. 4. ed. São Paulo, Cultrix, 1983.

moderna (FIG. 1) e da obra de arte moderna (FIG.2); são obras contemporâneas, com formas e estéticas opostas entre elas: a primeira é uma aplicação do senso comum sobre o imperialismo hoje, monolítico; a segunda é resultado de práticas e estudos artísticos cuidadosos, que articulam refinamento dos sentidos com especificidade artística. Portas abertas para os mundos neoliberal e anti-neoliberal respectivamente; representam bem suas estéticas e plásticas.

Foram escolhidas porque as obras destes autores são referências distintas para a produção contemporânea da arte no Brasil, influenciando jovens aprendizes e seguidores das tradições modernas, vanguardistas e críticas.

Os artistas não possuem um estilo único e algumas de suas obras são contrárias aos estilos dominantes que cada um possui⁴, assim como, não são sínteses ou coroamentos das suas produções, são apenas duas obras particulares.

Há muita semelhança entre elas na estrutura, nas formas e nas cores.

Usam o vermelho e o azul como cores dominantes, sobre um plano mais uniforme e neutro em relação à vibração desta relação cromática.

Na parte inferior possuem uma forma destacada que puxa nosso olhar, dinamizando bastante o quadro.

São colagens. *Aquarela nº 17* é também pintura, consolidando a diversidade artística da obra e suas características criativas e críticas, enquanto *Atlas* é feita com formas emprestadas de outros âmbitos da vida. Isto não quer dizer que o artista não possa recorrer às formas do mundo não artístico, é apenas um sinal de que essa recorrência deve ser muito criteriosa para que a obra não seja uma imitação ou complemento da vida.

Ambas tratam dos modos de ocupação do espaço plástico. As formas, sempre integradas aos conteúdos, evidenciam a história formal e temática da obra, apontando para a trajetória artística dos autores, Leirner com suas insinuações e paródias e Piza com suas criações plásticas.

A composição de *Atlas* é uma reprodução nítida da composição de várias obras medievais baseada na divisão do quadro em planos: o continente sul e afastado é o

⁴ Uma análise bem elaborada sobre estilos dominantes e críticos está em Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa, Edições 70/Martins Fontes, 1978. (Arte & Comunicação; 7)

mundo inferior, logo acima o domínio mais comum aos homens e na parte superior a visão esclarecedora do destino irrefutável ou desejável, além disto, reapresenta o recurso barroco da circularidade, por meio da ocupação integral do espaço plástico com formas repetitivas, dando continuidade aos jogos especulares deste estilo. A manutenção da parte inferior no canto esquerdo obedece aos padrões de equilíbrio harmônico baseado na idéia de que, por lermos da esquerda para a direita e de cima para baixo, nosso olhar tende para a parte direita inferior do quadro, desestabilizando a obra, logo, é necessário colocar algo que chame a atenção do olhar para a parte esquerda do quadro a fim de equilibrá-lo; junto à composição, a aparência da obra é uma bem humorada resposta afirmativa ao desejo grego clássico de representar a natureza sem imperfeições, rearticulando o naturalismo idealizado.

Por outro lado, *Aquarela n° 17*, tem uma composição basicamente oposta à de *Atlas*. Uma linha de força diagonal corta o plano da esquerda superior para a direita inferior, contrariando totalmente a pretensão do equilíbrio harmônico baseado nos princípios ocidentais de leitura de texto, reafirmando, com isto, que a imagem não pode ser lida, mas vista, uma vez que seu equilíbrio está baseado na história da plástica e não na forma de ler o texto -as formas e a apreensão da pintura e da colagem artísticas são sintéticas e as da linguagem são extensivas. A obra é assimétrica: o plano plástico tem espaços e preenchimentos diferenciados uns dos outros, as tiras maiores de pintura recortada e colada têm uma direção quase transversal à tira menor inferior, não criando a regularidade das linhas transversais, muito características das obras clássicas, tanto das anteriores ao modernismo quanto dos pastiches e paródias pós-modernos. As tiras maiores são recortadas de um plano pintado e coladas com relevo, estabelecendo uma tensão formal e visual muito rica por intranqüilizar nossa visão, enfim, questionar com formas a estabilização e a quietude do nosso olhar -opondo-se a *Atlas* que tem decalques inteiros não produzidos pelo artista e colados uniformemente no plano de fundo. A não linearidade das tiras coladas e a irregularidade da pintura dos seis planos fixam a relevância da continuidade alterada das formas, eliminam a relação de distinção entre figura e fundo e estabelecem as diferenças dentro das semelhanças como modos, pelo menos razoáveis, de produzir obras que são respostas positivas à unidade entre conteúdo e forma e, ao mesmo tempo, firmam uma crítica radical contra a individualidade neoliberal que homogeneíza os indivíduos num fundo uniforme por meio das diferenças individuais meramente discursivas -estranhamente uniformes para seu propósito- e não realizáveis na prática produtiva cotidiana.

Aquarela n° 17 é a concretização da real e sutil diferença num universo de pressões pela uniformização e pela submissão à ordem estabelecida. Depreende-se desta obra, integrada às críticas à textualização da vida, que a pintura e a colagem são obras de artes plásticas e não textos, como querem os defensores do pós-modernismo com suas impressões e estórias sobre sintaxe da pintura, linguagem do desenho, gramática da colagem etc., numa franca tentativa de normatizar e engessar a produção plástica em regras determinadas pela linguagem e formas reproduzidas constantemente e, obviamente, inquestionáveis, a fim de evitar o desenvolvimento do conhecimento crítico e libertador que a obra de arte promove.

Nos conteúdos há diferenças: *Atlas* investe no panorama imagético e ideológico da economia e da política de maneira mecânica e explícita, tratando de tema não artístico -ou transformando em arte -estetizando- um tema econômico e político-: a hegemonia imperialista norte-americana; *Aquarela n° 17* também investe na imagem e na ideologia, mas em vez de tratar de um tema não artístico, trata de arte e estética, apresentando uma obra de arte contrária à arte definida e sustentada por este imperialismo, porque investe na pesquisa particular da produção artística contínua e constantemente aprofundada, obviamente integrada por mediações diversas à economia e à política. Enquanto *Atlas* é um discurso político travestido de obra de arte, marcado pela adequação a formas pré-definidas e pela uniformidade da representação, *Aquarela n° 17* é uma obra de arte oposta às formas e estéticas dominantes, apresentando uma imagem marcada pela tensão cromática e formal, sem qualquer adaptação a um modelo pré-existente. *Atlas* é uma constatação apriorística feita a partir de uma visão genérica e uniformizante sobre o imperialismo norte-americano, *Aquarela n° 17* é a defesa silenciosa da beleza artística que contempla as reais diferenças dos mundos artístico e não artístico. Silêncio, tensão e diferença real são três qualidades inadmissíveis pelo imperialismo, ou, usando a terminologia específica do campo das artes, pelo pluralismo pós-moderno.

O imperialismo elege a ilustração, mesmo que seja aparentemente contrária a ele, como a obra de arte típica de sua estética claramente conservadora, cujas formas reproduzem a ordem ideal -e necessária- do atual mundo globalizado. Por outro lado, o artista moderno, opondo-se ao pós-modernismo, elege a obra de arte resultante de longa pesquisa artística, expondo, entre outras coisas, o conhecimento acumulado pelo desenvolvimento da produção de obras de arte. *Atlas*, com seu idealismo taxativo, é a representação da obra derradeira sobre o inexorável destino do mundo; *Aquarela n° 17*,

com sua liberdade construtiva, é mais uma obra no longo caminho do modernismo que continuará, apesar das pressões pós-modernas em defesa dos modismos estilísticos, sem qualquer pesquisa artística que supere criticamente -como seus adeptos dizem fazer- a consagrada representação formal clássica. *Atlas* é mais uma adequação ao projeto imperialista e *Aquarela n° 17* é a invenção de outra arte oposta a este projeto.

Uma distinção de base entre as duas obras é o trabalho artístico, a constante superação das obras anteriores e a criação de uma plástica nova em *Aquarela n° 17*, para além da reprodução formal das montagens e do colecionismo que levam a *Atlas*: Piza investiga e aprimora novas formas para cores e espaços e Leirner apresenta uma visão ideal do cotidiano por meio de imagens pretensamente hegemônicas.

A crítica de Leirner durante os anos de chumbo, junto às críticas de Barrio, Oiticica e tantos outros, foi relevante para modernizar a arte e radicalizar o compromisso político dos artistas, porém, a reprodução desta crítica evidencia a perda do domínio sobre a obra, que passa a dominar o sujeito, que faz obras baseadas na criatividade que reproduz formas e conteúdos anteriores. Ao contrário, a persistente pesquisa de Piza o leva a dominar seu trabalho e sua obra, evidenciando sua ação modificadora da obra de arte, efetivamente revolucionária, pois aprofunda uma especialização constituinte a um projeto maior de transformação radical das relações sociais e dos seus produtos, promovendo uma real modificação dos homens entre si e com as obras de arte, com vistas a transformá-los em sujeitos livres e críticos, sem fazer alarde por meio de *obras-propagandas* de opiniões políticas.

Enquanto *Atlas* é naturalista, adequado ao *status quo* dominante, em que a arte e seus produtores são reféns do mundo existente e que se pretende inevitável, *Aquarela n° 17* é uma representação da autonomia da arte que propicia o refinamento dos sentidos e o aprimoramento das relações sociais, por causa do movimento sensível que cria no observador ao colocar-lhe uma dúvida sobre seu modo de ver a obra de arte, além dos problemas formais já analisados.

Atlas é uma apresentação exagerada e irônica do presente, a partir de uma visão do futuro sombrio que nos espera se continuarmos no caminho que estamos seguindo na economia, na política, na moral e, paradoxalmente, neste próprio tipo de arte. É uma obra sem conflitos, como se a dialética não existisse. Desconsidera as lutas anti-imperialistas e a resistência ao projeto neoliberal com sua moda pós-moderna, simula a inexistência de história por meio do mundo definitivo que nos apresenta: as caveiras

estão mortas e o império as aquieta sob o manto das imagens institucionalizadas como legítimas representantes do mundo real e necessário.

Atlas, mais que uma crítica contra a nova ordem mundial, é um comentário político pessimista, que evidencia a impotência da ação individual diante do imperialismo. Suas formas são adaptações às formas pré-existentes: reproduz o planisfério com outras representações consagradas (bandeiras, ícones populares e caveiras) sobre ele. É uma representação de uma idéia, de um modo de ver, um discurso transformado em obra plástica, no qual as imagens exemplificam o senso comum sobre seus conteúdos. A homogeneidade capturou o autor da obra, cujo grupo que representa não conseguiu fazer-se presente com sua pretensão de diversidade formal e seu discurso pró liberdade artística e individual. Aqui, o artista é um coletor que cola sobre uma imagem existente outras, também, já existentes, criando uma imagem cuja aparência denuncia sua acomodação a um estofado uniformizado. Trata-se de propaganda política e não de obra de arte, é a ilustração do discurso que constata uma realidade e tenta se colocar contra ela, mas sua arma de luta é a sujeição às formas dominantes e a adequação à dominação que aparentemente combate, tão requeridas pelo seu opositor, evidenciando o naturalismo idealista da obra.

Aquarela n° 17 é uma solução para os modos usuais e consagrados de fazer aquarelas e colagens. A forma inferior direita é distinta das formas usadas no restante do quadro; não há uniformidade. As tiras pintadas são coladas sem ocultar algo já conhecido, sua aparência não reproduz uma aparência sobre a qual se sobrepôs. As tiras de papel formam uma imagem nova: resultam de um plano pintado, cortado e montado com inversões de posições e deslocamentos, criando outros planos num espaço tridimensional que rompe com o plano original. Cria uma nova forma, que nos leva a entender que o novo não é somente a diferença radical, podendo ser uma sutil e quase imperceptível mudança para um olhar que pretende ser totalizante.

*

A ilustração, contrariamente à obra de arte, substitui o conhecimento do fazer artístico pela reprodução instrumental de imagens ideais, o resultado é a rigidez, sugerindo, para a prática artística, a necessidade irremovível de agir discursiva e linearmente e não dialeticamente: deve-se inventar ou aceitar uma história que determina a obra, porque a forma, muitas vezes mera curiosidade rápida, é pobre e desinteressante, não convidando ao olhar.

A tentativa pós-moderna de transformar uma idéia em arte, acaba por reproduzir o que foi ultrapassado pelo modernismo, como se tivesse que inventar o moderno. Seus autores, baseados na flexibilização temporal, espacial e ideológica das obras de arte passadas e na sua fragmentação, defendem uma longa história cultural da arte, independente da política e da economia, realizada na atualização de obras e idéias, por meio de recortes, acréscimos e estilizações.

Essa constante exposição uniformizada de partes ocas do passado induz à enganosa e muito disseminada sensação de estabilidade relacionada à regularidade formal e à ausência de conflitos simbólicos. Esse é um dos principais motivos para as tão diferentes obras pós-modernas serem tão parecidas entre elas.

O pós-modernismo, ao adotar a ilustração como uma de suas obras típicas, cria uma história torta: o que move a obra é o discurso que solucionou todos os problemas, o artista não precisa pesquisar as formas e suas relações com os conteúdos. A obra tem que ser apenas uma imagem que passe corretamente a mensagem desse discurso.

A ilustração pós-moderna é colocada em público como solução de um problema, apresentação de formas e ou símbolos padronizados, imagem física de ditado popular, exposição de uma opinião ou ironia sobre algo que possa chamar a atenção, com composições baseadas na continuidade linear de uma forma na outra⁵.

Tudo está na idéia, sem necessidade de execução da obra, que, quando produzida, é a expressão fiel da sua origem verbal. É uma retomada reformista do princípio clássico naturalista que afirma ser bela a obra que melhor representa a beleza ideal, cujas imperfeições (entenda-se contradições) foram corrigidas. Assim, a ilustração pós-moderna é uma típica representação atual do idealismo na arte.

Por ser uma representação imediata do verbo, só vive com ele. A primeira referência para entendermos a ilustração pós-moderna não é história da produção artística, como deveria ser, é o discurso sobre uma questão pessoal, carregado da pretensão de ser uma imagem universal, por meio da palavra e da exposição ostensiva desses objetos: discursos e imagens especulares entre si.

⁵ Há um desvio na definição do problema que é tratado como linguagem e não como arte plástica e este desvio possibilita a generalização da linguagem como expressão e representação universais, transformando todas as modalidades artísticas em manifestações da linguagem. Esse reducionismo é fundamental para a perda da historicidade e das particularidades das diversas modalidades artísticas, tornando-as objetos de especulações livres das relações sociais, pertencentes a uma sociedade universal denominada texto.

Trata-se da imagem que aspira ser texto e do texto que aspira ser imagem, para tentar realizar a inexorável textualização da vida (uma forma de estetização da vida), em que a imagem é a releitura do mundo-texto, porque se considera que o mundo está em seu último estágio de desenvolvimento, não restando nada a fazer a não ser reler. É um projeto anticriativo e anti-histórico, porque não se reconhece como parte de um processo, mas sim como a conclusão da vida humana.

Estetização e textualização da vida são ações e concepções que formam o campo perfeito para a ilustração, com uma “flexibilização” (entenda-se perda) das formas e dos conteúdos significativos dos objetos envolvidos nessa operação de “re-significação”, que atua como uma das bases do hibridismo pós-moderno.

O objeto tem que ser o signo que carrega os significados essenciais do que expõe, para que o “leitor” (e aí sim, seja leitor pretendendo ler por meio de códigos e caminhos pré-definidos e não ver a obra com outros olhos além dos que são pré-determinados) encontre um texto na ilustração, uma vez que os elementos intrínsecos e extrínsecos à obra se fundem num discurso reconhecível.

A ordem linear é um auxílio para comunicar um conteúdo controlando todos os desvios possíveis e, ao mesmo tempo, ocultar a base teórica que a formaliza⁶, por meio de padronizações clássicas: por serem formas recorrentes no cotidiano, são apreendidas como universais, livres de novos significados e de ideologias, que poderiam obstruir a comunicação.

Suas formas são antimodernas, porque o moderno, de dentro da pesquisa formal, estabelece novas formas para a arte. Simula a inexistência do modernismo, histórico por excelência, apropriando-se de partes das aparências das vanguardas e dos movimentos radicais, retirando-lhes a radicalidade e a historicidade, porque abandona a crítica, a política e a base econômica da produção, reduzindo a obra aos fenômenos estéticos e artísticos submetidos às outras esferas da vida.

Os ilustradores repetem suas soluções formais, a serviço do verbo incompleto ou superficial das concepções pós-modernas a serem adotadas pelos dominados.

A linguagem disciplina a produção artística, que abre mão da criação,

⁶ O pós-modernismo está basicamente assentado em três concepções de mundo: o neopositivismo garantindo o realismo do tema corrigido e ordenado; o neoliberalismo estabelecendo a crença de que cada um faz e interpreta diferentemente a obra de arte; e o neo-estruturalismo, com seu relativismo típico e sua imprescindível textualização da vida, transformando a obra em texto relativo à linguagem do receptor.

transferindo-a para o discurso formador da imagem. Como o discurso é linear, embora não muito preciso, e para garantir um mínimo de inteligibilidade, a forma plástica o acompanha. A pesquisa artística -realizada sobre os materiais, instrumentos, gestos, sensações e sentimentos- é deixada de lado em favor de uma forma repetitiva que garanta uma apreensão fiel do objeto, conforme os códigos convencionais de comunicação; o que deveria ser arte e só conseguiu ser ilustração praticamente se iguala à propaganda; esta vende uma mercadoria qualquer, aquela publica uma opinião.

Mas este discurso não é criativo e muito menos crítico, porque reproduz os chavões de fácil decodificação pelo senso comum; a ilustração vem de modos de saber acríticos e apresenta formas igualmente ordinárias, sem profundidade, apenas reproduções imagéticas da palavra-chave. Imagina que o texto conduz o mundo. Erro fatal, a começar pelo texto simplista que a engendra.

Em contrapartida, o discurso caiu na vacuidade -tudo acontece porque os agentes sociais são indefinidos. A imprecisão comunicativa é apresentada como liberdade discursiva e prontamente elogiada, numa reprodução empalidecida dos poemas dadaístas. Esta mistura entre imagem e discurso acabou por danificar os dois, fingindo uma integração sensível, de fato inexistente, pois se confundem as formas, a natureza, os procedimentos e as relações entre eles.

A ilustração pós-moderna é uma solução paliativa para um problema maior e complexo, muito mais profundo do que imagina quem a faz. Nela existe a pretensão de definir o artista como ser superior que trabalha com os destinos da humanidade, pois trata de coisas amplas demais, aplicáveis a quase todo habitante da terra, num procedimento de absoluta abstração sobre o que é o homem, visto como um ser genérico, sem qualquer identidade individual, descolado das relações sociais e sem lugar particular.

Não é arte de tradição clássica, nem moderna, é a “arte” da social-democracia, difundindo a ilustração como objeto neutro e inofensivo, voltado para servir a todos, por apresentar imagens que tratam de grandes temas de interesse humanitário, tais como miséria e política, beleza, tensão entre frágil e resistente, envelhecimento causado pelo tempo, etc.

Triste fim: discurso oco, por ser uma opinião senso comum, e imagem travada, por ser uniforme.