

## ESPÍRITO OITENTA<sup>1</sup>

*SPIRIT 1980'S*

**Waldir Barreto**  
**DTAM-UFES**

Embora a década de 1980 surja, no âmbito da crítica de arte, como uma questão eminentemente alemã, a sua iminência, no âmbito da produção artística, seguida por uma polêmica teórica associada, surge também como um fenômeno caracteristicamente norte-americano, italiano e brasileiro. Para além de mera tendência reativa ao experimentalismo e ao conceitualismo das décadas anteriores, significou uma decisiva ruptura geracional, não apenas metodológica, senão paradigmática com a lógica moderna da arte. O rastreamento crítico-analítico deste rompimento no Espírito Santo é imperativo.

Palavras-chave: Geração, oitenta, pintura, Espírito Santo.

*Although the 1980s arises in the context of art criticism, as an eminently German question, its imminence, under the artistic production, followed by an associated theoretical controversy also comes as a peculiarly American phenomenon, Italian and Brazilian. Beyond mere reactive tendency to experimentalism and conceptualism of the previous decades, it meant a decisive generational break, not only methodological, but paradigmatic with modern logic of art. The critical-analytical tracking of this disruption in the Holy Spirit is imperative.*

*Keywords: Generation, 1980's, painting, Espírito Santo*

---

<sup>1</sup> Este texto, aqui reajustado, foi escrito originalmente para o catálogo não publicado da exposição Espírito Oitenta, que ocorreu na Galeria Espaço Universitário, da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, de 21 de maio a 30 de julho de 2015.

A verdadeira história da arte dos anos 80 ainda não começou a ser abordada.<sup>1</sup>

Em setembro de 1980, o texano e suicida fracassado Mark David Chapman pediu demissão do hospital adventista em que trabalhava no Havaí e foi para Nova York. Tinha um objetivo e um método: se tornar famoso, matando um famoso. Consumido pelo primeiro, na noite de segunda-feira do dia 8 de dezembro, pouco antes das 22 horas, consumiu o segundo. Sem a menor consciência disso, dava a sua patética contribuição para o fim de um poderoso ciclo psico-histórico ocidental, caracterizado pelas ações culturais (e contraculturais) dos anos sessenta e setenta, na Europa e na América.

Ordenado por algumas “vozes celestiais” e induzido por uma “mensagem divina” (deduzida de *O apanhador no campo de centeio*, “livro maravilhoso”, segundo George H. W. Bush<sup>2</sup>), Chapman calou o blasfemo John Winston Ono Lennon. Por um lado, o ex-Beatle, com seu pacifismo indecente, era o anjo pornográfico da vez a ser sacrificado naquele momento em que mais um democrata (que seria Nobel da Paz) dava lugar na Casa Branca a outro *cowboy* repu-

blicano (que defenderia a volta das orações nas escolas<sup>3</sup>). Por outro, coitado, não passava de um alvo célebre fácil e exposto, muito mais vulnerável do que o popular âncora de televisão **Walter Cronkite**, a assediada atriz Elizabeth Taylor ou a inacessível Jacqueline Kennedy Onassis (todos considerados por Chapman).

Assim, um dia após ter acossado ameaçadoramente o cantor James Taylor numa estação de metrô, e de alguma maneira ao mesmo tempo calculada e insana, Chapman completou a emblemática sequencia mortal norte-americana, que a imprensa havia costumado chamar de “*America’s darker moments*”<sup>4</sup>. Estes “momentos mais obscuros da América”, mais do que ilustrarem uma macabra história ianque do pós-guerra, ajudavam a iconizar, simbólica e dramaticamente, uma espécie de “estado da cultura ocidental metropolitana”, sobretudo, a artística. A obscuridade de seus assassinatos ajudava a reluzir, paradoxalmente, a confiança heliotrópica de cerca de vinte anos de políticas liberais, discursos libertários e manifestos libertinos.

---

3 Na quadragésima-nona eleição presidencial dos Estados Unidos em 4 de novembro de 1980, James Earl “Jimmy” Carter, Jr. (1924-) foi sucedido por Ronald Wilson Reagan (1911-2004).

4 1) A detonação sem prévio aviso de *Little Boy* sobre a cidade japonesa de Hiroshima em 6 de agosto de 1945; 2) O assassinato por linchamento e mutilação pública do adolescente negro Emmett Louis Till em 28 de agosto 1955 na pequena localidade de Money, Mississippi, supostamente por haver assobiado a uma mulher branca; 3) O assassinato do trigésimo quinto presidente dos Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy em 23 de novembro de 1963; 4) O chamado “Massacre de My Lai” em 16 de março de 1968, que foi a matança, a sodomia e o esquarteramento, por soldados da Companhia “Charlie” do exército norte-americano, de cerca de trezentos a quinhentos aldeões vietnamitas desarmados (quase todos mulheres, anciãos, crianças, inclusive, bebês); 5) O escândalo conhecido por “Massacre de Kent State” em 4 de maio de 1970, quando alguns soldados da Guarda Nacional de Ohio abriram fogo contra estudantes desarmados que protestavam contra a invasão do Camboja pelos Estados Unidos, matando quatro e ferindo outros nove.

---

1 “(...) the true art history of the ‘80s has not yet begun to be addressed.” JOSELIT, David (Moder.); BOIS, Yve-Alain; DE DUVE, Thierry; GRAW, Isabelle; REED, David; SUSSMAN, Elisabeth; DANTO, Arthur Coleman. “The Mourning After: a roundtable”; in: RESKI, Gunter; HAFNER, Hans-Jürgen Hafner (Eds.). *Anthologie: The Happy Fainting of Painting*. Köln: Walther Koenig, 2014; p. 66 [Publicado pela primeira vez em: “The Mourning After”; in: BANKOWSKY, Jack. *Op. Cit.*; 2003].  
2 Publicado a princípio como revista entre em 1945 e 1946. SALINGER, Jerome David. *The catcher in the rye*. New York: Little, Brown and Company, 1951. [SALINGER, Jerome David. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Antonio Rocha, Jorio Dauster, Alvaro Alencar. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2012.]

Lennon era um importante símbolo desta luz. Nele, pareciam convergir a guerrilha cultural das teorias desconstrutivas, a heterarquia<sup>5</sup> das filosofias da diferença, a sublevação das reivindicações minoritárias, a contramoralidade da comunidade *hippie*, e a emancipação da arte conceitual e performática. Foram cinco disparos com um 38 vagabundo, quatro certeiros, todos nas costas. Em quinze minutos de fama, Chapman espetacularizou, se não o fim, ao menos mais um duro golpe sobre a “dupla fantasia”<sup>6</sup> das duas décadas pós-estruturalistas: o fim da Metafísica (a prevalência da imanência pura) e do Romantismo (a superação do niilismo). *The dream is over*<sup>7</sup>.

Tomando-se, então, o *Mai 68*<sup>8</sup> como uma baliza principal, o que acaba unificando os *Sixties* e os *Nineteen Seventies* é o clima geral e efervescente de uma cultura não apenas alternativa às heranças do mundo moderno, mas verdadeiramente contracultural, soerguida de um *underground* contra o *establishment*, cuja sublimação

---

5 McCULLOCH, Warren. “A heterarchy of values determined by the topology of nervous nets”; in: *Bull. Math. Biophysics (The Bulletin of Mathematical Biophysics)*, nº 7. Michigan / Chicago: University of Michigan / Mental Health Research Institute / University of Chicago / Springer Verlag, 1945; pp. 89-93.

6 Poucas horas antes de retornar à calçada da 72nd Street com Central Park West, Chapman foi fotografado à entrada do edifício Dakota conseguindo um autógrafo de Lennon na capa de seu quinto LP de estúdio, lançado um mês antes, *Double Fantasy*.

7 Última frase de *God*, quinta canção do lado B do álbum *John Lennon/Plastic Ono Band*, 1970; primeiro lançamento de John Lennon após a separação oficial de The Beatles.

8 Progressivos protestos estudantis em Paris, cuja repressão estatal levou à greve geral de estudantes e trabalhadores entre maio e junho de 1968 em toda a França, com a respectiva ocupação de universidades (*Ateliers Populaires*) e fábricas. Toda a agitação revolucionária dissipou-se quase tão imediatamente como havia surgido. Os operários retornaram ao trabalho, os estudantes às aulas, o partido gaullista venceu as eleições, mas o conjunto de valores de sociais, contraposto por ideias avançadas sobre a educação, a sexualidade e o prazer, jamais voltou a ser como antes.

encontrava naqueles “momentos mais obscuros da América” o seu devido recalque. Na arte, o *status quo* a ser derrubado pelo conceito ou pela ação estava demonizado na figura daquele típico artista niilista das vanguardas europeias dos anos cinquenta, bem afeito ao informalismo, subjetivo, expressivo, alienado e patológico (o qual, no ambiente avesso criado pelo otimismo industrial de JK e político das esquerdas, perdeu espaço no Brasil para uma sobrevida latino-americana do Construtivismo russo).

O vertiginoso aumento da consciência social, política, econômica e ecológica, a partir dos primeiros anos da década de 1960, já seria suficiente para esconjurar este artista. Os espaços para os sacrifícios individuais e heroicos minguavam, ante a poderosa intensificação coletiva das relações entre arte e ideologia, em prol de uma revolução cultural e moral. A obra de arte deveria, de acordo com isso, deixar de ser um ritual de imolação para se converter num instrumento crítico; não servir mais a recorrentes confissões herméticas, mas se tornar uma arma pública, revolucionária e libertária, tremulando como uma bandeira para pensamentos como de Louis Althusser, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord, Toni Negri e outros. Tudo supunha uma afirmação dos movimentos contestadores, neomarxistas e progressistas, assim como uma ideologização militante das universidades<sup>9</sup> e da própria produção artística. A arte não deveria ser apenas ação, mas ativismo.

Todo este impulso reivindicador, no entanto (ou, pelo menos, a sua motivação mais geral:

---

9 Tornaram-se obrigatórios autores como György Lukács (1885-1971), Karl Korsch (1886-1961), Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) e Herbert Marcuse (1989-1979), assim como Mao Tsé-Tung (1893-1976), cuja “Grande Revolução Cultural Proletária”, e o chamado Livro Vermelho, eram, então, totalmente romantizados.

contestação às bases paradigmáticas de uma estrutura sociocultural que gerou duas guerras massivas intercontinentais), será interrompido ou profundamente realinhado na década seguinte. Além do próprio Lennon, os anos setenta se despediram com mortes de ativistas emblemáticos como Jean-Paul Sartre e Hélio Oiticica — isso, sem falar no fim do Led Zeppelin. Como quando um cão se vê sem saber o que fazer, diante da súbita parada do automóvel que perseguia com tanto ardor, o ativismo se descobriu rapidamente desmobilizado ante os vários restabelecimentos democráticos (e a consequente derrota das ditaduras, seus caudilhos e mitologias locais) e o êxito avassalador da economia da classe empresarial-profissional (e o fim do capitalismo nacional de concorrência<sup>10</sup>). “Rompeu-se, [inclusive,] o fio entre desenvolvimento das forças produtivas e desenvolvimento das contradições de classe”<sup>11</sup>.

O ano de 1980 assiste à boa parte da riqueza e da produção se deslocar para novas economias industrializadas, com diversas corporações multinacionais se transferindo para lugares antes impensáveis para o capital, como Tailândia, México, Coreia do Sul, Taiwan, China... Ou para países recém derrotados e arrasados pela guerra, que passam a assumir um incrível protagonismo financeiro, como Alemanha e Japão. Ao mesmo tempo, a fome, pela primeira vez, não era encarada como uma mazela local, nacional (etíope, por exemplo), mas um problema humano e transnacional — *Live Aid*, 1985. No Brasil, o Congresso Nacional aprovava por unanimidade

a emenda constitucional que restabelecia as eleições diretas para os governadores dos Estados e do Distrito Federal, enquanto eram fundados, quase simultaneamente, o Partido dos Trabalhadores em São Paulo e o *Solidarność* em Gdansk. Misha chorava diante do boicote dos Estados Unidos às Olimpíadas de Moscou (seguido por outras sessenta e nove nações), mas o ainda ministro Mikhail Gorbachev já dava partida à política de abertura que levaria às Perestroika e Glasnost. Em dezembro, morria Marshall McLuhan, mas já haviam sido publicados há três meses o padrão da *ethernet* e a especificação do *File Transfer Protocol*. Quase nesse mesmo mês, se realizou a primeira videoconferência da história das comunicações, assim como foi fundada a Sociedade Planetária, primeira organização civil “metanacional” da história<sup>12</sup>. Em lugar do projeto universal e utópico da “cidade internacional” moderna, o desempenho cosmopolita da “aldeia global” pós-moderna, que mostrava a sua cara.

No entanto, os anos oitenta começaram, de direito, em meados dos setenta. Não chegam como sucessão a duas décadas na folhinha do calendário, mas a uma espécie de complexa “década cultural” (certamente, com mais de dez anos) sacudida por profundas transformações na ordem social, política, econômica e dos valores, assim como pela inédita interação entre os povos. Talvez, possamos localizar o surgimento fatural desta complexa “década cultural”

---

10 Além de um marco político e um econômico, ainda se poderia acrescentar, como marco moral e psicossocial, a notificação em 1981 dos primeiros casos de uma imunodeficiência sexualmente transmissível, desconhecida e mortal (e a perversa ressaca do “paz e amor”).

11 GORZ, André. *Adeus ao proletariado: para além do Socialismo*. Tradução de Ângela Ramalho Vianna e Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; pág. 11.

---

12 A tecnologia para redes locais e o FTP (a Apple lançaria o primeiro computador pessoal em 1983) são as premissas fundamentais da proposta de Tim Berners-Lee em 1989 da *World Wide Web*. Já a *The Planetary Society*, fundada por Carl Sagan, Bruce C. Murray e Louis Friedman, não se dedicaria apenas à Astronomia, no âmbito da pesquisa científica, mas a uma convocação “para capacitar os cidadãos do mundo para o avanço da ciência e exploração do espaço” (cinco anos depois, climatologistas identificam o buraco na camada de ozônio).

mais ou menos por volta de 1963 e 64 — grosso modo: desde o assassinato de Kennedy e as ações políticas que culminarão no Maio de 68 em Paris até o Golpe Militar no Brasil, por exemplo; ou desde a difusão internacional do *Fluxus* até os primeiros *Bóldes* de Oiticica e *Trepantes* de Lygia Clark. Já seu fim teria começado a ser anunciado entre 1974 e 75 — grosso modo: desde o escândalo *Watergate* e o surgimento do terrorismo internacional até o assassinato de Vladimir Herzog no Rio de Janeiro; ou desde a gestação universitária do *Pattern Painting* em Nova York e o lançamento do álbum *Autobhan* do Kraftwerk em Düsseldorf até a chegada de Rubem Breitman à Escola de Artes Visuais do Parque Lage (será durante a sua gestão, que professores como Luiz Aquila, John Nicholson, Charles Watson e Cláudio Kuperman receberão a maior parte dos jovens artistas que despontam, pouco depois, no cenário nacional sob o nome de Geração 80).

Embora a década de 1980 surja, no âmbito da crítica de arte, como uma questão eminentemente alemã<sup>13</sup>, a sua iminência, no âmbito da produção artística, seguida por uma certa polêmica teórica associada, surge também como uma reação caracteristicamente norte-americana à complexa “década cultural” dos *sixties-seventies*. Pouco antes que jovens artistas em Berlim, Düsseldorf, Colônia, Hamburgo e, logo, Áustria, reivindicassem uma pintura decretada morta<sup>14</sup>, ao menos três ou quatro

exposições em Miami e Nova York, entre 1977 e 78, já haviam se apresentado como clara reação às correntes conceituais e pós-minimalistas. O impulso era antagonizar os privilégios dados à ideia e ao pensamento em detrimento do olhar e da fruição, questionando os pressupostos de uma postura teórica, desencarnada, analítica, anti-estética e elitista. Acompanhada por uma correlata difusão da fotografia e de coloristas como Peter Halley, um potente apelo à força da figura reconciliada ao ofício de pintor despontava com trabalhos em grandes formatos, muitos pintados em telas sem chassis, com uso intenso, pastoso e quase escultórico de tintas. Na grande maioria, evitavam alusões a temáticas rígidas, mas se deixavam inundar de livres citações e referências à história da arte misturadas a evocações de sentimentos íntimos, como a sexualidade, a violência, o amor e o medo. Na contramão do conceito, um intenso experimentalismo, associado a uma gestualidade que retomasse certos procedimentos artesanais e heterogêneos de modo não historicista e livremente combinados à cultura popular, situava esta pintura na reversível fronteira entre uma figuração espontânea e a visualidade urbana, entre uma abstração híbrida e um realismo herdado diretamente da reação à *Pop Art* norte-americana dos primeiros anos dos setenta (*Photorealism, New Realism, New Perceptual Realism, Sharp Focus Realism, Radical Realism, Super-Realism, Ultra-realism*, ou, como ficou mais famosa, *Hyper-Realism*).

13 Alemães: Rudolf Herman “*Rudi*” Fuchs (1942-; curador da *documenta 7*); Isabelle Graw (1962-); Benjamin Heinz-Dieter Buchloh (1941-; embora radicado nos Estados Unidos); Ulrich Looock (1953-); Wolfgang Becker (1936-; curador de *Les Nouveaux Fauves - Die neuen Wilden*); Christos M. Joachimidis (1932-; grego radicado na Alemanha); Wolfgang Max Faust (1944-1993). Suíços: Johannes Gachnang (1939-2005); Philipp Kaiser (1972-).

14 CRIMP, Douglas. “The end of painting”; in: *October*; Vol. 16, *Art World Follies* (Spring, 1981). The MIT Press, 1981; pp. 69-86. Diante da generalização do sentimento mal compre-

endido de fim de era, matar, na arte, havia se tornado algo absolutamente “na crista da onda”, já surfada por Roland Barthes em *La mort de l'auteur* (A morte do autor, 1967), mas também “dropada” por Gianni Vattimo em *Morte o tramonto della'arte* (Morte ou declínio da arte, 1980); Hervé Fischer em *L'Histoire de l'art est terminée* (A História da Arte acabou, 1979); Hans Belting em *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?, 1983); ou Arthur Coleman Danto em *The end of art* (O fim da arte, 1984).

Foi uma decisiva ruptura geracional, desde seus primeiros fenômenos marginais francamente reivindicatórios de uma pictorialidade espontânea (como as mostras *Pattern & Decoration*, *'Bad' Painting*, *New Image Painting* e *American Painting*) até aquelas exposições que cristalizariam um determinado “estilo” sem estilo de pintura contemporânea cruamente emotiva e provocantemente expressiva (como *Aperto '80*, *Zeitgeist*, *Transavanguardia* e *Expressions*). Ela não constituiu, entretanto, uma ruptura meramente metodológica, subvertendo ou renegando procedimentos comuns às vanguardas históricas e às tendências intelectuais dos anos setenta. A ênfase inevitável sobre a pintura, por parte da crítica e do historicismo, podem induzir a este equívoco. Estratégias modernistas como a *collage*, a fotomontagem e a *assemblage* foram sumariamente absorvidas pelo novo objeto pictórico, que, não raramente, era performático. O rompimento fundamental foi paradigmático, com a principal lógica moderna da arte, ainda metanarrativamente persistente nos fenômenos chamados pós-minimalistas e conceituais: a busca pelo novo.

A pintura dos anos oitenta não rejeitou, assim sem mais, a Arte Conceitual e o Minimalismo, da mesma maneira como o neoclássico não rene- gou completamente o Barroco, e tampouco a *Pop Art* o Expressionismo Abstrato. Cada uma destas rupturas se deu num processo de continuidade, reajuste e atualização. Entre o modo como a *Pop Art* se inseriu no legado moderno do pós-guerra, por exemplo, e o modo como a década de 1980 se colocou diante dos conceitualismos dos sessenta e setenta, existe uma instigante reflexividade. Enquanto a *Pop* substituiu o heroísmo do sujeito pelo cinismo do consumidor, a geração dos oitenta substituiu o engajamento do guerrilheiro pelo hedonismo

do consumerista<sup>15</sup>. Ambas “não queria[m] mais transformar o mundo, tampouco tinha[m] a veledade de isolar-se dele; ao contrário, a arte aceitava estar no mundo e à maneira dele”<sup>16</sup>.

Assim, não ter estilo, conscientemente, como estilo, significava a admissão de um livre e assistemático jogo entre pequenas narrativas artísticas e, inclusive, não artísticas, constante e repetidamente renegociadas e redistribuídas, conforme a efemeridade de cada acordo alcançado, numa zona contínua de interseção (ou de *marginem*, segundo Foucault; de *parergon*, segundo Derrida; de *phrases*, segundo Lyotard... ou de *diferença*, segundo quase todo o Pós-Estruturalismo). Significava, ademais, tomar o processo criativo inerente à arte como uma jogada, nunca propositiva; experiência, nunca analítica; e hipótese, nunca teórica. A pintura (res)surgia na virada dos setenta e dos oitenta como uma prática ensaística, digamos assim. Concisa, livre de convenções e formalidades, sem normas rígidas e fronteiras estilísticas, a meio caminho entre a linguagem poética e a didática, a arte deveria voltar a ser capaz de discorrer sobre qualquer temática segundo a abordagem subjetiva de cada autor. Contra “trabalhos de arte

---

15 Do inglês *consumer*, de *consumerism*, é um neologismo que designa um novo tipo de consumidor surgido nos anos oitenta que, por definição, adquire produtos ou serviços para consumo próprio. No entanto, na Sociologia e, inclusive, no jargão jurídico, passou a nomear uma atitude oposta ao consumismo dos anos de 1960 e 70 (induzido pelo conluio entre grandes corporações empresariais e Estados), caracterizada por um consumo baseado em considerações éticas, cuja noção de prazer tem em conta as consequências econômicas, sociais, culturais e ambientais de seu ato, tendo embasado, ao longo da década de 1980, o surgimento de uma série de movimentos, organizações e legislações dedicadas à defesa dos interesses do consumidor, na qual o Brasil é um pioneiro.

16 BRITO, Ronaldo. “Voltas da pintura”; in: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001; p. 137.

[que] são proposições analíticas”<sup>17</sup>, o empirismo criativo de uma “ciência sem prova explícita”, tal como o filósofo espanhol José Ortega y Gasset definiu o ensaio. Neste verdadeiro clube da cultura, estilo era carma de ser camaleão<sup>18</sup>.

Muito impulsionada por dois debates organizados em 2003 pela revista *Artforum International* (primeiro grande dossiê sobre os anos oitenta, cujos ensaios e comunicações foram lançados em duas edições especiais<sup>19</sup>), uma onda revisionista pretendeu analisar sistematicamente esta “década perdida”. Até 2009, várias exposições se dedicaram a reavaliar criticamente as principais etapas e características históricas daquela geração, seus nomes de destaque e suas influências posteriores<sup>20</sup>. Nenhuma delas, no entanto, se tratou de uma retrospectiva propriamente dita. Antes, eram evocações, mais ou menos academizadas, sobre o que daquela década ainda se projeta sobre as produções atuais. Uma hipótese que oriente um esforço para mapear esta tal “década perdida” no estado do

Espírito Santo poderá equivaler a isto, sendo muito simples.

Não deverá, a princípio, propor, estritamente, que haja existido uma geração relativamente homogênea e conscientemente propositiva, tal como uma vanguarda, de jovens artistas capixabas ao longo da década de 1980. Noutro sentido, deverá tentar, como projeto, sugerir um início de rastreamento sobre um conjunto produtivo surgido durante aquela década, e amadurecido em torno da Universidade Federal do Espírito Santo, passível de ser historicamente considerado, apesar de sua radical diversidade, segundo uma sincronia com um determinado momento histórico da cultura visual do Ocidente, por sua vez marcado por uma radical heterogeneidade.

Costuma ser quase irresistível lançar-se mão de um termo elegante, mas inconsistente, gracioso, mas ambíguo; destes, que todo mundo usa, mas ninguém sabe muito bem para que. Aliás, “poética” é o tipo de vocábulo que garantiu lugar no discurso sobre arte precisamente a partir daquelas produções intelectuais que buscaram dar sentido de conjunto à disparidade dos anos oitenta. Pois bem, esta radical heterogeneidade deste determinado momento histórico da cultura visual do Ocidente, designado como “anos oitenta”, tende exatamente a impedir, com efeito, que o seu conjunto produtivo seja arbitrariamente reunido sob a vaga e vulgarizada justificativa de uma “poética”. Em geral, no discurso da crítica e da curadoria de arte contemporânea, a evasiva e inconstante noção de poética tem servido como uma espécie de “conceito” unificador de uma amostragem difusa (como é o caso), mas não raramente como eficaz disfarce retórico para algum estilo não assumido, ou, quando muito, como grandiloquência sobre o ser, capaz de “habitar o mundo poeticamente”, vampirizando-se Hölderlin.

Uma poética dos anos oitenta, então?... “É

17 “Works of art are analytical propositions.” Ou “art is analogous to an analytical proposition.” Joseph Kosuth citado em: OSBORNE, Peter. *Philosophy in Cultural Theory*. New York: Routledge, 2000; p. 96.

18 *Karma Chameleon* (3:51), segundo *single* do álbum *Colour by Numbers*, da banda britânica de Culture Club (George O’Dowd, Jon Moss, Mikey Craig, Phil Pickett, Roy Hay), lançado em 5 de setembro de 1983 pela Virgin Records.

19 BANKOWSKY, Jack (Ed.). *ARTFORUM International*; 40th Anniversary Special Issue, The 1980s: Part One, XLI, n. 7, March 2003; The 1980s: Part Two, XLI, n. 8, April 2003.

20 *2080* (no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2003, com curadoria de Felipe Chaimovich); *Onde está você, geração 80?* (no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2004, com curadoria de Marcus de Lontra Costa); *Flashback: Eine Revision der Kunst der 80er Jahre* (em Bale, Suíça, em 2005, com curadoria de Philipp Kaiser); *Anos 80: Uma Topologia* (no Museu Serralves, Porto, em 2006, com curadoria de Ulrich Loock); *80/90, Modernos, Pós-modernos, Etc.* (no Instituto Tomie Ohtake, em 2007, com curadoria de Agnaldo Farias); *Espèces d’Espace: Les Années 1980 e Images et (Re)Présentations: Les Années 1980* (ambas em Grenoble, França, em 2008 e 2009, com curadoria de Yves Aupetitallot).

ruim, hein?!” Toda esta década, das artes plásticas à música, do cinema à arquitetura, significou, especificamente, o contrário absoluto; ou seja: uma veemente resistência a toda projeção ideal (mesmo na ordem da expressividade de Kristeva e Barthes), assim como a toda sugestão compositiva, a toda estrutura ou metalinguagem, normativa ou operativa, que aderisse à espiritualidade do artista como unidade ou consenso: estilo, tendência ou mesmo “signo de época”. À memória do Maneirismo (como se costuma aludir), e à luz das alegações de Charles Jencks, Achille Bonito Oliva ou Ihab Hassan, os anos oitenta constituíram, provavelmente, um dos períodos mais anti-poéticas da história da arte!

Desta forma, construir um discurso sobre a produção artística no Espírito Santo durante a década de 1980 deve, antes, observar o mesmo limite que a construção de discurso sobre qualquer outra produção geográfica deste período. Isto é: deve buscar não mais do que expor uma pequena amostra de um conjunto produtivo (não um conjunto de produções), que ainda precisa ser coerentemente compreendido dentro do espírito de um contexto geracional cuja “poética” é notadamente difusa e variada, e cujo traço comum mais relevante é exatamente o limite que esta sua multiplicidade (este seu *diferendo*, diria Lyotard) impõe ao que resta de poético nas ideias de contexto, espírito e geração. Uma “poética” da geração oitenta designará, negativamente, uma anti-poética, na mesma medida em que a famosa consideração geral de que o Pós-Modernismo é o fim das considerações gerais designa, negativamente, a impossibilidade de novas considerações gerais. A dinâmica auto-reflexiva e instável deste paradoxo define o pós-moderno. Talvez, seu maior prenúncio histórico tenha estado na permissiva proibição pichada em um dos muros do bairro

latino de Paris durante o mês de maio de 1968, paradoxalmente, lema lírico do fervor libertário que chegaria aos anos oitenta: “é proibido proibir”<sup>21</sup>.

Assim como alemães, italianos, londrinos, nova-iorquinos e cariocas, a maioria dos jovens artistas capixabas (ou radicados no Espírito Santo) mais representativos da época apostou não somente na chamada “estética feia”, mas também numa pintura “mal feita”, suja e negligente, sem uma habilidade específica, nem uma ideia específica: uma anti-pintura, com sua anti-poética. Era uma estratégia para evitar, mais uma vez, o recorrente acosso do gênio, da originalidade e, portanto, do belo, cuja poética seguia o seu curso histórico, persistente na busca pela beleza: na sensação com Monet, na atitude com Pollock, ou na ideia com Kosuth. O aspecto divergente, precário e “amador” da pintura desenvolvida durante os oitenta ainda constitui, até hoje, o traço fundamental de sua autoridade, o qual é identificável, sobretudo, e especificamente no Espírito Santo, em suas importantes projeções sobre as produções atuais, desde a fotografia até a chamada *Street Art*.

Daquela série de exposições ocorridas entre 2003 e 2009, *Flashback: Eine Revision der Kunst der 80er Jahre* é, neste sentido, modelar. Segundo seu curador, o suíço Philipp Kaiser (1972-), a exposição “foi concebida como um ensaio, uma instalação experimental aberta”<sup>22</sup>. A princípio, propunha uma continuidade entre a pintura da década de 1980 e as práticas conceituais e pós-minimalistas das duas décadas preceden-

---

21 A frase “*il est interdit d’interdire*” surgiu originalmente como uma simples piada autorreferencial lançada pelo cantor, ator e comediante francês Jean Yanne (Jean Gouyé; 1933-2003).

22 KAISER, Philipp (Cur.). *Flashback: Eine Revision der Kunst der 80er Jahre / Revisiting the Art of the 80s*. Basel: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Hatje Cantz Verlag, 2005; p. 15.

tes (tese defendida por Isabelle Graw no debate da *Artforum* e, em alguma medida, reverberada em trabalhos capixabas como de Rosana Paste, Hilal Sami Hilal e Julio de Paula), em detrimento da ideia de uma ruptura propriamente dita com aquelas tendências dos anos sessenta e setenta (tese defendida por Benjamin H. D. Buchloh no mesmo debate<sup>23</sup>). Não obstante isso, quando classifica a exposição de ensaio, Kaiser se referia mais exatamente à montagem da mostra. Com relação a isto, a tese de Buchloh parece ganhar força. À ruptura com os “objetos taxatológicos”<sup>24</sup> (seja a exatidão do *minimal*, seja a iconoclastia do conceitual, ou a integração desmaterializante de ambos) deveria corresponder para a nova geração um rompimento com a consequente assepsia que esses objetos passaram a exigir para serem expostos. Quero dizer, o saneamento da produção artística iniciado pelo Minimalismo (e que a Arte Conceitual se propôs a consumir) impunha uma limpeza equivalente da recepção dos seus produtos saneados. Esta imposição, cujo marco foi a exposição de Frank Stella na galeria *White Cube* em 1964, onde ele dedicou uma parede inteira para cada quadro, foi tão canonizante que, exceto por algumas alternativas, a lógica museográfica para a exibição de arte contemporânea, com seus famosos “respiros” e “descontaminação” entre as obras (ou seja, com a dupla neutralização do ambiente e do olhar periférico), tem permanecido notavelmente “profissional” e a mesma até hoje!

23 Isabelle Graw (1962-), crítica alemã, questionou o pensamento que opunha as décadas de 1970 e 80, baseado numa polarização entre a Arte Conceitual e o Neo-Expressionismo. Já Benjamin H. D. Buchloh (1941-), crítico também alemão, mas radicado nos Estados Unidos, reforçou a ideia desta oposição, defendendo que a prática artística conceitual era mais radical (com conotação qualitativa) em suas ‘consequências’ históricas do que a pintura da década de 1980.

24 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998; p. 50.

Não bastava pintar mal, era preciso também expor mal. Era preciso, inclusive, vencer as resistências: as pessoais e as institucionais, as antigas e as renovadas, as devotas e as mesquinhas<sup>25</sup>. A “deprê” do cubo branco “careta” precisava ser “detonada” por quadros pelo chão, telas sem chassis, grafites pornográficos nos banheiros, sapatos em aquários, chuvas de gaiotas de papel, manequins sem cabeça, rolos desembainhados de papel higiênico... Mas tudo “numa *nice*”. Uma “chacrinha” cheia de gente “maneira”, só “fera”, que, sem medo de “dar *tilt*”, não “pegou leve”, e respondeu à saudação *Como vai você, geração 80?* com um retumbante “vamos nessa!” A ideia era “arrebentar a boca do balão”, porque, afinal, pintar era “chocante”.

Saia balonê ou calça bufante, ombreiras em “mangas morcego”, sandália *scarpin* e relógio Champion, tudo em cores cítricas. De fato, a partir de 1980, era cada vez mais difícil se manter fiel ao salmo “*less is more*” de Mies van der Rohe. Numa hipotética rodada de “imagens não pintadas”, com fartas doses de “imagens feias” e muita “pintura escrota”<sup>26</sup>, Emil Nolde, Sigmar Polke e Victor Arruda, calçando All-Star, tênis canoa quadriculado e um indefectível Kichute, decerto, acabariam falando de estrelas. Quem

25 Como com o projeto expográfico de Haron Cohen e Sheila Leirner para a seção *Grande Tela* durante a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, “inicialmente planejada para que os trabalhos tivessem uma distância mínima entre si, formando literalmente uma única tela em que se misturassem indistintamente os integrantes de várias representações, a ideia não foi bem recebida pelos artistas, especialmente os alemães, que se sentiram desprestigiados pela proximidade com outros, que não teriam sua estatura.” [FREITAS, Rosana de (Org.). *Reynaldo Roels Jr.: crítica reunida*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010; p. 320.]

26 *Imagens não pintadas*: “*unlackiert Bilder*”, atribuído à pintura de Emil Nolde (1867-1956). *Imagens feias*: “*häßlichen Bilder*”, atribuído à pintura de Sigmar Polke (1942-), Georg Baselitz (1938-), Markus Lüpertz (1941-) e Anselm Kiefer (1945-). Pintura escrota é como Victor Arruda classifica o seu trabalho.

sabe, até, com alguma evocação desencantada e afetuosas palavras ao querido van Gogh. No entanto, dos três, Arruda seria, provavelmente, o único cético. A distância entre aquilo que Harold Rosenberg chegou a chamar de “pintura-ato” (delírio criativo inseparável da biografia do artista) e boa parte do que foi apresentado ao longo da década de 1980, desde a banalização da pintura até a profanação do cubo branco, é, precisamente, a medida da fé.

A chamada recuperação da atividade pictórica, “no sentido artesanal do termo” (assim como Sol LeWitt a escondia), foi marcada por uma incredulidade fundamental com respeito aos dois principais santos deste ofício: a universalidade da linguagem e o mito do novo. Por extensão, consumou-se também a descrença definitiva em seu profeta, o gênio. Por fim, e em relação às três décadas anteriores, significou, ainda, a suspeição daqueles desígnios missionários, não só os impostos à pintura, mas a toda arte, como, por exemplo, a conscientização das massas. Ao invés de uma arte revolucionária, estratégia de resistência (estética ou sociopolítica), obrigada a mensagens tácitas, maniqueísmos e bordões heroicos, as variadas propostas germinadas nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália, principalmente, florescidas na Inglaterra e, sobretudo, no Brasil, quiseram uma arte emancipatória, exaltação energética, cheia de volição, eclétismo e descompromisso.

Sem medo da pintura, nem de seu potencial decorativo “para embelezar o mundo”<sup>27</sup>, uma significativa geração brasileira, produtora até hoje, ganhou notoriedade a partir da exposição no Parque Lage (pesem três importantes precedentes<sup>28</sup>). Dentre outras coisas, ela substituiu as

temáticas italianas relacionadas a uma espécie de miticismo da tradição, e, sobretudo, as almas de decadência, medo, perda de identidade, loucura e outros apocalipses, por um malevolente fascínio desideologizado e sensual pela dança, pela festa, pelos motivos nacionais e pelos trópicos. Enquanto os norte-americanos se inspiravam em ideologias marginais como o *punk*, o *rock*, e todo o *underground* herdado dos *beatniks* e dos *hippies*, além de estereótipos hispano e afro-americanos, os brasileiros recorriam à cultura indígena e ao barroco mineiro, ao agreste e ao Carnaval, à televisão e ao deboche. Substituindo as barbas cubanas, os “caras pintadas” anunciavam uma juventude tomada pelo “sentimento de liberdade, um desejo de ser feliz, de pintar a vida com cores fortes e vibrantes, valorizando o gesto, a ação”<sup>29</sup>. Esta reivindicação de liberdade não era uma conjectura, mas uma conjuntura, absolutamente inserida naquilo que o sociólogo Zygmunt Bauman considera a marca distintiva da Pós-Modernidade frente à Modernidade: a “vontade de liberdade”.

Diferente do positivismo antropófago do período café com leite (seja o modernista da Era Vargas, seja o construtivista da JK), a seu modo, cético, também renascia na confiança hedonista dos anos oitenta a velha e recorrente expectativa nacional de que “o país [desta vez] dará certo”. No entanto, já não subsistia naquele hedonismo uma ideologia de apoio utópico,

---

dação Bienal, São Paulo, com curadoria de Walter Zanini, foi primeira Bienal com uma seção inteira dedicada a um pintor, o expressionista abstrato canadense Philip Guston (1913-1980). *Entre a Mancha e a Figura* em 1982 no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, com curadoria de Frederico Morais. *À Flor da Pele – Pintura & Prazer* em 1983 no Centro Empresarial do Rio, Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra.

29 COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, Geração 80?*. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 12 de julho a 26 de setembro de 2004. Rio de Janeiro: CCBB, 2004; p. 7.

---

27 “(...) *pour embellir le monde*”, conforme atribuído a Matisse por Louis Aragon [ARAGON, Louis. *Henri Matisse: roman*. Paris: Gallimard, 1971].

28 16ª Bienal Internacional de São Paulo em 1981 na Fun-

tampouco em sua expressão uma poética de referência inovadora. A diferença da geração dos oitenta é que, seja na política, seja na arte, ela já não é teleológica. Ainda assim, àquele breve clima de esperança, então, generalizado pelo frenesi civil das “Diretas Já” entre 1983 e 84, pela posse de Tancredo Neves em 1985, pela aprovação de uma nova Constituição Federal em 1988 e pela posse de Fernando Collor de Mello um ano depois (cujo *impeachment* pode ser um bom símbolo para o final dos anos oitenta), equivaleu as aberturas das exposições *Pintura como meio* em 1983, *Como vai você, geração 80?* em 1984, *Grande tela* em 1985 e *Imagens de segunda geração* em 1987. Possivelmente, a última proposta coletiva da arte brasileira, segundo Frederico Morais. “Possivelmente”, porque a coletividade, de fato, nunca existiu sob o cruzamento de classes e a mistura de gêneros, sob o repúdio aos formalismos modernistas e às distinções entre Baixa e Alta Cultura, à Escola de Frankfurt e a Clement Greenberg. O desinibido retorno ao sentimental e burlesco como emancipação do vulgar e liberação dos instintos, claros ecos prudentemente despolitizados da insurreição estudantil de 1968, na verdade, faziam dos anos oitenta uma época fragmentada, protagonizada por uma geração descentralizada.

A rua, então, foi e ainda é o grande catalisador. Desde o manifesto arquitetônico de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, publicado em 1972 contra o elitismo intrínseco ao purismo moderno do estilo internacional de Mies van der Rohe, Le Corbusier e, por extensão, de toda reminiscência da Bauhaus e tradições minimalistas, o pós-modernismo passa a ser definitivamente entendido como uma tendência “para o vernáculo, para a tradição e para a gíria comercial das ruas”<sup>30</sup>, simultaneamente. A má

pintura, devidamente mal exposta, que forçou a arte a contaminar-se com a margem da arte, com a periferia, o *punk*, o *pop*, o *hip-hop*, a *gafieira*, o *skate*, o *fanzine* etc., já não se distingue, hoje, do grafite, dos *stencils*, *posters*, adesivos, *tags* e todo tipo de produção criativa apurada de maneira consumerista do rescaldo da era da imagem. Apesar de uma ou outra crise de identidade, seja causada pela nostalgia das belas artes (entre os constrangidos “pintores”), ou pela patrulha dos repressores códigos de conduta libertária (entre os ameaçados “grafiteiros”), depois dos oitenta, tudo pode ser realmente liquidificado e transformado, independente da autoritária ética dos museus ou da mafiosa etiqueta das ruas. Já não se trata de pictorialidade ou de militância, mas de “pictância”. Desde a fotografia e o cinema até a televisão e o computador, talvez, nenhum outro fenômeno cultural do século passado corroeu tão definitivamente a fronteira entre Alta e Baixa Cultura do que essa anti-poética violentamente emotiva, mas descrente, repleta de empastes vivos e gestuais coloridos, mas descompositiva.

Naquela “pictada” com Nolde, Polke e Arruda, imaginada acima, Ana Horta e Francesco Clemente, Cristina Canale e David Salle, Leda Catunda e Tracey Emin, ou Orlando Farya e Lincoln Guimarães, dividiriam a conta, e chamariam, para saideira, Luciano Boi, Marcelo Gandini, Raphael Bianco e Ficore. Por isso, uma exposição com esta “galera” deve se supor como uma experiência mais empírica do que especulativa, nem chegando a ser, de fato, uma exposição de pinturas (e objetos pintados), mas, antes, uma espécie de “instalação pictórica”, quer dizer, “pictante”.

---

re. New York: Rizzoli, 1977, revised 1978; pp. 6-8. Citado em: ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999; nota 17, p. 55.

---

30 JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*

O que se costumou generalizar sob o nome de Neo-Expressionismo (*Neo-Expressionismus*: que abarca desde o *Heftige Malerei* ou *Neue Wilde*, incluindo *Gruppe Mühlheimer Freiheit Neuen Wilden*, até a *Bad Painting*, a *New Image Painting*, a *Transavanguardia*, o *Maximalismus*, a *hässliche Realisten*, a *Figuration libre* e muitos outros desdobramentos, como a Geração 80 brasileira) formou um panorama muito variado. O Espírito Santo não escapou a esta “*new wave*”. Ou, melhor dizendo, esta nova onda não escapou ao Espírito Santo. Esta pluralidade quase caótica guardava outro ponto comum além do hedonismo, do ceticismo, do ecletismo e do abandono do paradigma do novo. Todos estes movimentos e acontecimentos dividiam um desacordo com o sistema da arte; um desajuste, sobretudo, com a faceta comercial moderna deste sistema, ainda baseada numa distinção entre alta e baixa cultura. O chamado *métier*, o *mainstream*, foi deliberadamente encampado pelo artista da década de 1980, num flerte calculado, ao mesmo tempo apologético e injuriante, reverencial e promiscuo, se inserindo numa curva histórica que vai de Andy Warhol a Damien Hirst, passando, decisivamente, pela criação de galerias alternativas no Soho na virada das décadas de 1960 e 70 (como de Paula Cooper, Ivan Karp e Max Hutchinson), de onde surgirá a geração norte-americana dos oitenta. Ainda que nem sempre atuassem sistematicamente como galerias alternativas, no Brasil, vários grupos independentes se formaram em ateliês compartilhados e grupos de estudo que, eventualmente, “agrediam” o mercado, por assim dizer. Em São Paulo, o Manga Rosa, de 1978 (Francisco Zorzete, Jorge Bassani e Carlos Dias), e o Casa 7, de 1982 (Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade e Nuno Ramos), são exemplos modelares. No Rio de Janeiro, se formou em 1983 o Grupo Seis Mãos (Ri-

cardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão) e, um ano depois, o Grupo da Lapa (Daniel Senise, Ângelo Venosa, Luiz Pizarro e João Magalhães)<sup>31</sup>.

No Espírito Santo, nada nestes moldes aconteceu, o que não significa que algumas parcerias e pequenos grupos não tenham se formado, aqui e ali, de maneira espontânea e efêmera, sem compromissos programáticos, apenas repartindo custos e dividindo o “trampo” de modo pragmático e funcional. O que, então, unia esta experiência capixaba às paulista, carioca e internacional era uma mesma atitude subversiva e alternativa em relação ao mercado, conforme antecipada pelo *boom* dos anos de *The store* (Claes Oldenburg, 1961), radicalizada pelo *pós-boom* da época de *Food* (Gordon Matta-Clark, 1971) e cristalizada no *disboom* da década de *Group Material Store* (Group Material, 1980). Ao mesmo tempo em que trabalhavam sozinhos, tanto produzindo, quanto tentando vender suas peças, os jovens capixabas também se reuniam, às vezes, nas casas-ateliês de um ou outro artista, como Nelma Guimarães, que recebia gente como Simone Monteiro e Orlando Farya, deixando um caminho de pintura e grafite que cabe a nós, hoje, rastrear.

Desde a virada dos anos setenta e oitenta, um pioneiro como Farya, por exemplo, já mantinha ateliês compartilhados no centro de Vitória com outros artistas e amigos. Eram palcos de sessões híbridas, meio festas, meio seminários, meio linha de produção. Eram como *factories* promovendo *serate*<sup>32</sup>. Em almoços de domingo

---

31 AMARAL, Aracy. “Brasil: uma nova geração”; in: CHAIMOVICH, Felipe (Cur.). 2080. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003; p. 20.

32 *The Factory* foi o ateliê-estúdio empresarial fundado por Andy Warhol na cidade de Nova York, que funcionou em três diferentes endereços entre os anos de 1962 e 1984, produzindo serigrafias, pinturas, fotografias e filmes em série, segundo uma simulação da linha de produção industrial, assim como promovendo grandes e badaladas festas

e jantares de quinta no *Barco Abóbora*, dividido com Hélio Coelho e Zupo, se “viajava na maionese”, claro, mas também se discutiam teorias, se trocavam informações, se cruzavam técnicas, se traçavam estratégias e se tramavam afetos. Poucos anos depois, a coisa passou a “rolar” no *25 A Gata Mia*. Já no final da década, ateliês como o de Lincoln Guimarães, Margarette Mattos e Antonio Aristides promoviam, inclusive, sessões de aulas e oficinas, conservando algo do frescor desta pintura expressivamente figurativa e/ou abstrata, surgida no ambiente do East Village em estreita simbiose com as ruas<sup>33</sup>, e paralela a movimentos europeus como a Transvanguarda italiana e os *Nouveaux Fauves* alemães, ambos devedores da *Figuration Libre* francesa.

Nos Estados Unidos, enquanto esta década era veementemente criticada pelos detratores associados à revista *October*, era de igual modo defendida fervorosamente pelos críticos do círculo da revista *Artforum*. Aqui, enquanto o “circuito capixaba” (tal como os carioca e paulista) ainda inflacionava alguns modernismos tardios e abstratos “da hora”, estes guetos atraíam gente interessante e interessada, como o crítico Carlos Chenier, cuja coluna diária no *A Gazeta* constituiu durante a década de 1980 um verda-

---

com artistas, atores, intelectuais, gente da *high society*, da imprensa e do mundo noturno, segundo uma simulação do *show business*. Já o termo italiano *serata* (noite) passou a nomear um tipo de *show* provocativo, irreverente e interdisciplinar estabelecido a partir de uma apresentação organizada pelo grupo dos futuristas no dia 8 de março de 1909 no teatro Chiarella, em Turim, mas logo aplicado também aos encontros dadaístas e surrealistas. Nesta noite, enquanto Filippo Tommaso Marinetti entretinha o público com a leitura dos manifestos e poemas futuristas, se executavam performances musicais e se provocava o público de diversos modos, a polícia interveio e prendeu os organizadores.

33 Kenny Scharf (1958-), Mark Kostabi (1960-) e Mike Bidlo (1953-), além de David Salle (1952-), Julian Schnabel (1951-) e Thomas Lawson (1951-); assim como, das ruas, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990).

deiro arauto desta nova geração no estado. Não é nada simples perseguir estes paralelismos e interações. Por um lado, muitos artistas capixabas viajavam constantemente, mantendo, de certo modo, uma quase bi-naturalidade ou, em alguns casos, uma quase bi-nacionalidade. Por outro, espaços como a Galeria Itaú se tornaram verdadeiros “*points*”. Período especialmente efervescente foi entre 1986 e 1989, enquanto funcionou a Galeria Usina Arte Contemporânea, do colecionador Márcio Espíndola: “meu quintal-escola, vivia lá; não perdia uma exposição”, me confessou Simone Monteiro. Esta galeria trouxe a Vitória exemplos fortemente representativos da chamada Geração 80, entre Jorge Guinle, Gonçalo Ivo, Leonilson, Hilton Berredo, Daniel Senise, Ester Grinspum e outros. Integrantes da Casa 7, mais ou menos nestes anos, chegaram a vir ao estado para oficinas na UFES, como uma famosa de Fábio Miguez sobre encáustica. Antes mesmo disto, ainda na primeira metade da década, muita gente ligada à UFES já acorria ao badalado Festival de Inverno da UFMG, onde se dava um intenso intercâmbio de ideias, informações e sonhos com artistas, críticos e dilettantes do Brasil inteiro. Dentro dos seus limites institucionais, as demais galerias disponíveis, como Homero Massena, Levindo Fanzeres e Álvaro Conde, somadas aos dois espaços universitários, cumpriam os seus papéis, obviamente, heroicos, mas insuficientes. A exemplo de nova-iorquinos, paulistas e cariocas, os jovens artistas capixabas “sem grana” se reuniam, se cotizavam e se organizavam em exposições em bares e lugares alternativos, na maioria das vezes, vendendo seus próprios trabalhos de modo autônomo, porque, público, não faltava.

Do mesmo modo como havia recuperado alguns últimos trabalhos de Pablo Picasso, Giorgio de Chirico e Francis Picabia, a *Bad Painting* integrou também artistas menos midiáticos do

Expressionismo Abstrato, como Philip Guston, “o melhor mal pintor que já existiu”<sup>34</sup>. A Transvanguarda, na Itália, por sua vez, recuperou de Ticiano a Carlo Carrà, sem a menor cerimônia, segundo uma lógica de contaminação, lateralidade e ambiguidade, que ao fim sintetizava o seu apanágio. Para uma solução da polêmica europeia entre abstração e figuração, deixada aberta pela guerra, os alemães mesclaram elementos de *die Brücke* e de *Les Fauves* com a situação patológica da Guerra Fria, a música *new wave* e a literatura de Walt Whitman. Igualmente, o formato marcadamente inclusivo da Geração 80, exacerbado pela exposição do Parque Lage, supunha a apropriação de “segredos de liquidificador”, misturando Aleijadinho e as rendeiras do Nordeste, Iberê Camargo e o *mass media*, pintura Metafísica e futebol, Egito Antigo e anedotas.

É este o espírito descentralizado, fragmentário, citacionista, alquimista e libertário dos oitenta — o primeiro, talvez, já não moderno, de fato. É este mesmo “espírito oitenta” que está tão igualmente evidente na produção capixaba da época como em qualquer outro conjunto produtivo contemporâneo, desde a figuração de Orlando Farya, Luciano Boi e Edelson Caetano até o abstrato de Lincoln Guimarães, Didico e Andréa Abreu; desde o flerte de Hélio Coelho com a *Pop Art*, e de Nelma Pezzin com um inusitado coquetel de Beuys e Tàpies, até a mistura de Simone Monteiro entre a pós-figuração lacerante de *die Brücke* e a prefiguração espontânea do CoBRA, cuja ingenuidade de coisa nascente, Nelma Guimarães, por sua vez, catalisa com a garatuja do grafite.

Estas experiências capixabas, relativamente isoladas, mas absolutamente coetâneas a

movimentos internacionais e despontamentos nacionais, encontrariam um potencial centro irradiador, propriamente dito, um pouco mais tarde, a partir da criação do Festival de Verão de Nova Almeida em 1989, promovido pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Lá, no entanto, logo se veriam rivalizadas por novas experiências e novos grupos, como o gaúcho *Sim ou Zero* (Alexandre Antunes, Edmilson Vasconcelos, Renato Coelho e Wagner Vasconcelos), surgido em 1993. Ecletismos do mesmo ano, então, como as livres invocações simbolistas de Rosindo Torres e Nelma Guimarães, seriam reacomodados por esta prodigiosa maturação do legado conceitual e performático, típica da desprofissionalização do artista que se radicalizaria ao longo dos anos noventa.

Após a década da pintura, parecia que se dava início a uma franca recuperação das estratégias dos anos sessenta e setenta, como a contaminação, a apropriação, a intertextualidade, a participação, a co-autoria, o vídeo, as intervenções urbanas e as interferências em rádio e televisão. Entretanto, o tipo de liberdade sintática, descompromisso ideológico e revalorização do ofício de pintor e do juízo estético conquistados pela geração da década de 1980 não “tomaram doril”. Ao contrário, se reafirmam e se renovam constantemente desde então, como na sobreposição caleidoscópica de palimpsesto e rayografia de Marcelo Gandini; como nas epifanias evocadas à Escola Britânica do século XVIII e à de Düsseldorf do XIX por Raphael Bianco; ou como na sofisticada fidelidade àquele macio e infiel sincretismo entre história da arte e cultura popular de Leda Catunda, para citar apenas uma não capixaba. Aquele evolucionismo linear e progressivo, típico da Modernidade teleológica, foi definitivamente convertido a um citacionismo espiralado e auto-reflexivo.

Esta sensibilidade dos anos oitenta, ainda

---

34 PLAGENS, Peter. “The Academy of the Bad”; in: *Art in America*, november 1981; pp. 11-17.

atual, não busca no futuro uma medida (*modus*) permanentemente presente (*ernus*), à custa de uma repetida negação do passado. Esta sensibilidade admite o presente como uma espécie paradoxal de anamnese, onde o passado retorna constantemente como um futuro já pretérito (como foi a *Pop Art* para Arthur Coleman Danto), todavia posterior a si mesmo. O indivíduo *post modus ernus* é, então, aquele que passa a reconhecer esta instabilidade inerente à dinâmica dos nexos, já emancipados de um conceito absoluto de verdade, assim como a arte pós-moderna passou a ser aquela que assume a multiplicidade e a indefinição do próprio mundo, desprovido de uma ideia geral de realidade.

Longe de ter sido apenas um grande “oba-oba”, com muito lança perfume, laquê e beijo na boca, a década cultural de 1980 significou, também no Brasil, uma engenhosa rebeldia sem revolta contra o maniqueísmo sociopolítico dos anos de Guerra Fria, e seu estruturalismo binário e excludente: direita e esquerda, arte e *kitsch*, teoria e prática, machismo e feminismo, Ocidente e Oriente, novo e velho, ame-o ou deixe-o. Longe de ter promovido apenas uma limitada recuperação de formas e práticas obsoletas “sem função nas sociedades pós-industriais”, como diria Hal Foster, o espírito dos oitenta promoveu uma profunda emancipação dos processos criativos contra as tendências de ideologização da arte, com “seu disfarçado determinismo social, preconceito coletivista e desconfiança sobre o prazer estético”<sup>35</sup>. Longe de constituir um arrebanhado de órfãos burgueses de Che Guevara que, por tédio, borraram algumas telas ruins com tinta barata enquanto matavam a aula de Sociologia, a Geração 80 foi uma insurreição da

rua rumo à academia e da academia rumo à rua. Foi um ultraje a rigor.

### Waldir Barreto

Professor de Arte Contemporânea da Universidade Federal do Espírito Santo.

35 HASSAN, Ihab. “Pluralism in Postmodern Perspective” (1986); in: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 3 (Spring, 1986), Chicago: The University of Chicago Press, 1986; pp. 503-520 [ANDERSON, Perry. *Op. Cit.*, 1999; p. 26].