

A IDEIA DE PÓS-MODERNIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

THE IDEA OF POSTMODERNITY IN CONTEMPORARY ART

Karenn Amorim
PPGA-UFES

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar um breve mapeamento do desenvolvimento dos conceitos de Pós-Modernidade e Pós-Modernismo, dando ênfase às contribuições do Jean-François Lyotard. Paralelamente serão apontadas as alterações na produção artística norte-americana, desde a segunda metade do século XX, com o objetivo de demonstrar como tais alterações foram fundamentais para o desenvolvimento da ideia de Pós-Modernismo na arte contemporânea e de como estas ideias foram utilizadas na caracterização da vertente de pintura desenvolvida durante a década de 1980, chamada Transvanguarda, teorizada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva.

Palavras-chave: pós-modernidade; pós-modernismo; arte contemporânea, transvanguarda.

Abstract: *This article aims to make a brief mapping of the development of the concepts of Postmodernity and Postmodernism, with emphasis on the contributions of Jean-François Lyotard. In parallel, the changes in American artistic production from the second half of the 20th century will be pointed out to exemplify how such changes were fundamental for the development of the idea of Postmodernism in contemporary and how these ideas were used in the characterization of the kind of Painting developed during the 1980s, named as Transavantgarde, theorized by the Italian critic Achille Bonito Oliva.*

Keywords: postmodernity; postmodernism; contemporary art, transavantgarde.

A virada da década de 1970 para a de 80 foi marcada pelo surgimento de um novo debate teórico que se estendeu a diferentes campos de conhecimento, da filosofia à economia, da ciência à arte. No final dos anos setenta, alguns campos de conhecimento já haviam se posicionado diante do debate sobre o pós-moderno. Desde então, a quantidade de publicações e estudos sobre o fenômeno da Pós-Modernidade tem aumentado consideravelmente. No entanto, conclusões sobre o que é exatamente a Pós-Modernidade, e quais são seus impactos na sociedade contemporânea, estão longe de encontrar um senso comum. Tão complicado quanto desenvolver um conceito universal sobre o que é a Pós-Modernidade é rastrear a origem deste debate. O que se pode afirmar é que demorou, pelo menos, três décadas para que alcançássemos a compreensão atual da ideia de pós-moderno.

A Nova York dos anos 1950 foi o cenário onde ocorreram alguns dos primeiros fenômenos que marcaram a mudança efetiva na produção de cultura ocidental e que, futuramente, seriam interpretados como os predecessores da crise da Modernidade e, supostamente, indícios de uma Pós-Modernidade. Duas fontes do ambiente novo-iorquino dos anos cinquenta colaboraram para o desenvolvimento do embrião daquilo que seria considerado o pós-moderno na cultura artística norte-americana: a *Black Mountain College* e a chamada Geração *Beat*.

A *Black Mountain* foi frequentada por John Cage, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller, Merce Cunningham, Charles Olson, entre outros importantes artistas da arte do pós-guerra norte-americano. A atmosfera criada em torno da *Black Mountain* foi um terreno fértil para o desenvolvimento de características relevantes para a futura concepção de cultura e, até mesmo, comportamento pós-modernos. Dentre

essas características temos, sobretudo, a noção de interdisciplinaridade aplicada ao ensino das artes, que será usada por alguns pensadores da chamada “teoria pós-moderna”. Quando se fala de interdisciplinaridade, a *Black Mountain* foi precursora no desenvolvimento desse conceito didático, embora deva se considerar a sua herança europeia trazida por diversos professores egressos da Bauhaus, como Josef Albers e sua esposa, Anni Albers, recém-imigrados para a América. Baseada nos princípios educacionais de John Dewey, a *Black Mountain* foi uma escola de artes onde não havia cursos específicos e todos os alunos desenvolviam atividades conjuntas em dança, pintura, literatura etc., dividindo, até mesmo, tarefas administrativas da escola. Esse tipo de organização amorfa e descentralizada será fundamental para a conceituação de Pós-Modernidade.

A ideia de interdisciplinaridade foi tão importante dentro da *Black Mountain* que encorajou produções como a *Theater Piece No. 1* de John Cage. O evento performático coordenado por Cage foi executado em 1952, enquanto era professor na *Black Mountain*. A peça consistiu em um tipo de ato performático colaborativo, no qual diferentes artistas se manifestavam ao mesmo tempo e a única orientação dada por Cage foi de que eles poderiam fazer o que quisessem. Enquanto Cage lia um texto sobre Budismo, Robert Rauschenberg tocava Edith Piaf em um fonógrafo, ao mesmo tempo em que Charles Olson e M.C. Richards liam poesias, Merce Cunningham dançava e David Tudor tocava em um piano previamente preparado com pedaços de madeira entre as cordas. Além de todas essas ações, ainda ocorriam simultaneamente a projeção de fotografias enquanto um grupo de quatro pessoas serviam café para a audiência. A simultaneidade das ações descoordenadas de *Theater Piece No. 1*, exemplifica mui-

to bem essas alterações na forma de se pensar e produzir arte, que ocorreram na segunda metade do século XX e que, posteriormente, seriam apontadas por teóricos e críticos como o início da formação de uma arte pós-moderna.

Enquanto a contribuição da *Black Mountain College* está, de alguma forma, em um tipo de organização coletiva de indivíduos que se relacionavam a partir de suas diferenças, conectando-se diante das necessidades de convivência. A Geração *Beat* ajudou a configurar a ideia de individualidade pós-moderna. Os escritores da Geração *Beat*, sobretudo Jack Kerouac, trazem à tona uma geração pós-guerra sem vínculo moral com o passado, sem planos para o futuro, sem identidade e sem compromisso moral e afetivo com sua nacionalidade, numa tentativa de viver à margem da organização social, sem produzir ou devolver algo para a sociedade, apenas existindo um dia após o outro. O escritor norte-americano John Clellon Holmes foi o primeiro crítico literário a usar o termo *beat*, em 1952. Segundo ele, “seus membros têm uma individualidade instintiva (além de) um desencantamento com a coletividade”¹. Esse novo indivíduo, sem historicidade, deslocado da sociedade por vontade própria, sem apego ao passado, e que não vive uma vida inteira fazendo planos para conseguir, quem sabe, no futuro, uma vida melhor, será considerado um dos primeiros indícios de que a estrutura social moderna havia sido abalada.

Na década de 1950, o poeta e crítico literário Charles Olson, que foi o último diretor da *Black Mountain College*, escreveu sobre um mundo pós-moderno, onde o presente seria a anunciação de uma nova fase da história, e definiu este momento como “pós-moderno, pós-humanista

e pós-histórico”². Com isso, fazia, então, uma das primeiras utilizações do termo, em que o “pós-moderno” era usado, para transmitir a ideia de um período de transição entre duas eras históricas.

A arte produzida após as vanguardas, principalmente durante as décadas de 1950 e 60, era constituída basicamente por manifestações da literatura, da música, das artes visuais e da produção cultural de forma geral, que tentavam reagir à predominância de tendências já tradicionais, como o Expressionismo Abstrato e o Modernismo literário (HUYSSSEN, 1992, p. 32). Entre os anos cinquenta e sessenta, já se notava uma nova estrutura cultural, a qual se fortalece e se torna definitiva nos anos seguintes, o que começa a atrair críticos e teóricos para o debate sobre a Pós-Modernidade.

Pode-se dizer que Jasper Johns e Robert Rauschenberg iniciaram, no final dos anos cinquenta, uma ruptura com a hegemonia do Expressionismo Abstrato. Retiraram a dimensão subjetiva da pintura e subverteram o objeto *ready-made*, proposto por Marcel Duchamp, eliminando o seu aspecto intelectual. A dissolução do predomínio do eixo Pollock-Newman na arte norte-americana do pós-guerra, só foi possível através das estratégias do Neo-Dadá de Johns e Rauschenberg.

A partir, principalmente, das transformações iniciadas pelo Neo-Dadá, a *Pop Art* norte-americana foi capaz de eliminar definitivamente o impulso progressista e heroico da arte moderna. Uma das principais estratégias dos artistas *Pop*, sobretudo Andy Warhol, foi a apropriação. Apropriavam-se de linguagens e padrões estéticos populares que pertenciam a áreas que não se relacionavam diretamente com a arte, até então, como a publicidade, revistas de moda e

1 HOLMES, John Clellon. *This is the beat generation*, New York Times Magazine, 1952, EUA.

2 OLSON, 1952 apud ANDERSON, 1999; p. 13.

quadrinhos, fotografias de jornais e embalagens de produtos.

O gesto apropriativo de Warhol tem uma fonte histórica: o *ready-made* de Duchamp, com o qual “apresenta-se como dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum”³. No entanto, Warhol inverte a lógica duchampiana. Enquanto Duchamp questionava os valores canônicos tradicionalmente atribuídos a objetos de arte pela cultura elitizada das belas artes, como em *L.H.O.O.Q.* (1919), ao se apropriar de fotografias publicitárias de celebridades (*Marilyn Diptych*, 1962) ou caixas de produtos banais (*Brillo Boxes*, 1964), Warhol acaba adicionando à cultura de massa esses mesmos valores canônicos. O resultado dessa atitude de Warhol é o estreitamento da distância entre Baixa e Alta Cultura.

Também nos anos sessenta, acontece outro fenômeno artístico que contribuiu para a formação do discurso atual sobre o pós-moderno, o grupo *Fluxus*, organizado pelo lituano George Maciunas, com a colaboração de artistas asiáticos, europeus e norte-americanos, com base em Nova York. As principais ações *Fluxus* ocorreram entre 1961 e 1963. Nesta organização de artistas participaram nomes como Yoko Ono, Nam June Paik e George Brecht. O grupo *Fluxus* teve como principais características a interdisciplinaridade e o senso de coletividade. No entanto, essa coletividade é nova, diferente da coletividade moderna, na qual um conjunto de indivíduos se organizava segundo a busca de um bem comum. Dentre outras coisas, a coletividade do *Fluxus* acaba contribuindo para o fim do estereótipo do artista subjetivo, fechado em sim mesmo, então iconizado na figura de Jackson Pollock, o que leva a constituir, consequentemente, também o combate à ideia de aura da

obra de arte, conceito que foi discutido pelo crítico alemão Walter Benjamin e invocado pela abstração europeia contemporânea e pelo Expressionismo Abstrato norte-americano.

A mistura de artes visuais, música, dança, teatro, cinema e literatura, resultou em manifestações artísticas híbridas e inomináveis, além da imensa dificuldade em se determinar autoria à grande parte dos trabalhos realizados sob a égide de um evento *Fluxus*. Podemos dizer que o *Fluxus* e a *Pop Art* definiram o destino do fenômeno pós-moderno dos anos de 1960. As características colocadas por ambos atravessaram essa década e chegaram aos anos de 1970, quando o debate sobre a Pós-Modernidade começou, enfim, a delinear-se como discurso.

Abrindo a década, no ano de 1972 ocorreu um acontecimento importante para este novo campo teórico que surgia. Neste ano, foi lançada uma edição da revista *boundary 2: a journal of postmodern literature*. No artigo *Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry*, o poeta e crítico David Antin fez um panorama da literatura norte-americana, explicando que a tradição neo-modernista do início do século XX terminara com a explosão de literatura da contracultura, da qual, segundo Antin, o poeta Charles Olson era o maior representante. Uma das edições seguintes da *boundary 2* foi uma homenagem a Olson. O principal objetivo da *boundary 2* era apresentar um panorama da literatura pós-moderna norte-americana. O mais importante disso é notar que, finalmente, entendia-se a Pós-Modernidade como um fenômeno coletivo – mesmo que o debate da revista estivesse restrito à literatura – sendo interpretada como uma transformação cultural da sociedade.

É nesse contexto que o crítico egípcio Ihab Hassan, colaborador recorrente da *boundary 2*, surgiu com a sua própria definição de cultura

³ ARGAN, 2006, p. 358.

pós-moderna, aplicada, agora, não apenas à literatura, mas a outros tipos de produção artística. Hassan dividiu a produção pós-moderna, em duas linhagens: a primeira, de rejeição completa ao modernismo; e a segunda, de subversão e radicalização da linguagem moderna. Curiosamente, Hassan destacou um núcleo de artistas, julgados por ele como pós-modernos, protagonizado por John Cage, Robert Rauschenberg e Buckminster Fuller (ANDERSON, 1999, p. 25), no-vaioquinos ligados direta ou indiretamente ao legado da *Black Mountain*. Hassan também propôs uma série de oposições entre a produção artística moderna e a pós-moderna, sobretudo na literatura. Enquanto o modernismo se apoiava em ideias como urbanismo, elitismo e erotismo, os artistas pós-modernos construiriam, de acordo com ele, seu novo estilo baseado na ideia de Aldeia Global, de Marshall McLuhan, cultura de massa e o conceito de liberdade sexual (PERLOFF, 1992). No entanto, apesar de Hassan ter ampliado o conceito de pós-moderno para outros tipos de produção além da literatura, sua teoria não ultrapassava as questões práticas, estéticas e formais da produção artística, dificultando a realização de uma análise capaz de relacionar as transformações da estrutura social ao novo tipo de produção cultural que emergia nos Estados Unidos.

Quem finalmente detecta algum impacto do debate sobre a pós-modernidade dentro da sociedade são os arquitetos, apesar da pouca visibilidade dada à arquitetura dentro do núcleo de discussão sobre a pós-modernidade. Ainda em 1972, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour publicaram *Learning from Las Vegas*. Neste livro, os três arquitetos realizaram um estudo sobre a arquitetura da cidade de Las Vegas, concluindo que ela desafiava os padrões modernos. Fica claro, que existia o objetivo de criar uma arquitetura autônoma em relação aos

ideais modernistas, mas seu principal objetivo seria atender às necessidades do mercado. Em seu manifesto, Venturi, Brown e Izenour celebram a arquitetura do passado, sobretudo a barroca e a maneirista.

A contribuição de Venturi é prodigiosa. No entanto, o impacto social desta arquitetura, que já não é modernista, se restringe ao mercado. Exatamente na brecha deixada por Venturi, outro arquiteto retoma o debate, cinco anos após *Learning from Las Vegas*. Em *The Language of Post-modern Architecture*, Charles Jencks inicialmente concorda com as características apontadas por Venturi, Brown e Izenour, mas afirma que, além de ser a “arquitetura do agora”, a dita arquitetura pós-moderna também deveria considerar e se adaptar ao ambiente e à comunidade (ANDERSON, 1999, p. 29). Com isso, Jencks consegue definitivamente dar a guinada necessária ao debate, para que ele tenha, de fato, impacto no âmbito social do discurso sobre a pós-modernidade.

Para Jencks, a arquitetura pós-moderna não precisaria negar o modernismo, mas sim reinterpretá-lo, acrescentando elementos como a citação histórica, a ironia e a ambiguidade. Foi, a partir disso, que Jencks organizou e classificou as possibilidades da arquitetura pós-moderna em seis escolas: historicismo, neo-vernacular, *ad hocism*, *contextualismo*, metafórica e metafísica. Ele afirmava que essas novas categorias de arquitetura possuíam um ponto em comum: todas eram pensadas a partir de um código duplo, baseado na relação opositiva entre passado e presente. Assim, inegavelmente, ainda haveria arquitetura moderna “dentro” da arquitetura pós-moderna. O que as separava era a interpretação que a nova arquitetura daria à linguagem moderna (JENCKS, 1980). Quase no final dos anos setenta, o debate sobre o pós-moderno,

enfim, ganha corpo e, através de Jencks, começou a se pensar em seu impacto na sociedade.

No cenário cultural dos anos setenta ocorrem alguns fenômenos que irão determinar o panteão das principais características do pós-moderno, juntamente aos aspectos surgidos nas décadas anteriores. A cultura de massa passou a ser reconhecida e analisada por críticos e acadêmicos, tornando-se objeto de estudo e apropriação da anteriormente conhecida como Alta Cultura. Obviamente, a televisão, a publicidade e o aumento da facilidade de comunicação foram fatores decisivos para que isso ocorresse.

A década de setenta se encerrou como um terreno propício para o florescimento de um debate sobre a Pós-Modernidade e seus impactos na sociedade. Não é por coincidência que, no último ano desta década, foi publicado *La Condition Postmoderne*, do filósofo francês Jean-François Lyotard, a primeira publicação que tratou o a ideia de Pós-Modernidade como uma reconfiguração da organização social.

O que o Jean-François Lyotard chamou de “condição pós-moderna” nada mais era do que o estado da cultura produzida na sociedade pós-industrial. Em seu livro ele fez uma análise comparativa entre a ciência moderna, ou pré-guerras, e a ciência desenvolvida na contemporaneidade. O que caracterizou a Pós-Modernidade para Lyotard foi o surgimento de uma nova forma de produzir cultura e conhecimento. Segundo o autor, as grandes verdades que justificavam a existência do indivíduo moderno haviam entrado em um processo irreversível de desintegração e perda da capacidade de legitimação. Lyotard chamou essas grandes verdades da Modernidade de metanarrativas. Apesar de ter identificado diversas grandes narrativas, Lyotard destacou a importância de duas delas: a “dialética do espírito” e a “emancipação do

sujeito racional”⁴. Essas duas metanarrativas foram as principais legitimadoras da Modernidade.

De acordo com a teoria lyotardiana, o motor da sociedade moderna era a ideia de progresso emancipatória da humanidade através da razão. Sua base principal era o Iluminismo: “foi esse o relato das Luzes, onde o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político, a paz universal”⁵. Ademais, a noção pós-moderna de coletividade apresentada por Lyotard é inversa àquela moderna, uma vez que, na Pós-Modernidade, a individualidade passa a ser valorizada em detrimento do coletivo. Todavia, isso não significou o caos ou a atomização completa da sociedade. Para ele, a organização em grupos ainda seria necessária; porém, se daria através da *diferença*. Isto é, o coletivo lyotardiano é, na verdade, um conjunto de indivíduos que interagem de acordo com suas necessidades psicossociais, instintivas ou políticas. Essa lógica é muito remissível àquela do *Fluxus*, em que músicos, dançarinos, pintores e poetas, unidos exatamente pela diferença entre eles, e não pela similitude estilística ou pontos conceituais comuns, se organizavam como que em uma rede, interagindo de acordo com o fluxo de seus acontecimentos. Não havia nenhum programa, nenhuma diretriz, nenhuma ideologia progressista clara e expressa que aproximasse aqueles artistas. Eles se encontravam, temporariamente, a partir de seus desencontros, de suas assimetrias, de suas diferenças.

Outra questão relevante em Lyotard é que a ideia de saber não poderia ser reduzida ao princípio de acúmulo de conhecimento, pois, além da ciência moderna, também existe o que o autor chama de “narrativa”. Essa narrativa nada

4 LYOTARD, 2015; p. xv.

5 LYOTARD, 2015; pp. xv-xvi.

mais é do que a maneira mais básica de compartilhar o conhecimento, que são as mitologias, as crenças populares, as fábulas e a história oral. Ainda mais importante é considerar que o saber, que compõe essa narrativa, depende de outras ações ou interações sociais: “pelo termo saber não se entende apenas, é claro, um conjunto de enunciados denotativos; a ele misturam-se as ideias de saber-fazer, de saber-viver, de saber-escutar etc”⁶.

É possível relacionar esta ideia da teoria lyotardiana à concepção de interdisciplinaridade apresentada pela *Black Mountain College*, por exemplo. Nela, o método de abordagem do ensino das artes se dava justamente através da prática de atividades que, supostamente, não faziam parte da sua esfera de enunciados. Pintores tinham aulas de dança, dançarinos de poesia, poetas de pintura e todos realizavam atividades administrativas e operacionais que mantinham a escola funcionando. Partia-se do princípio de que qualquer atividade ou interação social realizada poderia acrescentar a uma prática artística específica. Para Lyotard, a formação em uma competência específica poderia ser constituída, também, pelo conhecimento adquirido em outras áreas e atividades (LYOTARD, 2015, p. 36). Se, para Lyotard, a Pós-Modernidade era, então, a reestruturação da organização social baseada no enfraquecimento das metanarrativas e da Ciência moderna como única possível produtora de verdades, o Pós-Modernismo era, por consequência, a forma de se produzir cultura dentro desta nova estrutura social.

O contexto sociopolítico da década de oitenta foi marcado por acontecimentos que tiveram impacto a nível global. Os governos neoliberais conservadores de Ronald Reagan, nos Estados

Unidos, e de Margaret Thatcher, no Reino Unido, aliados ao fim de regimes políticos ditatoriais ao redor do mundo, como na Argentina (1973), Portugal (1974), Espanha (1976), Bolívia (1982) e Brasil (1985), entre outros países da América Latina, além da falência gradativa da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas após do governo de Mikhail Gorbachev, convergiram na queda do Muro de Berlim em 1989, simbolizando o fim da Guerra Fria e da divisão do mundo em dois blocos políticos opostos. Essa ideia de um contexto político socioeconômico mundial consonante foi utilizada por historiadores, críticos e curadores para justificar uma suposta tendência artística internacional. Esse contexto pode ser resumido com a ajuda de uma única palavra alemã: *Zeitgeist*⁷.

Este contexto sociopolítico somado às diversas alterações na forma de se produzir conhecimento e cultura, ocorridas paulatinamente desde o início da segunda metade do século XX, reverberaram nos anos oitenta criando uma necessidade de se repensar a lógica cartesiana e evolutiva da produção de arte. Foi, então, nos últimos anos da década de 1970 que críticos, teóricos e historiadores da arte, começaram a investigar, efetivamente, a ideia de Pós-Modernidade dentro da produção de arte contemporânea. Talvez, a teoria mais conhecida, que tentou relacionar o novo cenário sociocultural

⁷ O substantivo composto alemão *Zeitgeist* significa, literalmente, espírito (*Geist*) do tempo (*Zeit*). Remonta à literatura romântica do século XVIII, mas foi durante o século seguinte incorporado à filosofia como um verdadeiro conceito que designa uma espécie de “psicologia social”, sobretudo, depois de Hegel: o sentimento geral de uma época; o pensamento de um momento histórico; “o clima intelectual, moral e cultura geral de uma época” (segundo o dicionário Merriam-Webster, 1828); ou, ainda, todo o conjunto de “opiniões que dominam um momento específico da história”, conforme o tratou Goethe.

⁶ LYOTARD, 2015, p.36

mundial com transformações observadas na produção de arte, tenha sido a Transvanguarda, do crítico italiano Achille Bonito Oliva. O que o crítico italiano havia notado foi que, desde o final dos anos setenta, artistas jovens em início de carreira estavam se interessando pela pintura que, neste momento, era considerada como um meio artístico, superado, já que está prática havia sido amplamente explorada durante o Modernismo, sobretudo, pelas vanguardas.

O artigo *Transavanguardia Italiana*, escrito por Bonito Oliva e publicado na revista *Flash Art*, em 1979, foi a primeira publicação do crítico, na qual ele apresentava um núcleo de cinco jovens artistas italianos – Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente e Nicola de Maria – que tentavam “recuperar” a pintura que havia sido colocada de lado, nas duas últimas décadas, pela preferência a práticas de posicionamento mais conceitual. No ano seguinte, Bonito Oliva publicou o livro *Transavanguardia Internacional*, onde expande o conceito como uma prática não mais de um núcleo italiano, mas como uma estratégia de artistas de diferentes países, reforçando a ideia de uma tendência transnacional e reiterando a aparente tendência de jovens artistas a recuperarem a pintura como meio expressivo.

A teoria de Oliva sobre a Transvanguarda estava sustentada, sobretudo, na ideia de que o artista contemporâneo não respondia mais a “projetos sobre o mundo, nem tampouco recorrem a modelos que se coloquem como medida do trabalho (artístico)”⁸ e que esses novos pintores deveriam “se mover para fora dos privilégios de qualquer centralidade”⁹, para que se tornassem capazes de alcançar “uma visão fragmentada e delirante, relativa e indiferen-

te, através da qual se pode[ria] depositar seu próprio ponto de vista”¹⁰. Neste aspecto, Oliva entra em acordo com o que Lyotard havia afirmado sobre a condição pós-moderna, em 1979, já que para o francês, o que caracterizava a pós-modernidade era o enfraquecimento das metanarrativas, ou seja, as grandes verdades que justificavam a existência do indivíduo moderno. Assim, o que o crítico italiano propôs foi exatamente o fim da metanarrativa ordenadora da arte, ou melhor, a desintegração de regras para a produção de arte dentro de uma lógica evolutiva e contínua. Em sua publicação, o próprio Oliva cita Lyotard e assume o alinhamento de suas ideias ao escrever que considerava curioso que em seu livro, o filósofo francês não deixava dúvidas de que havia abandonado a tradição cartesiana da produção de cultura (OLIVA, 1982, p 44).

A tese de Bonito Oliva recebeu críticas, quase sempre resumidas a acusações de que o “pós-modernismo era destituído de qualquer senso histórico”¹¹ e que o produto dessa pintura era “cínica e desordenadamente juntado a partir de elementos emprestados devido a seu apelo visual superficial”¹², resultando em uma arte superficial e sem substância. Na verdade, apesar da intencionalidade negativa, esse tipo de crítica apenas comprovava a teoria de Oliva. A Transvanguarda nada mais foi do que a produção cultural de uma sociedade destituída de senso histórico, cínica, desordenada e superficial.

No livro *Transavanguardia Internacional*, o teórico italiano afirmou que, agora, “a Transvanguarda é a única vanguarda possível, na medida em que permite manter o patrimônio histórico dentro do leque de opções do ar-

8 OLIVA, 2000; p. 34.

9 OLIVA, 2000; p. 34

10 OLIVA, 2000; p. 34

11 ARCHER, 2008; pp. 156-157.

12 ARCHER, 2008; pp. 156-157.

tista¹³. A ideia de *citacionismo*, era a principal característica da pintura teorizada por Oliva. Para ele, o discurso crítico sobre o darwinismo linguístico das vanguardas não tinha o objetivo de destruir o glorioso passado da história da arte, mas de demonstrar a inconsistência da lógica evolutiva e da busca pelo Novo, dentro do contexto sociocultural e artístico da década de oitenta (OLIVA, 1982, p. 50).

Outro ponto enfatizado pelo crítico italiano foi que o Pós-modernismo se configurou, principalmente, através da aproximação entre a tradição cultural e a cultura de massa. Os artistas da Transvanguarda deveriam olhar para o passado criado pelas vanguardas modernas, no entanto, sem esquecer que viviam em uma sociedade de *mass media*, sobrecarregada de informação visual e completamente dependente do uso de imagens, desta forma, a contaminação da arte pela cultura popular seria inevitável (OLIVA, 1982, p. 54).

Um outro ponto que sustenta a teoria de Bonito Oliva é que o tipo de pintura que emerge na Europa e na América, durante os anos oitenta, foi resultado do choque de conceitos opostos, como coletivo e individual, passado e presente, tradicional e popular, que nos soa muito semelhante a ideia de código duplo entre modernidade e pós-modernidade – passado e presente – proposto por Charles Jencks. Os conceitos de coletividade e individualidade presentes na teoria lyotardiana, são muito semelhantes ao que Oliva descreve como a individualidade dos artistas da Transvanguarda. Segundo ele, esse artista não se sentia como parte de um conjunto de artistas que faziam a mesma pesquisa sobre pintura, mas como alguém que desenvolvia sua própria pesquisa, a partir de seus próprios interesses, porém, fazendo parte de um contexto

no qual esse tipo de pesquisa individual havia se tornado recorrente entre os artistas, ou seja, “o pluralismo do Pós-modernismo, de qualquer forma, proibia algo coerente como um movimento —, mas foi esta enorme variedade que permitiu que Oliva os considerasse em conjunto¹⁴.”

Retomando o pressuposto de que a Transvanguarda se caracterizava pelo confronto de extremos dicotômicos, podemos afirmar que outra oposição presente nesse tipo específico de pintura da década de oitenta é a entre *objet trouvé* e *ready-made*. Para Bonito Oliva, os estilos artísticos deveriam ser recuperados ao acaso (*objet trouvé*) e usados pelo artista, desconectados de “suas referências semânticas e metafóricas¹⁵ (*ready-made*). Sobretudo, a principal proposta dessa pintura era o abandono da lógica evolucionista das vanguardas e a “superação das dicotomias do século XX que associavam a abstração aos valores de experimentação e progresso, e a figuração com os de repetição e retrocesso¹⁶.” Mais que isso, essa superação das dicotomias do século XX aconteceriam exatamente pela fusão delas em um mesmo tipo de produção artística. Ou seja, o artista da Transvanguarda operaria através da aproximação de ideias antagônicas.

Oliva defendia que essa recuperação de linguagens passadas havia sido resultado da consciência de que a sociedade atual está em transição, restando à arte “adotar uma mentalidade nômade e transitória¹⁷.” Isso significa que, se os artistas das vanguardas modernas obtinham seu potencial criativo a partir da necessidade de “traduzir o mundo para a linguagem artísti-

13 OLIVA, 1982; p. 48.

14 ARCHER, Michael. *Op. Cit.*; 2008; p. 158.

15 OLIVA, Achille B., *Op. Cit.* 2009; p. 38.

16 GUASCH, 2000; p. 276.

17 OLIVA, 2000; p. 45.

Sandro Chia:
*Painter and his Little
 Bears*, 1984. (óleo
 sobre tela; 272,5 cm
 x 296,1 cm



ca¹⁸, esse impulso não poderia existir na Transvanguarda, uma vez que o Pós-Modernismo não precisa traduzir o mundo em forma de arte, pois conforme Lyotard, de alguma forma, o mundo já se configura essencialmente como sendo o reflexo de si próprio, da cultura nele produzida, da forma como a sociedade se comporta e de como nos relacionamos com a produção de imagens em massa. Em suma, o Pós-Modernismo se abastece da cultura que ele mesmo produz, se abstendo da necessidade de explicá-la ao mundo.

O próprio nome escolhido por Oliva para essa tendência de pintura ajuda a compreender o

seu *modus operandi*. O prefixo *trans*, que acompanha a palavra *vanguarda*, propõe uma ideia de atravessamento que coincide em uma nova maneira de olhar para a história da arte. Portanto, se até então a lógica linear e vertical direcionava a forma como os artistas se relacionavam com a história da arte, a partir da Transvanguarda surge a possibilidade de o artista estabelecer uma relação não linear e horizontalizada.

Para o crítico italiano, a principal característica da Transvanguarda está, sobretudo, nas suas diferenças e que os artistas não pretendiam “se perder atrás da aprovação de uma linguagem uniforme, mas recuperar uma identidade correspondente à cultura de sua própria localida-

18 OLIVA, 2000; pp. 43-44.

de¹⁹. Em outras palavras, a Transvanguarda se moldava, preferencialmente, às especificidades históricas e culturais do local de origem de cada artista. No caso da Itália, esta especificidade se encontrava na longa tradição da arte italiana, sobretudo da pintura. A franca citação a períodos passados da história da arte é visível entre os artistas italianos deste período. A imponência da tradição pictórica italiana era subvertida em ironia — e, tratar essa tradição sem fazer reverência ou elogios, era uma estratégia estética particular dos italianos. Um bom exemplo disso é o trabalho de Sandro Chia, que faz referência constante à mitologia e encara a história da arte de forma bem-humorada. Em muitos de seus trabalhos, recorre ao uso de uma figura masculina desajeitada e cômica que alude certo caráter autobiográfico, mas que também pode ser interpretada como um deboche à ideologia progressista da arte. É a “ridicularização do artista-herói da modernidade, mas, ao mesmo tempo, sua ressurreição”²⁰

A Transvanguarda de Bonito Oliva foi uma das possibilidades do Pós-modernismo. Talvez, a mais característica. Foi a materialização de um *Zeitgeist* em objeto de arte, em imagem, operando através da mesma lógica atribuída à sociedade pós-moderna: sem historicidade; sem profundidade; transformando em temas possíveis todo o tipo de informação disponível no mundo; eliminando qualquer tipo de linguagem metafórica; tornando-se uma imagem que pode ser apreciada na superfície, sem deixar de possuir a sua própria profundidade, uma vez que essa nova pintura permite que se mergulhe na “substância da arte, em um imaginário que incorpora, ao mesmo tempo, pensamento e sensibilidade”²¹. A Transvanguarda marcou a dé-

cada de oitenta com a redescoberta da potencialidade criativa latente no trabalho manual e, inclusive, do prazer associado à práxis pictórica, os quais haviam sido trocados pelos procedimentos mentais e pelas diretrizes teóricas das tendências minimalistas e conceituais. A Transvanguarda não carregava em si qualquer tipo de valor ético específico, mas seguia o princípio de manter o equilíbrio entre mentalidade e corporalidade.

Referências

ARCHER, Michael. “Pós-Modernismos”; in: *Arte Contemporânea: uma história concisa*. 2008; São Paulo: Martins Fontes.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

GUASCH, Anna Maria. *El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial. 2000.

HOLMES, John Clellon. *This is the beat generation*, New York Times Magazine, 1952, EUA. Disponível em: <<http://www.litkicks.com/thisisthe-beatgeneration>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”; in: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JENCKS, Charles. *La Strada Novissima: The Presence of The Past*. Disponível em: <<http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

OLIVA, Achille Bonito. *Transavanguardia International*. 1. ed. – Milano: Giancarlo Politi Editore,

19 OLIVA, 2000; p. 37.

20 GUASCH, 2000; p. 282.

21 OLIVA, 2009; p. 273.

1982.

_____. “The Italian Trans Avantgarde”; in: GIANELLI, Ida. (Org.). *Transavanguardia*. Milão: Skira. 2009.

_____. “Transvanguardia: Italia/America”; in: GUASCH, Anna Maria (Org.). *Manifestos del posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

VENTURI, Robert. BROWN, D. Scott. IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas – o simbolismo esquecido da forma arquitetônica*. 1. ed. São Paulo: Cosac-Naif, 2003.

PERLOFF, Marjorie. *Postmodernism/Fin de Siècle: The Prospects for Openness in a Decade of Closure*. Disponível em: <<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/postmod.html>>. Acesso em 22 mai. 2017.