

A MORTE DA CONSCIÊNCIA MODERNA DO TEMPO

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, EBA-UFBA

Resumo: A crise da modernidade foi sentida radicalmente no final dos anos 50 e no início dos anos 60, momento muitas vezes citado como ruptura pós-modernista. Esta crise é marcada por uma ruptura com a cultura e pela desconstrução da ordenação das artes segundo o princípio iluminista da distinção entre disciplinas autônomas. Hoje, a própria noção de que a experiência estética existe aparte, sem finalidade, e além da história, está em questão. O século XX trouxe mudanças notáveis na compreensão e na avaliação das categorias “arte” e “cultura”. Teriam as novas formas de tecnologia e de representação, ao lado das mudanças dos processos produtivos e dos padrões de consumo gerado uma cultura na qual os sentidos tradicionais de subjetividade e de identidade desapareceram, substituídas por novas formas de consciência?

Palavras-chave: modernidade, arte, cultura.

Abstract: The crisis of modernity was felt radically in the late 1950s and early '60s, the moment often cited as the post-modernist break. This crisis is marked by a rupture of culture and by the deconstruction of the modern order of the arts based on the Enlightenment order of distinct and autonomous disciplines. Today, the very notion that aesthetic experience exists apart, without purpose and beyond history is in question. The twentieth century has brought remarkable changes in the understanding and evaluation of the categories “art” and “culture”. Have new forms of technology and representation, along with changes in production process and patterns of consumption, brought about a culture in which the traditional senses of subjectivity and identity have disappeared, replaced by new forms of consciousness?

Key-words: modernity, art, culture.

O espírito da modernidade deu o tom a vários movimentos de vanguarda, até atingir seu ápice no surrealismo e no dadaísmo. Um elemento essencial deste espírito é uma nova consciência do tempo: as vanguardas se compreendem como territórios novos e desconhecidos. Tendo surgido entre as duas Guerras Mundiais, os movimentos de vanguarda se preocuparam em estabelecer uma reflexão acerca da função da obra de arte numa sociedade que já se encontrava inteiramente moldada pelo ciclo econômico da produção e do consumo. Seus artistas quiseram demolir hierarquias, para que fosse possível a inclusão da arte no processo rumo a uma nova ordem social, mais democrática e progressista. Basicamente, podemos reconhecer duas atitudes que refletem esta nova consciência do tempo, própria da sociedade capitalista: a primeira seria aquela que propõe a arte como uma operação capaz de contribuir para modificar as condições objetivas responsáveis por tornar a

produção industrial alienante, tais como o Construtivismo, o Cubismo, ou o Suprematismo, que se desenvolvem paralelamente ao racionalismo arquitetônico e ao desenho industrial. A segunda é representada pelos movimentos que procuraram compensar o desgaste provocado pela sociedade industrial, como a Pintura Metafísica, o Dadaísmo e o Surrealismo.

As concepções cubistas e, sobretudo, o procedimento da colagem, influenciaram a arquitetura, a poesia, a música, a cenografia e a direção teatral. Mas o primeiro movimento que podemos realmente reconhecer como um movimento de vanguarda, por partir de um interesse ideológico na arte e anunciar deliberadamente uma subversão radical da cultura e dos costumes, substituindo a pesquisa metódica pela experimentação ousada, tanto estilística, como técnica, foi o Futurismo. Lançado por um manifesto em 1909, o Futurismo chegou a alguns extremos, como por exemplo, exigir a destruição de Veneza, bem como dos museus e bibliotecas, defendendo a construção de cidades novas, concebidas como imensas máquinas em movimento. O impulso espiritual para a revolução industrial e tecnológica deveria ser dado por intelectuais e artistas, os quais teriam por missão rejeitar toda a arte do passado, toda forma de imitação, exaltar a originalidade e a violência, atacando a tirania da harmonia e do bom gosto. O importante era glorificar a vida moderna, incessantemente transformada pela ciência. Perseguindo seu conceito de dinamismo, os futuristas foram absorvidos pelas idéias de velocidade, deslocamento, transparência e repetição, e foram inevitavelmente influenciados pela fotografia de Muybridge, pelo método científico de Seurat e pelo multifacetamento do Cubismo. O dinamismo da cidade moderna os inspirava a incorporar materiais do cotidiano em suas obras e a fazer experiências com o som, com a luz e com o movimento.

Porém, dentre todos os movimentos de vanguarda, aquele que se desenvolveu na Rússia foi o único realmente envolvido num movimento revolucionário, acompanhando a revolta dos intelectuais contra o regime czarista e valorizando a contribuição dos trabalhadores e as tradições populares. Não por acaso, todos os artistas de vanguarda russos começam por ser populistas. Como quase todos os movimentos de vanguarda, o Suprematismo russo foi lançado por um manifesto, no qual se pregava a

negação da subjetividade do artista e da obra de arte como objeto, visto que a concepção proletária implicava a não-propriedade das coisas e noções e a sociedade futura deveria ser uma sociedade sem objetos e sem sujeitos. O *Quadrado preto sobre fundo branco*, de Malevich foi, evidentemente, objeto de espanto geral, por levar a um ponto extremo o despojamento que já se anunciava desde o Cubismo: nele, a forma atinge a sua mais aguda simplificação e a cor desaparece. Foi entendido como o anúncio da morte da pintura – o primeiro dentre muitos.

Este espírito de negação do passado que reconhecemos no Futurismo e no Suprematismo não é uma forma de niilismo, mas a forte crença que absolutamente tudo deveria ser repensado. Apenas com o Dadaísmo todos os valores, a lógica e a própria arte serão contestados, ironizados e desmistificados. Suas manifestações são deliberadamente desordenadas, desconcertantes e escandalosas; não pretendem instaurar uma nova relação entre arte e sociedade, mas demonstrar a impossibilidade dessa relação. Se contrapondo ao racionalismo, sobre o qual se pretendia basear o progresso, o Dadaísmo se volta contra a sociedade utilizando os procedimentos criados por esta sociedade, utilizando de maneira absurda objetos aos quais ela dava valor, negando a finalidade da técnica ao subverter a fotografia, o cinema e os objetos industrializados. Depois do *ready-made*, qualquer coisa pode ser experimentada esteticamente e todos podem ser artistas, não existe mais separação entre o mundo da práxis e o mundo da arte: esta foi a ruptura decisiva com a tradição artística que sempre fizera da atividade técnica e do talento uma das características essenciais ao artista. Podendo ser reproduzida mecanicamente, a obra de arte começa a aparecer fora dos espaços tradicionalmente consagrados a ela. A arte passa a estar disponível em livros, cartões postais, na publicidade, em qualquer lugar. A imagem escapa do controle do artista e daqueles que detinham o poder sobre ela, deixa de ser inocente e inofensiva. A imagem deixa, sobretudo, de ser ingênua e precisa desenvolver uma atitude crítica em relação ao seu poder. Apropriando-se da falta de inibição dadaísta, empregando procedimentos técnicos, como a fotografia, ou deslocando objetos familiares do seu contexto habitual, mas também utilizando técnicas tradicionais, o Surrealismo, por sua vez, é não

apenas revolucionário, como também subversivo, na medida em que se revolta contra a repressão provocada pelo bom senso e pelo decoro burgueses.

Mas a antecipação de um futuro indefinido e o culto do novo, presentes em todos os movimentos de vanguarda não significam, na realidade, uma exaltação do momento em que todos estes movimentos surgiram, ou ainda, uma consciência de tempo característica daquele presente? A consciência de tempo em todos estes movimentos expressa a experiência da mobilidade, a aceleração e a descontinuidade. Todos eles valorizam o transitório e o efêmero, celebram o dinamismo e rompem com a idéia de um presente determinado e estável. A modernidade se revolta contra a tradição e vive a experiência de criar novos valores. Porém, para nós esta consciência de tempo da modernidade começa a envelhecer e suas propostas não nos satisfazem mais. A cultura modernista se tornou a dominante e a vida foi infectada pelo modernismo e pelos seus princípios, mas estes parecem incompatíveis com as novas formas de representação com as quais a arte contemporânea nos surpreende, pois o modernismo foi canonizado e perdeu sua instância antiburguesa, integrando-se confortavelmente ao novo capitalismo internacional. Hoje as imagens de alienação e as narrativas descontínuas foram assimiladas pelo cinema e pela publicidade.

Dentre os princípios que nortearam as vanguardas do século XX, podemos dizer que a idéia de que a arte constitui uma esfera autônoma de saberes e práticas, e a análise formal das obras de arte, são hoje os mais questionados. Críticos relevantes como Roger Fry, Clive Bell e Clement Greenberg atacaram explicitamente os efeitos do capitalismo sobre a cultura, defendendo a posição segundo a qual a arte deveria ser uma forma de resistência aos efeitos da cultura de massa e da divisão do trabalho: enquanto toda a técnica da sociedade capitalista se baseia nas mais altas e recentes aquisições e descobertas e representa uma técnica de produção de massa, a arte burguesa permanece artesanal e por essa razão desliza da práxis geral da sociedade para o isolamento, para uma esfera puramente estética. O mestre solitário é o único tipo de artista da sociedade capitalista, o especialista da arte pura, que trabalha fora da práxis diretamente utilitária. Este fenômeno começa a ser observado a partir do século XVIII, quando apareceram a estética como

disciplina filosófica autônoma e o conceito de autonomia da arte. A partir de então, as várias artes foram removidas do contexto da vida cotidiana e passaram a ser concebidas como algo a ser tratado como um todo, como um reino da criação sem finalidade e do prazer desinteressado, em contraste com os demais domínios da vida em sociedade que buscavam racionalidade e estrita adaptação a fins definidos. E assim a produção artística foi se afastando da totalidade das atividades sociais. No plano filosófico, esta concepção é bastante evidente na *Crítica do Juízo*, de Kant, e em *A Educação Estética do Homem*, de Schiller.

Pode-se constatar que a idéia de “autonomia da arte” é um produto da sociedade burguesa. Mas a dissociação entre obra de arte e vida prática transformou-se, equivocadamente na idéia de que a obra de arte é independente da sociedade. E os movimentos de vanguarda europeus podem ser vistos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. Aquilo que é negado não é um estilo anterior, mas a arte como uma instituição não associada à práxis da vida humana. Os artistas de vanguarda viam a dissociação entre arte e vida como uma das características dominantes da arte na sociedade burguesa e por isso propunham que a arte fosse transferida para a prática e aí preservada. Adotaram assim um elemento essencial ao esteticismo, o qual havia criado uma distância entre a práxis e as obras de arte, que negavam os meios e os fins da racionalidade do cotidiano burguês. Mas os artistas de vanguarda não pretendiam integrar a arte nesta práxis, mas organizar uma nova práxis da vida baseada na arte. Surge assim um problema: como uma arte que não se distingue mais da práxis e que está completamente absorvida nela, pode continuar a criticá-la? É inevitável que esta questão seja colocada, uma vez que é inegável o fato de que o mercado forneceu as estruturas de troca e de consumo por meio das quais a vanguarda pôde atingir o público.

Se o modernismo foi amplamente absorvido e se tornou a cultura oficial, em que medida a arte contemporânea se distingue dele? Ainda que para muitos a contemporaneidade não signifique um rompimento com a modernidade, uma vez que sequer existe um “estilo” contemporâneo ou pós-moderno, não há como negar que vivemos uma relação inteiramente diferente

com o tempo e com o espaço. Diferentemente do modernismo, a prática pós-moderna não se define em relação a um meio, mas em relação a um conjunto de operações lógicas pertencentes a um conjunto de termos culturais. A própria história da arte se expandiu e se viu desafiada por conceitos, métodos e teorias desenvolvidos no interior de outras disciplinas e mesmo por formas de pensamentos externos aos objetivos acadêmicos, como o marxismo e o feminismo, por exemplo. Com o avanço da tecnologia eletrônica digital, a globalização do capital e o fortalecimento do mercado de arte, a prática artística passou por mudanças profundas nos últimos vinte anos, levando-nos a acreditar que tanto a profecia de Beuys, segundo a qual todos se tornariam artistas, como a de Warhol, para quem a arte se tornaria um negócio, se concretizaram.

Referências

- BUCHLOCH, Benjamin. “Gerhardt Richter – Cologne Cathedral”, in *Art Forum*, Dezembro de 2007.
- BÜRGER, Peter. “On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society”, in *Art in Modern Culture*, org. Francis Francina e Jonahtan Harris. Nova York, Phaidon Press, 1992, pp. 40-63.
- FOSTER, Hal. “Post-modernism – a Preface”, in *The Anti-Aesthetic*, org. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983, pp. IX –XVI.
- HABERMAS, Jürgen. “Modernity – an Incomplete Project”, in *The Anti-Aesthetic*, org. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1983, pp. 3 – 15.
- WILLIAMS, Raymond. “When was Modernism”, in *Art in Modern Culture*, org. Francis Francina e Jonahtan Harris. Nova York, Phaidon Press, 1992, pp. 23-27.

Currículo: Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves é professora de Teoria da Percepção Visual na Escola de Belas Artes da UFBA, professora de Teoria das Artes Visuais no Mestrado em Artes Visuais desta mesma instituição e professora de Estética no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia.