

TEORIA DA

AR

T E

NO SÉCULO XX

MODERNISMO

VANGUARDA

NEOVANGUARDA

PÓS-MODERNISMO

ISABEL NOGUEIRA

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



E

N

S

I

N

O

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

Sersilito

ISBN

978-989-26-0144-1

ISBN Digital

978-989-26-0932-4

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0144-1>

DEPÓSITO LEGAL

342264/12

TEORIA DA

ARTE

TE

MODERNISMO

VANGUARDA

NEOVANGUARDA

PÓS-MODERNISMO

ISABEL NOGUEIRA

NO SÉCULO XX

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Prefácio.....	7
Introdução	13
1. Os conceitos de moderno e modernidade no pensar da arte.....	15
2. A perseguição de novos códigos visuais: impressionismo e pós-impressionismo.....	39
3. As categorias de modernismo e vanguarda.....	49
4. Da arte com direcção única à antiarte: fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo, suprematismo e dadaísmo	57
5. Neovanguarda ou vanguarda tardia: arte objectual, supressão do objecto e performatividade	75
6. O debate filosófico sobre a pós-modernidade	95
7. O “fim da arte”, pós-modernismo e regresso à pintura.....	121
Conclusão	141
Bibliografia	147

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

Quando termos como “modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo” já fazem parte da história, e não só da história de arte, a questão imediata que se coloca é a de saber se continuam de ter actualidade, se são conceptualmente eficazes, se possuem alguma validade ou legitimidade no tempo presente como conceitos do presente. Que sejam utilizados como conceitos históricos não impede, naturalmente, uma certa actualidade dos conteúdos e das definições, mas para tal operação histórica é necessário, precisamente, estabelecer o que esses termos significam agora que foram integrados numa história geral, que é sempre inevitavelmente uma história no presente e a partir do presente. Pelo facto de todos esses conceitos serem pensados aqui e agora, eles tornam-se necessariamente contemporâneos. Compreende-se que entramos logo num círculo vicioso – o que é o contemporâneo? –, no qual a teoria da história da arte precede a prática e a efectividade da história, ou dito de outra maneira, a filosofia da história precede sempre os acontecimentos, eventos e casos particulares da história de arte. Na maioria dos casos, esse pensamento da história antes das análises em arte é implícito, não dito, por vezes não reflectido pelos autores que no entanto fazem e escrevem uma história de arte que não explica por que razão tal ou tal período é mais ou menos importante do que outro, por que tal artista tem mais ou menos génio do que outro, ou por que o modernismo é mais vanguardista do que o pós-modernismo? O mais evidente nesta cegueira dos historiadores de arte é que raramente os seus juízos estéticos, ou para melhor dizer, seus pré-juízos estéticos são revelados, explicitados e legitimados.

O ensaio de Isabel Nogueira, claro e sintético, percorrendo lucidamente o período que vai do impressionismo à época actual, tentou corajosamente definir, determinar, circunscrever esses termos e conceitos, coisa nada fácil, porque justamente a observadora faz parte do objecto histórico que observa, e ambos se modificam reciprocamente, por causa desse olhar histórico como tal sobre a história. Por exemplo, podemos dizer que todas as problemáticas principais dessa história estão convocadas e analisadas, que o ensaio é bastante completo – a história, sempre movente e fluente, nunca pode ser total –, que tenta ser objectivo na descrição e nas tipologias, mas a autora sabe bem, e faz compreendê-lo ao leitor, que toda a escrita sobre a história não só é ela mesmo história como transformadora da história que se está a escrever.

Tomemos o caso da vanguarda e o que ela implica. Um pouco mais de um século após a sua aparição nos debates estéticos, somos obrigados a verificar que o conceito de vanguarda já não o é. Se o seu nascimento é reportado à história das ideias, torna-se mais difícil de identificar o seu fim, geralmente situado em meados dos anos setenta, no contexto da sua suplantação pelo “pós-moderno”, e, sobretudo, pelo conceito de “arte contemporânea”. No decorrer dos últimos vinte anos, quando se faz referência à “vanguarda”, é quase exclusivamente às vanguardas históricas, ou às vanguardas americana e europeia após a II Guerra Mundial, e muito raramente à arte actual que se vai fazendo, podendo mesmo dar um gosto antecipado do que se fará. Mas se o termo não é senão utilizado como uma designação sobretudo histórica, o facto de ter sido substituído por “arte contemporânea”, mostra sempre que a necessidade de situar certas produções artísticas na vanguarda das experiências se relaciona com a velha ideia de que toda a arte importante, interessante ou nova está à frente, vai sempre à frente. Para sublinhar este aparecimento inédito e fulgurante forjou-se a noção de “extremo contemporâneo”.

A manutenção de uma periodização imediata e da sua condição imanente deixa, contudo, de lado determinadas características do tradicional termo “vanguarda”, tais como a originalidade a todo o custo, o heroísmo, a ideia de a arte guiar politicamente as massas, de avanço social, mesmo que alguns artistas não se consigam separar de formas renovadas de emancipação e

de crítica, ligadas a antigos projectos vanguardistas. Contudo, pelo menos estruturalmente, a arte contemporânea tropeça nas mesmas questões que a vanguarda, uma vez que se trata ainda de determinar o que pode ou não ser relevante no contemporâneo, dito de outro modo, o que importa ou é essencial numa época, num momento, agora, ou o que se pode excluir, que é desfasado ou passadista. Conforme o acento seja colocado sobre a inovação formal, sobre o significado prático-moral, ou sobre ambos, será atribuído ou não o rótulo “contemporâneo”.

À primeira vista, já não se trata de apreciar o que se reporta unicamente ao novo, ao inédito, ao chocante, à citação pura como forma original, ao militantismo e à denúncia do virulento; a maioria das formas e das práticas estava relativamente bem integrada no mundo da arte. Olhando mais atentamente, os artistas continuam a situar-se no território do inédito, do novo, procurando criar no plano da forma e do sentido o que nunca foi realizado. Sem dúvida, os projectos social, moral, político e formal são outros, mas a qualidade plástica continua a possuir a mesma actualidade daquela que Théodore Duret defendia “a pintura em si”; saber se se insere no sócio-político, se pode escapar a um estrito formalismo que se encontra tanto em Gustave Courbet como em Daniel Buren; até que ponto podemos ou devemos ser os pintores da história do seu tempo é uma questão que vai de Eugène Delacroix a Jeff Wall. Acreditamos que a vanguarda fez o seu tempo; que se trata de um mito, que muitos dos seus requisitos nunca foram cumpridos ou nunca tiveram oportunidade de acontecer, que a coisa e a sua realidade não existiriam sem a sua denominação. Não se afigura certo que banindo o termo nos livrássemos dos seus conteúdos.

Na última parte do seu ensaio, Isabel Nogueira aborda a questão crucial do fim da história da arte que, se o diagnóstico se justificar, colocaria em causa a visão retrospectiva do que pensaríamos ser uma história arquivada, vista como absolutamente fechada. Se pensarmos que ao longo de dois mil anos foram produzidos “objectos de arte” fora da história, compreendemos o porquê de se colocar a questão de um fim, tal como o estipula Arthur Danto, se a arte e a sua história aparecerem em determinado momento, podem igualmente desaparecer como ideias e conceitos. Existirão sempre objectos mas o seu estatuto não será mais artístico.

Toda a história é uma construção e uma escrita contínuas, e é oportuno recordar que a inserção do conceito de história da arte no tempo faz-se, desde logo, a partir de um estado e de uma concepção de história sempre pensada no presente, que é aplicada tanto ao momento actual como ao passado. Ela não pode, contudo, espalhar os sentidos anteriores de concepções colocadas em perspectiva na temporalidade actual. Seremos nós hoje capazes de aceitar a hipótese estranha de começos diversos e até opostos, ou de tomar as suas etapas diferentes como tendo terminado para conduzirem a um único momento, ao advento da história da arte e não da arte na história? Seríamos assim condenados a um historicismo que assume o relativismo dos períodos e dos seus significados ou a um historicismo conduzido pela necessidade implacável de uma teleologia das produções artísticas? Partir de uma pré-percepção da história da arte é inevitável no pressuposto da sua definição. Conforme o critério adoptado, identificar esse início nas *Vidas* de Vasari, período onde, pela primeira vez na história da arte, esta é apreendida na sua acepção moderna e contemporânea, não tendo o mesmo sentido que lhe atribui Winckelmann, o criador de uma disciplina estritamente ligada a uma época, na qual a noção de arte não existe. Este último caso é realmente paradoxal: ou a invenção da história da arte estuda objectos que nunca foram arte para os seus criadores, e ela não é portanto uma história *da arte*, ou o aparecimento desta noção permite transformar em arte tudo o que ela toca e lhe diz respeito, e ela é então uma história *para* a arte.

É fundamental sublinhar aqui – como o mostra de modo sinóptico o trabalho de esclarecimento do ensaio de Isabel Nogueira – que os diferentes começos da história da arte dos nossos dias – *Comentários* de Ghiberti (1455), *Vidas* de Vasari (1550-1568), *História da arte da Antiguidade* de Johann Winckelmann (1764) –, têm também diversos fins. Porque a história – que engloba todas as histórias específicas – não acaba de acabar. Decretada factual e filosoficamente por Hegel depois da Batalha d'Iéna (1806), reafirmada por Alexandre Kojève em 1947, depois por Francis Fukuyama em 1989, o seu final (ou finais) implicam pois também, e entre outros, o fim da história da arte como disciplina. Por conseguinte, na conhecida passagem da sua *Estética*, Hegel evoca estritamente o fim da arte: "(...) a

arte é e fica para nós, quanto ao seu destino mais elevado, como qualquer coisa de ido¹. Curiosamente, uma vez estabelecido o pensamento sobre as funções da arte, agora obsoletas, sendo a representação sensível da Ideia a principal, este grande filósofo da história não explica neste texto se a história dos objectos que continuarão a ser produzidos prossegue igualmente. Sabendo que uma vez que o espírito tomou plenamente consciência de si mesmo e atenta no “fim último” da história, é preciso concluir que este será igualmente o fim da história da arte, de seguida absorvida pela filosofia. Mas o que será um objecto de arte e o seu conceito conexo remanescente uma vez fora da história que os define?

Foi durante a visita a uma exposição de Andy Warhol, em 1964, que Arthur Danto teve uma verdadeira revelação. Perante as *Brillo Box* expostas, ele observou: “(...) a história da arte acabou. Ela não está *parada*, mas ela terminou, no sentido em que tomou consciência de si própria; (...) quer dizer que a arte se encontra no estado previsto por Hegel na sua filosofia da história”². Sublinhamos que se trata de arte e de história da arte mas para revelar que, segundo Danto, na época de Hegel a arte não tinha acabado. A história da arte não terminou *hegelianamente* falando.

Hans Belting prefere falar do “abandono dos modelos aprovados perante a presença histórica da arte”, nomeadamente a autonomia da experiência estética e artística tal como foram antes definidas, e acredita que a disciplina dever-se-á abrir a outros modelos interpretativos. Ele abstém-se de vaticinar sobre a arte e a sua história. Já Plínio *O Velho* (23-79 a.C.), no livro XXXIV, 52, da sua *História natural*, escreveu que “a arte já chegou ao fim” (entre 296 e 293 a. C.) e “reviveu” (de 156 a 153 d. C.). Independentemente das posições histórico-filosóficas dos autores citados, pelo menos uma ideia é-lhes comum: a história da arte nunca se repetiu. Pelo menos até ao presente.

Jacinto Lageira

¹ HEGEL, G. W. F. - “Introduction”. In *Cours d'esthétique* (1818-1831). Paris: Aubier, 1995. Vol. 1.

² DANTO, Arthur - *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

A arte do século xx conheceu uma transformação consideravelmente rápida e definitivamente avassaladora, que encontra as suas origens em meados do século XIX, com o profundo questionar do racionalismo e da ordem social burguesa, com a designada crise da representação – fortemente despoletada pelo desenvolvimento da fotografia, nos anos quarenta e, a partir de 1895, com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Louis e Auguste Lumière –, e com um desejo profundo de descoberta e experimentação de novos códigos visuais, estéticos e artísticos. Do questionar o objecto a partir de dentro, da componente conceptual que está na origem da sua forma.

O objectivo deste livro é o de operar uma proposta de compreensão da arte do século xx, a qual, naturalmente, tem os seus antecedentes imediatos ainda em Oitocentos, como anteriormente se afirmou. Contudo, esta perspectiva de análise e de reflexão organiza-se em torno dos conceitos que acreditamos serem determinantes para o seu entendimento: modernismo, vanguarda, neovanguarda e pós-modernismo.

Trata-se, no fundo, de uma aceitação prévia de que os conceitos em questão são a base de compreensão da arte do período em análise – o século xx – e que se instituem como propósito conceptual que, por conseguinte, determina o modo de operar dos diversos movimentos artísticos ou tendências estéticas de fundo. Estabelece-se, pois, um entrosar da abstracção do conceito com a prática artística concreta, historicista e orgânica.

(Página deixada propositadamente em branco)

1.

OS CONCEITOS DE MODERNO E MODERNIDADE NO PENSAR DA ARTE

A crença e a necessidade de se ser moderno constituíram o ponto de partida de um percurso determinante da arte do século xx, particularmente espelhado no modernismo – e vejamos a evidente derivação do termo – e na vanguarda. A palavra vanguarda, *avant-garde*, ou “guarda avançada”, tem etimologicamente uma origem militar medievalesca, significando acção dianteira e informativa, por oposição a retaguarda, segurança e mesmo imobilidade³. De conceito militar e político – inclusivamente utilizado nos movimentos políticos franceses de meados do século xix – passou a conceito dos domínios da estética e da arte em geral. E da ciência, certamente⁴. Vanguarda liga-se não somente à ideia de dianteiro, mas também de aceleração, uma antevisão do futuro. Como se aí fosse a verdadeira vivência. Do ponto de vista artístico, a vanguarda pretendeu incentivar a transformação radical da sociedade e da cultura, abarcando diversos domínios — literatura, música, artes plásticas, cinema⁵, teatro⁶. Contudo, o emprego do vocábulo neste

³ Cf., por exemplo, ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003, p. 118-119; CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1999, p. 93-95.

⁴ Cf. WEIGHTMAN, John – *The concept of the avant-garde: explorations in modernism*. London: Alcove Press Limited, 1973, p. 20.

⁵ Cf., por exemplo, CORAZON, Alberto (ed.) - *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971; HUESO, Angel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

⁶ Ver, por exemplo, BORIE, Monique [et al.] – *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

sentido e com esta consciência não terá sucedido antes do século XIX. Matei Calinescu acredita (1987) que, do ponto de vista histórico, a vanguarda começou por dramatizar determinados elementos constitutivos da ideia de modernidade, acabando por transformá-los na “pedra angular do *ethos* revolucionário”. Segundo o mesmo autor: “Assim, durante a primeira metade do século XIX e até mais tarde, o conceito de vanguarda — tanto política como culturalmente — era pouco mais do que uma versão radicalizada da Modernidade, fortemente utopianizada”⁷. E, de facto, pela sua natureza o espírito da modernidade é vanguardista na sua condição de auto-superação⁸.

Pensemos em primeiro lugar, de um modo relativamente sucinto, nas ideias de moderno e de modernidade. Um *Dicionário etimológico* dir-nos-á que a palavra “moderno” é oriunda do latim *modernus*, que significa recente, actual, e relaciona-se com *modo* — agora, exactamente neste momento. Remete-nos, pois, para uma ideia de avanço, de novo por oposição ao antigo. Neste sentido, é aceitável que nos possamos considerar modernos desde há muito tempo, ou até mesmo desde sempre, tomando como paradigma o momento em que se concebe ou imagina algo que, de algum modo, se situa no momento presente ou procura, inclusivamente, ultrapassar a própria contemporaneidade. Quando falamos de “moderno” não falamos necessariamente de Época Moderna nem de modernidade. Não obstante a ligação entre os conceitos seja evidente, o primeiro vocábulo remete para uma qualidade, o segundo para um período histórico⁹ e, finalmente, o terceiro para um estado político, social, económico e tecnológico.

Os teóricos renascentistas italianos foram responsáveis pela aplicação do esquema *formatio/deformatio/reformatio* à evolução cultural do Ocidente, que fizeram corresponder à Antiguidade Clássica (“luminosidade resplandecente”),

⁷ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 92.

⁸ Cf. GIL, Fernando – Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (Dez. 1986), p. 28-35.

⁹ De um modo geral, delimitado pelos historiadores entre a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) e a Revolução Francesa (1789). Não obstante saibamos a complexidade dos processos históricos, estas balizas temporais, embora eventualmente limitativas, auxiliam a organização destas estruturas.

à Idade Média (“Idade das Trevas”) e ao Renascimento (“despertar para um futuro luminoso”), respectivamente. Como escreve Peter Burke (1972):

Os séculos quinze e dezasseis constituíram um período de inovação no domínio artístico; novos géneros, novos estilos, novas técnicas. Este período foi fértil em “primeiras” experiências (...). A inovação era algo de consciente apesar de, por vezes, ter sido vista como um revivalismo. A posição formal face à inovação e ao progresso no domínio das artes visuais é a de Vasari, com a sua teoria dos três estádios de progresso. De um modo menos formal, este orgulho na inovação pode ser percebido na sua descrição da sua própria obra em Nápoles, “os primeiros frescos em Nápoles pintados à maneira moderna (*laborati modernamente*)”¹⁰.

O “moderno” encontrava, portanto, por base o “clássico” — o único estilo verdadeiramente moderno¹¹, e isto, porque os teóricos do Renascimento consideravam que na Antiguidade se encontravam as origens da modernidade artística e filosófica, ou seja, a génese de um estilo possuidor de um carácter que julgavam, de algum modo, sóbrio, distinto e perene. No período renascentista viveu-se, por conseguinte, um sentimento de veneração face à Antiguidade Clássica, ao mesmo tempo que se acreditou tê-la superado. Esta disputa entre antigos e modernos não foi propriamente apanágio da Época Moderna. Na literatura romana, por exemplo, Horácio, Terêncio e Tácito confrontavam os seus contemporâneos com os gregos. Mas foi no Renascimento que esta questão assumiu um posicionamento marcante e bipolar: a profunda admiração pela Antiguidade e a convicção de se viver numa época superior.

¹⁰ BURKE, Peter – *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972, p. 23.

¹¹ Cf. BAYER, Raymond – *História da estética*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 101-121.

Embora não de uma forma totalmente pacífica entre o historiador moderno, considera-se que o Renascimento estabeleceu o início da Época Moderna¹². Quanto ao teórico da arte, segundo Moshe Barasch (1985):

(...) não tem tais vacilações; sabe perfeitamente que a teoria das artes visuais — no sentido estrito e completo do termo — é um produto da época renascentista. Também sabe que esta teoria da arte dos séculos xv e xvi difere marcada e claramente das ideias que, sobre pintura e escultura, se difundiram na Idade Média e que também se afasta, embora não tão deliberadamente, da evolução posterior neste terreno¹³.

Efectivamente, o Renascimento é o marco artístico da modernidade, independentemente das dúvidas que se levantem do ponto de vista histórico. Segundo o humanista Giovanni Boccaccio: “Giotto tinha arrancado a arte da pintura ao seu túmulo”¹⁴, e deste aspecto também se apercebia Cennino Cennini. No seu *Il libro dell’arte*¹⁵ – o primeiro tratado italiano consagrado às técnicas artísticas e escrito em língua vulgar –, considerou Giotto o artista mais completo de sempre, devendo ser tomado como paradigma. Cennini teve consciência da diferença entre verdade artística/verosimilhança e verdade natural/realidade. O artista devia servir-se da imaginação em parceria com a prática e com a técnica. Deste modo ultrapassaria a realidade, fazendo parecer verdadeiro o que seria imaginário¹⁶. Verificamos, pois, um paralelismo entre verdade artística e verdade natural. Cennini encarregou-se de codificar um vocabulário artístico que jamais seria abandonado¹⁷.

Quando nos debruçamos sobre a modernidade e sobre o Renascimento, enquanto marco da sua origem histórica, não podemos dissociá-los do

¹² Cf. BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 95-136.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 95.

¹⁴ *Apud* PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, s.d., p. 40.

¹⁵ Escrito provavelmente em Pádua, cerca de 1398, conheceu a primeira edição em 1437.

¹⁶ Cf. CENNINI, Cennino - *Le livre de l’art*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1991, p. 30-31.

¹⁷ Cf. CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 31-32.

humanismo italiano. Este foi, na sua primeira fase, um movimento literário e formal que se pautou, não só pela redescoberta da Antiguidade e das línguas clássicas, mas também pela própria consciência da modernidade, dito de outro modo, pela consciência do Renascimento¹⁸. De facto, nesta primeira fase, ser moderno teve o mesmo significado que ser renascentista, não obstante saibamos que a modernidade se prolongou através dos tempos enquanto o Renascimento, como movimento cultural, conheceu limites temporais relativamente específicos. De qualquer modo, assumiu enorme importância a questão da autoconsciência do homem renascentista, que se viu como protagonista de um novo ciclo da história e acreditou que esta teria uma direcção única, específica¹⁹. Na opinião de Paul Faure (1949):

Muitas vezes se faz da Renascença o começo dos tempos modernos. Ela marca certamente o início de uma idade nova (que talvez não seja já a nossa), a de um certo número de grandes descobertas. Extremamente desiguais, mas também mais livres, os homens acreditam encontrar, à força de investigações e de discussões, a Verdade. Pelo menos um certo número de verdades²⁰.

A redescoberta da filosofia platónica foi apanágio da filosofia renascentista, especialmente da italiana. Marcílio Ficino²¹ traduziu a obra de Platão para o latim, tornando-a legível ao mundo erudito europeu. Ficino viu no platonismo a possibilidade de conciliação da religião com a filosofia, com a ciência e com a metafísica, no seguimento da tradição neoplatónica de Plotino. A faculdade humana do conhecimento conseguiria unir extremos: Deus e o corpo — a beleza artística. A ideia de *concinntitas*²² de Leon-Battista

¹⁸ Ver BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983]; BURKE, Peter – *Op. cit.*; DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.; MARGOLIN, J. C. – *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

¹⁹ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 29-33.

²⁰ FAURE, Paul – *O Renascimento*. 3.^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998, p. 148.

²¹ Escreveu *Theologia platonica* (1474).

²² Termo retirado de *Brutus*, de Cícero, segundo BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. *Op. cit.*, p. 108.

Alberti²³ filiou-se no humanismo, mas pretendeu identificar a beleza com a perfeição, chegando-se misticamente a Deus. Os conceitos de *necessitas*, *commoditas* e *voluptas* deviam estar em consonância, no sentido de se atingir a obra de arte perfeita, equilibrada, por conseguinte, bela. Deste modo, Alberti superou a teoria da imitação aristotélica, precedendo Leonardo da Vinci. O quadro, mediante a utilização da perspectiva linear, seria “uma janela aberta sobre a história”²⁴. No entender de Jean-Luc Chalumeau (1994):

O artista não poderia dissolver-se em Deus: ele próprio é uma espécie de Deus pois, longe de imitar a natureza, conhece-a em virtude de princípios inventados pela inteligência humana. Apenas esta última se encontra na origem da arte²⁵.

A natureza devia ser imitada mas de um modo absolutamente racional, intelectual. À verosimilhança seria necessário adicionar a *concinnitas*, enquanto modelo perene e universal, não obstante este modelo se inspirasse na própria natureza. Neste sentido, Donatello, Masaccio e Brunelleschi tinham feito emergir uma nova forma de arte ao nível da escultura, da pintura e da arquitectura, respectivamente.

A pintura passava a ser entendida como uma ciência que assentava no estudo da perspectiva matemática e da natureza — na esteira de Alberti —, mas estes pressupostos advinham da observação como processo rigoroso²⁶, científico e não mecânico. Como refere Anthony Blunt (1956): “(...) a exactidão da observação de Leonardo é de uma evidência absolutamente extraordinária, não só no que respeita ao claro-escuro, mas também à sua perspectiva aérea”²⁷. Os objectivos da pintura, segundo Leonardo, seriam a celebração da beleza do espaço e das manifestações expressivas —

²³ Autor de obras teóricas importantes: *De statua* (1434), *Elementa picturae* (1435-1436), *De pictura* (1435) e *De re aedificatoria* (1452), publicado em dez livros, em 1485.

²⁴ Cf. ALBERTI, Leon Battista – *De pictura*. Paris: Éditions Allia, 2007, p. 30.

²⁵ CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶ Cf. BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. 5.^a ed. Torino: Einaudi, 1977, p. 36-51.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 42.

o movimento. Estas e outras considerações, nomeadamente a questão do *paragone*²⁸, estão reflectidas na sua teorização sobre pintura, que desenvolve a partir de 1490²⁹. Apesar da particularidade da sua escrita, as suas obras foram conhecidas ainda no século XVI — embora por um núcleo restrito de indivíduos —, em França e Itália, constituindo um factor determinante para a modernidade pictórica. A pintura era elevada ao estatuto moderno de arte liberal e o artista atingia uma posição social nunca antes experimentada.

Na perspectiva de Erwin Panofsky (1960):

A expansão gradual do universo humanista da literatura para a pintura, da pintura para as outras artes, e das outras artes para as ciências naturais, produziu significativas mudanças na interpretação original do processo diversamente designado por “revivescência”, “restauração”, “despertar”, “ressurreição”, “renascimento”³⁰.

O regresso à Antiguidade e o regresso à natureza operaram-se, segundo o mesmo autor, em tempos diferentes: “(...) o regresso à natureza desempenhara um papel primordial na pintura; o regresso à antiguidade clássica desempenhara um papel igualmente primordial na arquitectura; e algo de intermédio entre estes dois extremos se passou relativamente à escultura”³¹. Apesar destas considerações a respeito das disciplinas artísticas, assim como da precocidade da pintura relativamente à arquitectura e à escultura — conferindo-se uma menor linearidade ao processo histórico e artístico —, admite-se a emergência de uma nova idade, caracterizada, na sua essência, pela consciência do indivíduo — o *uomo singolare* — e da própria modernidade.

²⁸ Comparação das artes. Leonardo entendia que a pintura era superior às restantes formas artísticas.

²⁹ Embora Leonardo da Vinci não tenha finalizado os seus escritos, deixou-lhes uma estrutura. Ver VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. 2.^a ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947; MACCURDY, Edward – *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. 2 vols; ver também LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.

³⁰ PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. *Op. cit.*, p. 39.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 41.

Com estas reflexões não se pretende minorar a complexidade do processo de emancipação da arte e da estética. Efectivamente, a história e a teoria da arte estão pontuadas por avanços, retrocessos e contradições. Nesta esteira, podemos tomar como exemplo a Contra-Reforma³², quando colocou a arte ao serviço da propaganda católica. Todavia, e mesmo neste contexto, foi inegável a desenvolvura que as obras conheceram, nomeadamente nos domínios das cores e das formas³³. Apesar dos avanços e recuos, como afirma Gianni Vattimo (1989): “(...) a modernidade é a época em que se torna valor determinante o facto de ser moderno”³⁴. Este pressuposto afigura-se determinante, e terá conhecido a sua origem no Renascimento.

O sentimento de modernidade e o orgulho de se acreditar ser realmente moderno, culminou num aceso debate na França dos finais do século XVII, conhecido como *Querelle des anciens et des modernes*³⁵, que envolveu personalidades como Charles Perrault³⁶, Nicolas Boileau³⁷ e Bernard de Fontenelle³⁸. O despoletar da celeuma ocorreu a 27 de Janeiro de 1687, com a leitura do poema de Charles Perrault, *Le siècle de Louis, le Grand*, no qual o autor espelhou uma crítica à adoração aos antigos, nomeadamente a Homero e a Virgílio. Perrault e Fontenelle acreditavam na superioridade do seu tempo, embora este último de um modo menos excessivo e mais ponderado. O progresso das artes e das ciências no tempo de Luís XIV — o *Grand Siècle* francês — tinha sido notável. Já Boileau, membro da Academia Francesa e um dos principais representantes do classicismo, considerava esta posição insultuosa face aos antigos e aos escritores de mérito³⁹.

³² A XXV Sessão do Concílio de Trento (1545-1563) foi, como se sabe, determinante ao nível das disposições artísticas.

³³ Cf., por exemplo, BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p. 73-81.

³⁴ VATTIMO, Gianni - *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 7.

³⁵ Cf., por exemplo, BARASCH, Moshe – *Teorias del arte. De Platón a Winckelmann*. *Op. cit.*, p. 289-293.

³⁶ Autor da obra *Parallèles des anciens et des modernes*, publicada em quatro volumes (1688-1697). Trata-se de uma obra em forma de cinco diálogos. O primeiro é uma declaração de princípios, o segundo debruça-se sobre as artes plásticas, o terceiro sobre a eloquência, o quarto sobre a poesia e o quinto sobre as ciências.

³⁷ Redigiu *Réflexions critiques sur Longin* (1694-1710).

³⁸ Escreveu *Digression sur les anciens et les modernes* (1688).

³⁹ Cf. FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 13-18; 22-28.

É interessante, contudo, advertir para o facto de o neoclassicismo francês se ter proposto racionalizar esteticamente a beleza e, conseqüentemente, o culto indiscriminado à Antigüidade Clássica⁴⁰.

Apesar de não caber no âmbito deste estudo o aprofundamento desta problemática, é importante observar que a *Querelle* obrigou a uma demorada – embora possivelmente galante – reflexão sobre o valor da época em que se desenrolou, sobre a própria modernidade e sobre as questões do gosto, do belo e do sublime, além do estabelecimento da dicotomia terminológica “moderno/antigo”⁴¹. Por outro lado, a *Querelle* trouxe, pela primeira vez, a estética aos dilemas da historicidade⁴², ao mesmo tempo que, na opinião de Luc Ferry (1990), se terá dado o nascimento da crítica de arte, por conseguinte ainda antes dos trabalhos de Denis Diderot⁴³. Nas palavras de Elio Franzini (1995): “(...) na sua base [da *Querelle*] reside a importante exigência, para os horizontes estéticos que se vão evidenciando, de uma *autonomia do juízo crítico*, que não deve submeter-se a normas pré-estabelecidas ou a princípios de autoridade não demonstráveis”⁴⁴, permitindo antever as teorias do século XVIII. Efectivamente, segundo o mesmo autor:

É precisamente pelo facto de a filosofia não bastar para colmatar a distância entre o variegado mundo das artes e o mundo das faculdades ligadas à beleza ou às “belas-artes” que se procuram poderes análogos aos da razão, susceptíveis de reconduzir a variedade das manifestações artísticas à unidade⁴⁵.

Neste quadro situamos os escritos de Alexander Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Meditações filosóficas*

⁴⁰ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 38.

⁴¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 44.

⁴² Cf. JAMESON, Fredric – Aesthetics and politics. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 64.

⁴³ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina, 2003, p. 39-40.

⁴⁴ FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Op. cit., p. 27.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 58.

sobre os temas da poesia, 1735) e *Aesthetica* (1750), uma tentativa pioneira de criação de uma ciência básica do conhecimento sensível. Por outras palavras, uma teoria da recepção, entendendo simultaneamente a autonomia da obra. Trata-se de um desinteresse que produz um interesse.

A questão do progresso espiritual – as “Luzes” da razão – moveu entusiasticamente cientistas, teóricos, políticos e artistas⁴⁶. A arte revelou-se, como nunca, assunto de discussão e de pesquisa. Processava-se, pois, um vasto movimento de secularização e de racionalismo, que culminaria historicamente na Revolução Francesa (1789). Inaugurava-se a era do liberalismo, da razão, do progresso e da tolerância, pelo menos do ponto de vista intencional. Como reflecte Raymond Bayer (1961):

O primeiro dever da razão era examinar, e reconheceu-se que o mundo estava cheio de erros que a tradição garantia como verdadeiros. O papel da razão era o de derrubar a tradição existente e substituí-la por um novo conhecimento da verdade. O século XVIII procurou substituir o ideal do “honnête homme” por um novo ideal humano⁴⁷.

A aparente idoneidade da *bonnêteté* fora apanágio da estética francesa de Seiscentos e inícios de Setecentos, e particularmente da corte de Luís XIV. A cultura cortesã vivia da teatralidade e incrementava-se à custa dela⁴⁸. Mas tornava-se agora imperativo retomar o humanismo, no sentido de se proporcionar ao homem uma existência realmente digna e válida — factor determinante da modernidade. O Estado Leviatão encontrava-se em franca oposição à ideia fundamental de direito natural, anterior à formação das sociedades e dos Estados e a ele referentes. E, nesta senda, a Revolução Francesa instituir-se-ia como revolução burguesa e liberal — factores de suma importância, já que, e nas palavras de Peter Bürger (1974): “(...) só no

⁴⁶ Ver CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. 2.ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

⁴⁷ BAYER, Raymond – *História da estética*. *Op. cit.*, p. 157.

⁴⁸ Ver APOSTOLIDÈS, Jean-Marie - *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1985; *idem* - *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions Minuit, 1981.

século XVIII, com o alicerçar da sociedade burguesa e a conquista do poder político por uma burguesia economicamente fortalecida, se originará uma estética sistemática como disciplina filosófica, que irá produzir um novo conceito de arte autónoma”⁴⁹.

Pensemos um pouco na crítica moderna de arte. O século XVIII e as exposições de arte, os *Salons* – exposições oficiais das obras dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, iniciados em 1667 –, incentivaram a crítica de arte em forma de crónica escrita, ultrapassando a tratadística classicista e as vidas dos artistas⁵⁰. Como escreve Lionello Venturi a este respeito (1948):

Já não se tratava de inserir juízos entre as notícias sobre os artistas e as normas da arte: tratava-se de escrever unicamente para dizer a própria opinião sobre um grupo de obras e de artistas. E como esses artistas eram contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de chegar até aos princípios pela impressão directa da obra, de controlar na obra a verdade dos princípios, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender essa personalidade na variedade dos gostos contemporâneos; impunha-se, em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem⁵¹.

A pintura instituía-se como a grande inspiradora dos comentários críticos, que agora estavam imbuídos de actualidade face ao objecto criticado, assim como de uma tentativa de abordagem específica. Só no século XVIII, por conseguinte, a escrita sobre arte toma os desígnios de disciplina crítica⁵².

Denis Diderot contribuiu decisivamente para a emancipação da crítica de arte ao praticá-la directamente em contacto com o evento, com as obras e com os artistas, sendo vulgarmente considerado o fundador da crítica

⁴⁹ BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁰ Ver VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols. Obra inicialmente ampliada e revista em 1568.

⁵¹ VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 139.

⁵² Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 127.

moderna da arte. Diderot não foi um apreciador do rococó – estilo considerado frívolo e conotado com o gosto aristocrático – mas também não se enquadrava nas rígidas convenções neoclássicas. Nos seus *Salons*, escritos entre 1759 e 1781⁵³, assim como no texto *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao *Salon* de 1765⁵⁴, ou ainda em *Pensées philosophiques* (1746), estão presentes as ideias de negação das regras na apreciação da obra de arte, mas também o enaltecer do sentimento, isto é das *passions*, bem como o favorecimento da prática artística. A psicologia empírica seria o caminho para se apreciar a arte⁵⁵. Diderot não teve ideias estéticas propriamente originais, mas foi um excelente descritor de obras de arte e um indutor de sentimentos, fazendo o leitor apreendê-las e até apreciá-las. Aliás, Venturi chama a atenção para o facto de a preparação teórica de Diderot ser consideravelmente limitada, aparentando-se mais a um jornalista do que a um filósofo⁵⁶.

Na opinião de Diderot, a imaginação estaria na base da arte e da crítica de arte. A arte só ultrapassaria a natureza se o artista fosse capaz de transpor o real, de reunir as qualidades mais belas da natureza. Como o próprio escreveu num dos seus *Salons*:

Nós temos três pintores hábeis, fecundos e estudiosos observadores da natureza, não começando nem terminando nada sem recorrer ao modelo. São La Grenée, Greuze e Vernet... O segundo leva o seu talento por todo o lado, pelas barafundas populares, pelas igrejas, pelos mercados, pelos passeios, pelas casas, pelas ruas; assim, ele vai recolhendo acções, paixões, caracteres, expressões⁵⁷.

⁵³ Ver DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.

⁵⁴ Ver *idem* – *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1984.

⁵⁵ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 136; CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 52-53.

⁵⁶ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 142-143.

⁵⁷ DIDEROT, Denis – *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2001, p. 532.

Quanto à razão, esta permitiria discutir os sentimentos do crítico ao mesmo tempo que apelaria ao bom senso, estando na base da conquista da realidade e da renovação da vida social. Em todo o juízo de gosto estariam reunidas as experiências anteriores. O gosto seria, portanto, objectivo, porque se basearia num conjunto de experiências individuais, ao mesmo tempo que seria subjectivo, uma vez que assentava no sentimento do sujeito. A arte retiraria o ser humano da apatia e apresentava-se com uma função educadora e moral, por conseguinte, o juízo estético estaria ligado ao juízo moral. Os escritos dos *Salons* permitiam não só aferir as opiniões dos críticos, mas também as próprias condições da arte do momento e os prognósticos sobre as tendências do gosto. De um modo diferente dos seus contemporâneos Joachim Winckelmann⁵⁸ e Raphaël Mengs⁵⁹, Diderot não via a beleza absoluta, imutável e eterna na estatuária grega, ao mesmo tempo que admirava os antigos como primitivos, não como modernos⁶⁰.

O conceito de modernidade em Friedrich Schiller, fortemente influenciado por Kant⁶¹, prendeu-se com uma ideia de novo caminho, distinto do regresso à Antiguidade preconizado, por exemplo, por Winckelmann. O homem tinha de ser educado do ponto de vista estético, nomeadamente por meio da intervenção do instinto lúdico, para se situar harmoniosamente no mundo circundante, contribuindo deste modo para o progresso civilizacional⁶².

De facto, segundo Elio Franzini (1995):

Schiller está consciente de que um retorno ao estado “grego” é contrário à direcção da história e do desenvolvimento do espírito: pelo contrário, está no horizonte uma nova autoconsciência, que se determina através de uma “educação” da esfera sentimental, em primeiro lugar graças à

⁵⁸ Escreveu *Gedanken über die nachahmung der griechischen werke in der malerei und bildbauerkunst (Considerações sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, 1755)* e *Geschichte der kunst des Alterthums (História da arte da Antiguidade, 1764)*.

⁵⁹ Autor de *Gedanken über die schönheit und über den geschmack in der malerei (Reflexões sobre a beleza e o gosto na pintura, 1762)*.

⁶⁰ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte. Op. cit.*, p. 144.

⁶¹ Ver KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

⁶² Ver SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

arte, território de uma forma clássica, que persiste, também no âmbito de um estado de separação impossível de eliminar, e que constitui um impulso formativo capaz de restituir ao homem uma unidade privada da estaticidade contemplativa teorizada pelos neoclássicos⁶³.

Emergia uma perspectiva social resultante da mutabilidade inerente ao processo histórico e artístico. Como observa Peter Bürger (1974): “O que Schiller tentará agora provar é que a arte, partindo precisamente da sua autonomia, da sua desvinculação a fins imediatos, é capaz de cumprir um tipo de missão que não poderia cumprir-se por nenhum outro meio: a elevação da humanidade”⁶⁴. A perfeição do carácter moral situar-se-ia no equilíbrio entre a sensibilidade e a consciência do dever — expressão da verdadeira virtude. O texto *Über die ästhetische erziehung des menschen in einer reihe von briefen* (*Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, 1795) impõe-se como o primeiro escrito programático com fim de criticar esteticamente a modernidade⁶⁵.

A definição de modernidade e a sua conseqüente identificação com o romantismo pictórico surge claramente com Charles Baudelaire. Em 1863, publicava em *Le Figaro*, o texto dedicado ao pintor “do visível”, Constantin Guys, dividido em três partes, *Le peintre de la vie moderne*. E, uma vez referindo-se à modernidade, escrevia:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor e o imutável. (...) É sem dúvida excelente estudar os mestres antigos para aprender a pintar, mas se o vosso objectivo for o de compreender o carácter da beleza presente, tal não pode ser senão um exercício supérfluo⁶⁶.

⁶³ FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. *Op. cit.*, p. 180.

⁶⁴ BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 84.

⁶⁵ Cf. HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993, p. 62-67.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. 3.^a ed. Lisboa: Vega, 2004, p. 21-22.

No *Salon* de 1846 tinha definido o romantismo: “Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais actual do belo”⁶⁷. O romantismo seria, assim, a arte moderna, o novo, o fugidio. Seria, em suma, o momento presente. A modernidade. A experiência histórica e temporal. Precisamente pela sua localização face ao presente temporal, o conceito de pintor “moderno” vai modificando para o próprio Baudelaire. Primeiro tê-lo-ia sido o romântico pintor “do invisível”, Eugène Delacroix. O romantismo e *Strum und Drang* – movimento literário alemão de finais do século XVIII, que se opôs ao racionalismo e ao classicismo –, na sua busca do absoluto, no seu carácter anticonvencional, ligam-se com o despertar da vanguarda, na óptica de Renato Poggioli⁶⁸.

Quanto à forma da crítica de arte, tendo aparentemente começado por pretender imitar Diderot, Baudelaire acabaria por ultrapassá-lo. A crítica só faria sentido se fosse apaixonada, política, comprometida, realizada a partir de um ponto de vista único, exclusivo, mas capaz de abrir horizontes. A arte era criação e não devia servir convenções sociais ou culturais, defendendo a ideia de “arte pela arte” – na esteira romântica e idealista do poeta Théophile Gautier –, isto é, uma certa consciência de infinito e de transcendência, de primazia da imaginação e do sentimento, afastado de qualquer doutrina ou utilidade⁶⁹. O enaltecimento do Belo desinteressado e da vida pela arte. Os últimos *Salons* de Baudelaire datam de 1859. O poeta procurou estabelecer um contacto entre as ideias e a melhor arte sua contemporânea, advertindo para a importância da comunhão de experiências com os artistas enquanto fonte necessária à intuição crítica. Neste sentido, seria criada uma consciência viva de parte considerável da arte do seu tempo. Na qual não se incluiu o trabalho de seu amigo, Édouard Manet⁷⁰.

Efectivamente, a pintura de Manet, tecnicamente plana e brilhante, e conceptualmente de uma imanência elegante, acabaria por ser defendi-

⁶⁷ *Idem - A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 26.

⁶⁸ Cf. POGGIOLI, Renato – *The theory of the avant-garde*. Cambridge [etc.]: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994, p. 56-58.

⁶⁹ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 239.

⁷⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 235.

da por Émile Zola. Manet tinha colocado no *I Salon des Refusés*, em 1863, a obra *Le déjeuner sur l'herbe*. Zola seria igualmente um defensor dos impressionistas, grupo com o qual Manet, apesar de ter relacionamento próximo, nunca expôs⁷¹. E seria precisamente no *Salon* de 1866, antes, portanto, da primeira exposição dos impressionistas no estúdio do fotógrafo Gaspar Félix Tournachon, conhecido por Nadar, em 1874, que Zola define a sua posição face ao realismo: “A arte é composta por dois elementos: a natureza, que é o elemento fixo, e o homem, que é o elemento variável; façam verdadeiro, eu aplaudirei; façam individual, eu aplaudirei ainda mais. (...) Eu defendi Manet, como defenderei na minha vida toda a individualidade franca que seja atacada. Serei sempre do partido dos vencidos”⁷². Devido à indignação dos leitores, Zola não pôde continuar o seu *Salon*. O texto foi reimpresso e dedicado ao seu amigo, Paul Cézanne – considerado por muitos o fundador da pintura moderna. Mas o precursor da pintura moderna foi Manet. A pintura, de facto, nunca mais seria a mesma, numa época de crise da representação. Segundo Bernardo Pinto de Almeida (1996), Manet conjugou a tradição, advinda da pintura e da gravura, com a inovação, relacionada com o advento da fotografia, conseguindo levar mais longe os pressupostos da sua pintura⁷³.

A vida deveria caminhar no sentido da modernidade, por conseguinte, numa direcção única. Deste pressuposto também se aperceberia Arthur Rimbaud. Na missiva dirigida a Paul Demeny (15 de Maio de 1871), embora não utilize os termos “modernista” ou “vanguardista”, os conceitos surgem de modo implícito:

Digo que é necessário ser *visionário*, fazer-se *visionário*. (...) De resto, sendo toda a palavra uma ideia, o tempo de uma linguagem universal virá! (...) A arte eterna teria as suas funções; assim como os poetas são cidadãos. A Poesia não ritmará mais a acção; ela *estará na dianteira*. Estes poetas serão! Quando for quebrada a infinda servidão da mulher,

⁷¹ Ver BATAILLE, Georges – *Manet*. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

⁷² ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p. 133-134.

⁷³ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 177-187.



Le déjeuner sur l'herbe, Édouard Manet, 1863.
Óleo s/tela (208 x 264cm). Coleção Musée d'Orsay, Paris.

quando ela viver por ela e para ela, o homem, — até aqui abominável, — tendo-lhe rendido a vez, ela será poeta, também ela! (...) Trabalho assim para me tornar *visionário*⁷⁴.

O valor dianteiro e necessário da arte deveria ser consolidado do ponto de vista artístico, mas também do ponto de vista social. Em Rimbaud, como em outros autores, coexiste a ideia de duas modernidades: a artística e a social.

Contudo, e na opinião de alguns pensadores, nomeadamente de Matei Calinescu (1987), durante a primeira metade do século XIX terá acontecido uma cisão entre a modernidade histórica, resultante do progresso social, científico e tecnológico, e a modernidade enquanto conceito estético – este último conducente ao modernismo e às vanguardas do século XX⁷⁵. Modernismo é a representação radical da modernidade; uma ruptura radical com o passado. Efectivamente, na perspectiva de Giulio Carlo Argan (1984):

(...) desde meados do século passado [século XIX], os artistas recusam os sistemas predeterminados pela sociedade para a sua formação (...). Visto que o problema central é o da divergência e, porventura, da incompatibilidade entre o modo operativo próprio da arte e aquele que é próprio da indústria, que tende a identificar-se com o comportamento global da sociedade, a simples existência e presença da arte no contexto social realiza-lhe a função social, que consiste precisamente em impedir a generalização de um comportamento mecanicista e alienante⁷⁶.

Enquanto o Iluminismo criticou de fora para dentro, o modernismo criticou a partir de dentro da própria estrutura, e a vanguarda, provavelmente, rompeu com estrutura ao testar os limites formais da obra de arte. As correntes de vanguarda tomariam como ponto de partida um pressuposto fundamental: o de que as relações entre a arte e a sociedade se tinham

⁷⁴ RIMBAUD, Arthur – *Cartas do visionário e mais nove poemas*. Coimbra: Fora do Texto, 1995, p. 26-31.

⁷⁵ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 49-52.

⁷⁶ ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 27-28.

transformado radicalmente e o modo secular de ver o mundo seria obsoleto⁷⁷. Como escreve Eric Hobsbawm (1998): “A “modernidade” reside no carácter mutável dos tempos e não nas artes que tentaram exprimi-los”⁷⁸. Na óptica de historiadores como Roland Stromberg (1988), a segunda metade do século XIX:

Foi a época da espectacular conquista do mundo exterior por parte da civilização ocidental, em que os continentes asiático e africano se viram obrigados a submeter ao domínio dos europeus agressivos. Este processo descomunal foi, no mais abrangente sentido do termo, um tributo ao surpreendente êxito da Europa, à sua superioridade técnica e ao seu génio organizador. Mas também acarretou o mal e, para muitos europeus conscientes, supôs um período moral desalentador, talvez um símbolo de decadência e queda⁷⁹.

Devemos situar a modernidade estética em paralelo às inovações tecnológicas notáveis, que ocorreram desde a segunda metade de Oitocentos⁸⁰. Estas inovações abrangeram, como sabemos, os domínios da indústria, da economia, das comunicações, do entretenimento, da ciência, etc. A cidade era o local, por excelência, do encontro da indústria com as novas ideologias e propostas arquitectónicas, que advertiam para a necessidade de se estabelecer novos comportamentos sociais e urbanos⁸¹. De facto “A modernidade e a vanguarda encontraram na metrópole capitalista o lugar ideal de produção e de confronto das suas propostas: a grande cidade converteu-se em depositária de todas as paixões”⁸². A modernidade é a vida, o presente,

⁷⁷ Cf. HOBSBAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 11.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁷⁹ STROMBERG, Roland N. – *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Editorial Debate, 1990, p. 259.

⁸⁰ Ver RÉMOND, René – *Introdução à história do nosso tempo: do Antigo Regime aos nossos dias*. Lisboa: Gradiva, 1994; WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, John - *Cronologia do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

⁸¹ Neste sentido, destacaram-se os trabalhos de Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen, Etienne Cabet, Ebenezer Howard, entre outros.

⁸² ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. 3.ª ed. Madrid: Ediciones Istmo, 1998, p. 21.

por isso, no entender Henri Meschonnic, existirá um pós-modernismo mas nunca uma pós-modernidade⁸³. Voltaremos a esta questão.

Do ponto de vista espiritual, a crença na esfera racional estava definitivamente abalada. A realidade circundante apresentava-se demasiado abrangente e complexa para ser totalmente abarcada pelo domínio da razão, ao mesmo tempo que o tema da “morte de Deus”, isto é, da separação da modernidade e do cristianismo, explorava novos domínios e consequências⁸⁴. Friedrich Nietzsche tinha sido um dos críticos mais mordazes da filosofia tradicional, mediante uma linguagem corrosiva⁸⁵. Foi também uma influência notável para escritores modernistas, como Robert Musil, Thomas Mann, André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot, entre outros⁸⁶. Mas, como se sabe, a sensibilidade modernista estendeu-se vários domínios, como a música, nomeadamente com Arnold Shöenberg, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, ou a dança, com Isadora Duncan, Sergei Diaghilev, entre outros. Era fundamental ter consciência do carácter limitativo das categorias e das estruturas unificadoras — “ser”, “verdade”, “unidade” — intrínsecas à faculdade do conhecimento. Por outras palavras, a razão e o sujeito não eram absolutos, “donos de si”. Sigmund Freud, em larga medida influenciado por Arthur Schopenhauer⁸⁷, caracterizara a vontade como ser interior, externo à razão e, contudo, determinante da própria acção. Era deste modo demonstrado o poder do inconsciente.

Henri Bergson, principal representante do espiritualismo francês, rejeitou o princípio racionalista da ciência por considerá-lo estático e hostil à própria vida, apresentando como alternativa o impulso vital. Na obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) iniciou a filosofia da vida

⁸³ Cf. MESCHONNIC, Henri – *Modernité, modernité*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1988, p. 13.

⁸⁴ Ver o capítulo “Modernidade, morte de Deus e utopia”. In CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 64-70.

⁸⁵ Ver NIETZSCHE, Friedrich – *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998; *idem – Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Lisboa: Edições 70, 1988.

⁸⁶ Cf. FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [1983], p. 32-34.

⁸⁷ Autor da obra *Die welt als wille und vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*, 1819).

sob a forma de evolucionismo do espírito e das intuições. O impulso vital — “élan vital” — encontrar-se-ia por toda a parte, seria a essência da alma e do universo. O ponto mais elevado situar-se-ia na consciência humana. A apreensão do mundo dar-se-ia, directamente, pela intuição — fenómeno revolucionário e determinante para o mundo da arte, pelo seu carácter directo, imediato, sem mediação. Sem recorte. Bergson refere-se a sensações afectivas e representativas. Há uma ligação clara entre a vida do corpo e a vida da alma, isto é, entre corpo e consciência⁸⁸. Como escreve Bergson: “O que faz da esperança um prazer tão intenso é que o vindouro, no qual depositamos a nossa vontade, apresenta-se-nos, ao mesmo tempo, sob uma variedade de formas igualmente sorridentes, igualmente possíveis. (...) A ideia do futuro possui uma infinidade de possibilidades”⁸⁹. Uma primeira definição de vanguarda?

O respeito pela autoridade pré-estabelecida entrava em declínio, levando-nos a concordar com Peter Faulkner quando afirma (1977): “O modernismo constitui parte de um processo histórico a partir do qual as artes se dissociaram das convenções de Oitocentos que, progressivamente, se assemelharam a convenções moribundas”⁹⁰. Também o crítico americano Clement Greenberg, colaborador activo da publicação *Partisan Review* e um dos principais teóricos do modernismo, observou nesta senda (1961):

A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o passado e a questionar as suas fundações, mas é a primeira a ir tão longe a fazê-lo. Eu identifico o Modernismo a uma intensificação, quase a uma exacerbação, desta tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. Isto porque ele foi o primeiro a criticar os próprios métodos do criticismo. Eu vejo Kant como o primeiro Modernista, na verdadeira acepção da palavra⁹¹.

⁸⁸ Cf. BERGSON, Henri – *L’âme et le corps* (1912). In *L’énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris: Hatier, 1992, p. 63.

⁸⁹ *Idem* - *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁰ FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985. p. 1.

⁹¹ GREENBERG, Clement – *Modernist painting*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 308.

Em suma, o ponto de partida do modernismo e da vanguarda foi a própria percepção e incorporação do moderno e da modernidade, num contexto de crítica ao absolutismo da razão, à ordem social burguesa do século XIX e ao modo tradicional de representação, directamente relacionados com a busca de novos códigos visuais. Todavia, não se pode ignorar que diversos artistas deste período se afastaram deliberadamente do processo social e político, procurando apenas dentro da forma artística a modernidade. Assim, se por um lado encontramos o comprometimento social e político de John Ruskin, fundador do *Aesthetic movement*, e de William Morris; por outro situamos o impressionismo. O *Aesthetic movement* surgiu como resultante do *Aesthetic discontent*, pautado pelo descontentamento face ao eclectismo artístico e ao excesso de ornamento das formas. Mas esta crise não afectou somente o universo da arte. Ruskin — escritor e ideólogo socialista, fortemente influenciado pela educação puritana e pela pintura moderna de William Turner — sentiu-se afectado pela agressividade da civilização industrial e pela burguesia dominante. Como tal, tornava-se imperativo lutar pela dignidade da classe trabalhadora, ao mesmo tempo que se devia valorizar o trabalho artesanal⁹². A arte era algo próprio do ser humano e, por conseguinte, devia estar expressa em todos os momentos da vida do homem. Ruskin considerou que na Idade Média o homem teve verdadeiros ideais artísticos. A obra *The seven lamps of architecture* (1849) — a sua obra fulcral sobre arquitectura, a par de *The stones of Venice* (1851-1853)⁹³ — evidencia a ideia do artístico como fundamental para a felicidade e para a elevação moral da humanidade. Segundo Nikolaus Pevsner (1936):

Morris foi o primeiro artista (não o primeiro pensador, pois neste campo tinha sido precedido por Ruskin) a compreender até que ponto os

⁹² Cf. FAHR-BECKER, Gabriele — *El modernismo*. Barcelona: Könemann, 1996. p. 25-52.

⁹³ Ver RUSKIN, John — *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992; *idem* — *The seven lamps of architecture*. London: J. M. Dent, 1956. As lâmpadas são do Sacrifício, da Verdade, da Vida, da Força, da Beleza, da Recordação e da Obediência. Todas elas se revelam profundamente simbólicas.

fundamentos sociais da arte se tinham tornado frágeis e decadentes desde a época do Renascimento, e sobretudo desde a revolução industrial⁹⁴.

A beleza e a arte provinham do prazer do trabalhador no desempenho da sua actividade. A industrialização mordaz impedia o homem de realizar alegremente o seu ofício⁹⁵. *The red house* — encomendada por Morris a Philip Webb e terminada em 1858 — foi decorada pelo próprio Morris, em parceria com o pintor Edward Burne-Jones. Emergia o movimento *Arts and Crafts*⁹⁶, bem como a primeira publicação destinada a difundi-lo, a revista *The Hobby Horse*. Mas, como realça Terry Eagleton (1985):

William Morris, ao sonhar que esta arte era passível de se diluir na vida social, virar-se para fora, podia ter sido um verdadeiro profeta do capitalismo tardio; ao antecipar tal desejo, concretizando-o com uma ânsia prematura, o capitalismo tardio inverte habilmente a sua própria lógica e proclama que se um artefacto é uma comodidade, então a comodidade poderá ser sempre um artefacto⁹⁷.

O próprio Morris tinha consciência de que as suas obras não estavam ao alcance de todos: “Estou a fabricar, com o suor da minha fronte, uns móveis muito simples, mas que são tão caros que somente os capitalistas muito ricos poderão adquiri-los”⁹⁸. Coube aos artistas e teóricos da Inglaterra pós-industrial desbravar o caminho moderno para um futuro estilo de arquitectura e do desenho, mas foi o continente que incrementou novos conceitos de pintura⁹⁹. No entender de Pevsner (1936):

⁹⁴ PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa: Livros Pelicano, [1962], p. 24.

⁹⁵ Ver MORRIS, William – *Art and socialism*. New York: Dover Publications, 1999; ELIA, Mario Manieri – *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

⁹⁶ Os principais representantes do movimento foram Walter Crane e P. R. Ashbee. Ver CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004.

⁹⁷ EAGLETON, Terry – Capitalism, modernism and postmodernism. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 92.

⁹⁸ *Apud* FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ Cf. PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. *Op. cit.*, p. 69-82.

(...) é evidente que a antítese entre o impressionismo e as Artes e Ofícios é apenas a expressão artística de uma antítese cultural muito mais geral entre duas gerações. De um lado está a concepção da arte como uma rápida expressão de efeitos momentâneos de superfície, e do outro como uma expressão daquilo que é definitivo e essencial, dum lado está a filosofia da arte pela arte, e do outro uma fé renovada na mensagem social da arte¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem, Op. cit.*, p. 136.

2.

A PERSEGUIÇÃO DE NOVOS CÓDIGOS VISUAIS: IMPRESSIONISMO E PÓS-IMPRESSIONISMO

O movimento do pós-impressionismo surgiu cerca de 1880, encarnando uma luta por algo diferenciado das disposições impressionistas de Berthe Morisot, Claude Monet, ou Pierre-Auguste Renoir que, com outros artistas, num total de trinta, tinham realizado no estúdio de Nadar a já referida exposição, em 1874, da *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.* A tela *Impression, soleil levant* (1872), de Monet, levou o crítico Louis Leroy a apelidar, no periódico satírico *Le Charivari*, o evento de “exposição dos impressionistas”. O nome foi aproveitado pelo grupo na sua terceira exposição, em 1877, não obstante tivessem consciência de que a intenção de Leroy não era elogiosa¹⁰¹.

Os pintores impressionistas tinham fixado nas suas pinturas as diferentes facetas da capital francesa da *Belle Époque* — da paisagem urbana aos piqueniques, aos bailes ou aos cafés¹⁰² —, utilizando cores claras e alegres, pinceladas rápidas e enérgicas, captando o efeito momentâneo da luz e abandonando o carácter demonstrativo dos quadros históricos/académicos.

¹⁰¹ Cf. EISENMAN, Stephen F. – The intransigent artist or how the impressionists got their name. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Op. cit., p. 189-198; DENVIR, Bernard (ed.) – *The impressionists at the first hand*. New York: Thames & Hudson, 1995, p. 9-11; THOMSON, Belinda – *Impressionism: origins, practice, reception*. New York: Thames & Hudson, 2000, p.121-125.

¹⁰² Cf. CLARK, Timothy J. – The painting of the modern life. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Op. cit., p. 40-50; SHIFF, Richard – Defining “impressionism” and the “impression”. In *ibidem*, p. 181-188.

A percepção imediata do momento era vital, daí o seu apreço pela fotografia — em franco desenvolvimento desde a década de quarenta — e pela pintura *en plein air*. Compreendiam que os resultados desta percepção rápida eram distintos na fotografia e na pintura e, contrariamente aos académicos, acreditavam que havia um lugar para a fotografia e para a pintura — para esta nova pintura, cujo objectivo já não era a representação da realidade, mas a recriação desta mesma realidade. Na verdade, os impressionistas pretendiam mostrar a pintura simplesmente como pintura, como arte em si, independente do objecto representado, tornando-se na primeira grande cisão ao nível da arte moderna: a passagem do figurativo à abstracção. Estava-se perante a chamada “crise da representação”, fortemente determinada pela fotografia e, já no final do século XIX, pelo cinema — final da função realista/mimética da pintura e do carácter irreproduzível da obra de arte.

Num conhecido ensaio, publicado pela primeira vez em 1936 – *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit* (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*), escrito em 1935, em Paris, com versão definitiva em 1939 –, Walter Benjamin explicou as modificações sociais da arte, no início de Novecentos, como consequência da reprodutibilidade técnica¹⁰³. O autor introduziu o conceito de “aura artística” — ou “relação aurática” estabelecida entre criador e receptor/público — que, com estas inovações, se diluiu. Esta dissolução aparecia em virtude de uma espécie de mito que se quebrava perante a acessibilidade da singularidade e da autenticidade — categorias fundamentais da recepção aurática. Esta nova situação da arte foi, efectivamente, determinante na mudança do modo de apreensão da própria obra de arte, bem como do carácter da dita obra de arte, o que não significa necessariamente, como entendeu Benjamin, um retrocesso. Mas denota, certamente, uma consciência de modernidade, no repensar da vida do homem moderno, consciente da sua mortalidade e ligado à evolução tecnológica. Mas trata-se, essencialmente, de um ensaio sobre

¹⁰³ Cf. BENJAMIN, Walter – The work of art in the age of mechanical reproduction. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 297-307.

o humanismo¹⁰⁴. Quase numa consciência existencialista. Aliás, Benjamin é redescoberto na sequência dos movimentos estudantis dos anos sessenta do século xx. O próprio escreveu:

A reprodução mecânica da arte modifica a reacção das massas à própria arte. A atitude reaccionária a uma pintura de Picasso muda relativamente a um filme de Chaplin. A reacção progressista caracteriza-se pela fusão directa e íntima do envolvimento visual e emocional com a orientação do perito. (...) A contemplação de pinturas por um vasto público, assim como foi incrementada no século xix, é um sintoma precoce da crise da pintura, uma crise que não foi exclusivamente causada pela fotografia mas, sobretudo de uma maneira relativamente independente, pelo modo como o apelo da arte funciona para as massas¹⁰⁵.

Todavia, Theodor Adorno responde, ainda em 1936 a Benjamin, concordando com o declínio da aura artística mas encontrando a sua justificação não apenas na reprodutibilidade técnica mas, sobretudo, no cumprimento das suas leis formais autónomas¹⁰⁶. Existiria uma lógica na obra que conduziria à dissolução do elemento aurático, que não se limitaria à sua simples reprodução¹⁰⁷. Por seu lado, Eric Hobsbawm defende a tese (1998) segundo a qual o século xx evidenciaria que as artes plásticas, concretamente a pintura, acabariam por se revelar obsoletas, uma vez que não foram capazes da reprodutibilidade mecânica, ao mesmo tempo que a pintura abstracta se tornava incompreensível, portanto, incomunicável. Na opinião do mesmo autor, as verdadeiras vanguardas de Novecentos aconteceram fora da esfera das vanguardas plásticas “tradicionais” do modernismo, especificamente, nos domínios da fotografia e do cinema. E esta situação só seria reconhecida pelas vanguardas em meados do século xx, aquando do triunfo da sociedade

¹⁰⁴ Ver KIEFER, Bernd – Crucial moments, crucial points: Walter Benjamin and the recognition of modernity in the light of the avant-garde. In SCHEUNEMANN, Dietrich – *European avant-garde: new perspectives*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi, 2000, p. 69-79.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter – *The work of art in the age of mechanical reproduction*. *Op. cit.*, p. 302.

¹⁰⁶ Cf. ADORNO, Theodor W. – Art, autonomy and mass culture. In *ibidem*, p. 74-75.

¹⁰⁷ Cf. PALMIER, Jean-Michel – *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*. Préf. par Florent Perrier. Paris: Klincksieck, 2006, p. 633-635.

moderna¹⁰⁸. Debrucemo-nos mais especificamente sobre estes movimentos que integraram o início da corrente do modernismo.

É fulcral a questão da busca de novos códigos visuais, particularmente no domínio da pintura. O pós-impressionismo caracterizou-se por ter partido da decomposição cromática — preconizada pelos impressionistas — para depois se debruçar sobre o valor da própria cor. A denominação foi aplicada pelo teórico Roger Fry, em 1910, no sentido de conseguir englobar numa exposição por si organizada, nas Grafton Galleries (Londres), uma geração de pintores que procuraram explorar as potencialidades cromáticas do impressionismo¹⁰⁹. A pintura tornava-se definitivamente independente do objecto retratado. Paul Cézanne, tomando o impressionismo como ponto de partida, acabaria por desenvolver novas formas de expressão artística, influenciando fauvistas, cubistas e expressionistas. A sua pintura pautou-se por uma simplificação das formas — esferas, cones e cilindros — através de pinceladas largas, firmes e vibrantes, bem como da mistura de tons quentes com tons frios, e do contorno. Segundo Walter Hess (1961):

O quadro nasce de sensações de cor puras (*sensations colorées*), é tectonicamente lábil, e no entanto não é uma tessitura frouxa, mas é como se as moléculas de cor impressionistas se unissem em cristais de cor. Esta estrutura de cristal que tudo penetra, como diz Cézanne, faz do Impressionismo algo de tão firme e tão sólido como a arte dos museus. Com essa estrutura pretende Cézanne regressar ao classicismo mas em “contacto com a natureza”, isto é, só com as impressões de cor¹¹⁰.

O quadro, antes de mais, representava a cor e revolucionava o espaço pictórico.

Em 1882, Cézanne foi viver para perto da sua terra natal, Aix-en-Provence, e ficou fascinado pelo perfil — aparentado a uma corcunda — da Montagne

¹⁰⁸ Cf. HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX. Op. cit.*, p. 22-43.

¹⁰⁹ Cf. THOMSON, Belinda – *Pós-impressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 6-10.

¹¹⁰ HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001, p. 25.

Sainte-Victoire, que se ergue sobre a planície de Val d'Arc. Aqui residiria até falecer, em 1906. Esta foi a fase madura de Cézanne. O pintor procurou, persistentemente, captar a paisagem a partir de diferentes perspectivas, mas nunca imitando simplesmente. Na opinião de Rosa Alice Branco (1993), o quadro de Cézanne tornou-se imortal, porque retém o essencial e dispensa o acessório¹¹¹. Segundo o próprio Cézanne:

A arte é uma harmonia paralela à Natureza. O artista é igual a ela, desde que não intervenha voluntariamente (...) A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu objectivo-a e fixo-a na minha tela. (...) A arte, julgo eu, põe-nos num estado de graça, por meio do qual encontramos por toda a parte a emoção, como nas cores¹¹².

A teoria artística de Cézanne chegou até nós, em larga medida, através das cartas que redigiu. Como nos informa Herschel Chipp (1968):

Ele era um prodigioso missivista e muitas de suas cartas foram preservadas, mas em geral falava menos de arte do que de assuntos familiares, de amigos e problemas gerais. Mesmo na sua volumosa correspondência com o seu amigo de juventude, Émile Zola, que actuava com destaque nos círculos intelectuais de Paris, fala principalmente de assuntos pessoais, dos romances de Zola e de quase tudo, excepto da sua pintura (...) Os seus poucos escritos sobre a arte ocorrem em circunstâncias especiais e por motivos que parecem bastante claros. A maior parte deles provém dos seus três últimos anos de vida, quando estava com mais de sessenta anos¹¹³.

¹¹¹ Cf. BRANCO, Rosa Alice – *O que falta ao mundo para ser quadro*. [Porto]: Edição da Limiar, 1993, p. 9.

¹¹² *Apud* HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. *Op. cit.*, p. 36-37.

¹¹³ CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 9.

Na sua correspondência podemos encontrar várias referências à predilecção pela pintura de exterior e à necessidade de aplicação da teoria ao contacto com a natureza. Na opinião do pintor, os museus — concretamente o Musée du Louvre — seriam importantes para a documentação do artista, mas somente como intermediários. A natureza seria, pois, o grande professor¹¹⁴.

Georges Seurat foi outro notável pintor pós-impressionista. As suas composições caracterizam-se pela grande dimensão, assim como pela utilização da técnica do pontilhismo ou divisionismo — como o próprio preferia chamar-lhe. Seurat empenhou grande parte dos seus esforços no estudo da cor e na procura de um sistema teórico no qual a sua pintura pudesse assentar. Efectivamente:

Georges Seurat, Paul Signac e o crítico Felix Fénéon procuraram apresentar a pintura como ciência autónoma — não de levar a cabo uma pintura *científica*, ou *pseudocientífica*, como Francastel e outros investigadores quiseram ver — conferindo à cor, à tonalidade e à linha uma função não só representativa ou expressiva, mas também construtiva, de modo a que o espaço do quadro deixasse de ser uma simples *tela* para se converter no *invólucro* de um sistema de forças¹¹⁵.

Um outro exemplo de artistas inovadores do período é Vincent van Gogh que, como se sabe, foi um autodidacta e um individualista. As suas pinceladas atingiram um colorido, ritmo e vibração notáveis, especialmente após o contacto com os impressionistas em Paris. A sua paleta de cores caracterizou-se pelos tons puros — na fase mais madura — colocados em intensos contrastes — vermelho/verde, azul/laranja, amarelo/violeta. A mancha da cor determinou a expressão dos seus quadros. As cartas que redigiu durante os primeiros meses em Arles (1888) são elucidativas da sua reflexão¹¹⁶.

¹¹⁴ Ver CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993.

¹¹⁵ ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁶ Ver GOGH, Vincent van - *Correspondance complète de Vincent van Gogh, enrichie de tous les dessins originaux*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. 3 vols.

Estas experiências artísticas, acompanhadas pela teoria e pela crítica, foram determinantes para a constituição e fortalecimento da arte moderna – ou modernista –, particularmente no domínio da pintura, que se convertia num instrumento expressivo, libertando-se da representatividade. Devemos ainda recordar a influência dos Nabis — simbolistas, continuadores de Paul Gauguin¹¹⁷ —, de Pierre Bonnard — um mágico da luminosidade do colorido —, de Gustav Klimt — o qual, fortemente influenciado pela ornamentação da *art nouveau*, revolucionou o conceito de espaço pictórico e de perspectiva, através da fragmentação e da sobreposição de elementos —, de James Ensor e de Edvard Munch¹¹⁸ — a estonteante expressividade e exteriorização dos sentimentos mais recônditos —, entre outros. Os três movimentos da *Sezessionen* (Munique, 1892; Viena, 1897; Berlim, 1899), desencadeados contra o academismo, o racionalismo, o naturalismo e o próprio impressionismo – entretanto já aceite pela crítica mais conservadora –, evidenciaram as rupturas de fim de século. Como observa Arthur Danto (1997):

A pintura ganha contornos estranhos, ou forçados (na minha cronologia Van Gogh e Gauguin são os primeiros pintores modernistas). De facto, o modernismo colocou-se a si próprio distante da anterior história da arte, suponho que do modo como os adultos, nas palavras de São Paulo, “colocam de lado as infantilidades”. A questão é que “moderno” não significa simplesmente “o mais recente”. Significa antes, tanto na filosofia como na arte, uma noção de estratégia, de estilo e de programa¹¹⁹.

É com estas reflexões que entramos nos conceitos de modernismo e vanguarda, propriamente ditos.

¹¹⁷ Ver GAUGUIN, Paul – *Noa Noa: voyage de Tahiti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

¹¹⁸ Em 1892, as obras de Munch geraram grande celeuma ao serem expostas em Berlim. A exibição seria encerrada uma semana depois de abrir, em sinal de protesto.

¹¹⁹ DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 8; ver também SMITH, Terry – Pour une histoire de l’art contemporain (prolégomènes tardifs et conjecturaux). In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L’art du second XXe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 191-215.



Portrait de l'artiste au Christ jaune, Paul Gauguin, 1890-1891.
Óleo s/tela (38 x 46cm). Coleção Musée d'Orsay, Paris.

(Página deixada propositadamente em branco)

3.

AS CATEGORIAS DE MODERNISMO E VANGUARDA

A palavra “modernismo” terá começado a ser utilizada em tom depreciativo pelos adversários dos modernos nos começos do século XVIII, no intuito de indicar uma adesão irracional e tendenciosa a uma espécie de culto obsessivo do moderno e da modernidade¹²⁰. A identificação do modernismo com um movimento estético deveu-se ao poeta nicaraguano Rubén Darío, em 1890¹²¹, mas só a partir de 1920 é que o termo “modernismo” conquistou aceitação e legitimidade do ponto de vista estético¹²², primeiramente nos domínios da literatura e da pintura. Será possivelmente por esta altura que “moderno” e “contemporâneo” se assumem como algo de diferenciado¹²³. Stephen Spender apresenta (1963) uma tentativa de definir estruturalmente o “moderno”. Segundo o autor, não obstante o “contemporâneo” aceite — embora de modo crítico — as forças que se movem no mundo moderno, os seus ideais de ciência e de progresso, o “moderno” tende a ver a vida como um todo, isto é, Spender concebe o conceito de totalidade — “moderno” — por oposição ao de fragmentação — “contemporâneo”¹²⁴. “Contemporâneo”

¹²⁰ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 71-75.

¹²¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 72; ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 9.

¹²² Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Op. cit., p. 71-75.

¹²³ Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

¹²⁴ Ver SPENDER, Stephen - *The struggle of the modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.

referir-se-ia à modernidade da razão, da tecnologia, da política e da sociedade, enquanto “moderno” estaria directamente reportado à modernidade estética — o modernismo desde inícios do século xx —, como movimento de reacção ao realismo pictural e literário. Será o modernismo estético uma modernidade subversiva do espírito contemporâneo? Terá sido substituída a querela entre antigos e modernos pela querela entre modernos e contemporâneos?¹²⁵.

Importa, neste contexto, chamar a atenção para o texto de Harold Rosenberg, *The tradition of the new* (1959), no qual o autor afirma que no século xx sempre se confundiram as revoluções artísticas com as políticas, tanto de esquerda como de direita. Contudo, as diferenças entre revolução em arte e em política seriam enormes, nomeadamente pelo facto de as revoluções artísticas matarem o que, na verdade, já estaria morto, destruído politicamente¹²⁶. A decisão de ser revolucionário contaria, pois, muito pouco. Ora estamos face a um entendimento da arte de vanguarda não como uma decisão *a priori*, mas que aconteceria na sequência de um trabalho e de uma personalidade. Devemos, até certo ponto, concordar, já que a vanguarda não tem sentido como combustão espontânea, inconsciente. Porém, há um apontar para o futuro, uma decisão, que não deverá ser menosprezada.

Trata-se de uma autoconsciência que permitia uma dissolução com o passado. Esta dissolução manifestava-se particularmente no campo da abstracção. Mas, acima de tudo, o modernismo designava um compromisso sem precedentes com a própria modernidade. E a modernidade acaba por ser a relação do artista com o seu tempo e com a tradição¹²⁷. Mais uma vez se adverte para a coexistência de duas modernidades conflituais e interdependentes: a modernidade social, progressiva, de índole racional e tecnológica, e a modernidade artística, cujo objectivo pode ser o de expor criticamente a primeira. O modernismo apresentou-se, por conseguinte, moderno

¹²⁵ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 88.

¹²⁶ Cf. ROSENBERG, Harold – *The tradition of the new*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1982, p. 75-77.

¹²⁷ Cf. DÉCAUDIN, Michel – Being modern in 1885, or variations on “modern”, “modernism”, “*modernité*”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 26.

e antimoderno: foi moderno no seu compromisso com a inovação e com o experimentalismo; foi antimoderno na desconstrução da realidade histórica. Como escreve Clement Greenberg (1961): “Houve sempre inovações nas artes. Mas antes do Modernismo a inovação nunca foi tão surpreendente. (...) só com o Modernismo a inovação artística começou a ser tão abrasiva ao gosto, tão chocante, tão desconcertante”¹²⁸. Na opinião deste crítico, Édouard Manet terá sido o primeiro modernista, devido à naturalidade como assumiu a superfície plana, autónoma, das suas obras pictóricas¹²⁹. E, para Greenberg, a pintura corresponde à “melhor pintura”, afastada já da tridimensionalidade da escultura, assim como o modernismo corresponde ao “melhor da arte moderna”, isto é, a abstracção, cujo incremento partiu da prática artística¹³⁰.

O modernismo ter-se-á constituído, não como um estilo dominante, mas como um movimento, uma forma de valor ligada a determinadas obras de arte¹³¹. O movimento modernista emerge como produto de uma cultura em processo de desintegração e recomposição, como resposta de intelectuais e artistas e como um processo convergente, direccionado, de modernização algures entre 1890 e antes do início da II Grande Guerra¹³². Aliás, a I Grande Guerra poderá, de certo modo, ter confirmado a tese modernista de ruptura cultural¹³³. A atitude modernista consagrou, do ponto de vista geográfico, o domínio de Paris até cerca de 1920, principalmente nas áreas da literatura e da pintura, enquanto noutras áreas, como a arquitectura, o teatro ou o cinema, encontrara o pioneirismo em Berlim, Weimar, Londres, Moscovo, Dresda, Petrógrado/Leninegrado, Dessau e Nova Iorque¹³⁴.

¹²⁸ GREENBERG, Clement – Beginnings of modernism. In *ibidem*, p. 21.

¹²⁹ Cf. *idem* – Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Op. cit., p. 309.

¹³⁰ Cf. DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Éditions Dis Voir, 1996, p. 52.

¹³¹ Cf. HARRISON, Charles – *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 6.

¹³² Cf. WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Op. cit., p. 68.

¹³³ Cf. *idem, ibidem*, p. 74.

¹³⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 76.

A arte deste período apresentou-se com valor e critérios próprios, embora ecléticos, ao mesmo tempo que acreditou na fruição estética como um dos valores fundamentais do ser humano¹³⁵. Na verdade, e segundo Charles Harrison (1997): “(...) a arte modernista tenderá a definir-se pela referência aos tipos de estilo a partir dos quais estabelece as suas diferenças”¹³⁶, isto é, o modernismo reconhece uma tradição de sensibilidade artística da modernidade e afirmou-se de modo plural e não unitário. E o autor continua o seu raciocínio: “Pode afirmar-se que o que distingue a obra modernista da apenas contemporânea é que ela faz do envolvimento dos processos de representação uma *condição de resposta válida* em relação a tudo quanto seja representado”¹³⁷.

Mas como estabelecer a relação entre modernismo e vanguarda? Devemos começar por esclarecer que o primeiro é um movimento ou sensibilidade que reúne em si determinados objectos artísticos e que a segunda se apresenta como uma categoria. A vanguarda será, mais especificamente, um conceito do criticismo ou uma categoria da crítica. E neste sentido devemos concordar com Peter Bürger. No início do século xx, o projecto modernista apareceu associado à ideia de *avant-garde* que, por estar dependente de um cânone temporal, ou seja, de uma conotação de pioneirismo e de reacção ao passado, implicou um movimento direccionado, com um fim normativo e universal, crente, portanto, no futuro – na ideia linear e irreversível do tempo¹³⁸. A categoria crítica da vanguarda vai, deste modo e quando reportada a este contexto específico – os anos dez e vinte de Novecentos –, aparecer denominada como “vanguarda inicial”, “vanguarda histórica” ou ainda “movimentos históricos de vanguarda”. A vanguarda será, portanto, oposta à própria instituição artística.

Trata-se de colocar a vanguarda na esteira do modernismo, isto é, entendendo o modernismo como a atitude estética — materializada em

¹³⁵ Cf. OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968, p. 265-278.

¹³⁶ HARRISON, Charles – *Modernismo*. *Op. cit.*, p. 19.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

¹³⁸ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 91-92.

diversas figuras e movimentos — de ruptura consciente com o passado e que se projecta de modo assertivo no futuro. Contudo, os movimentos de vanguarda caracterizaram-se pela radicalização destes pressupostos. Dito de outro modo, a vanguarda espelhou o fim último do modernismo, uma vez que se revelou de um modo mais radical e menos tolerante — em todos os aspectos — do que a modernidade e do que o próprio modernismo. Não esquecendo, porém, que o desconforto em relação à novidade da arte moderna vinha-se sentindo, pelo menos, desde Gustave Courbet¹³⁹.

Podemos considerar que existiu um caminho, dentro do modernismo, conducente à rebelião, à desconstrução, à abstracção e ao relativismo¹⁴⁰. A arte torna-se crítica de si própria. Para Clement Greenberg, seria vanguardista toda a prática artística que procedesse de uma clara intenção consciente de chocar, de romper com determinada convenção¹⁴¹. A vanguarda estabelecia-se como promessa de infinito, de mito de renovação total, marcando, inclusivamente, a crise do conceito de obra de arte. O facto de determinados movimentos artísticos irem buscar elementos a outros anteriores não é necessariamente sinónimo de conservadorismo¹⁴². Efectivamente, já nos anos cinquenta do século xx Herbert Read observava (1952): “(...) um novo contacto com a tradição pode ter um significado tão revolucionário como qualquer originalidade de estilo ou de técnica. A validade de uma tradição depende da retenção do elemento de sensibilidade”¹⁴³. Se num primeiro momento, a sensibilidade modernista criticou a imitação do real, num segundo momento evoluiu da crise da representação da realidade para a própria abstracção. O nível da autoconsciência artística elevou-se como nunca e a arte serviu de chamada de atenção para si própria.

¹³⁹ Cf. BATTCOCK, Gregory – *A nova arte*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 246.

¹⁴⁰ Cf. BALAKIAN, Anna – A triptych of modernism: Reverdy, Huidobro, and Ball. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. *Op. cit.*, p. 111-112.

¹⁴¹ Cf. DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁴² Cf. GROSS, Harvey – Parody, reminiscence, critique: aspects of modernist style. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. *Op. cit.*, p. 128-145.

¹⁴³ READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d., p. 18.

A explosão vanguardista pressupôs, antes de mais, uma enorme liberdade expressiva, mas com um fim absolutamente determinado, ou seja, a sensação de liberdade criadora foi direccionada na recusa do tradicional, do conservador, do académico, bem como na vontade — que talvez possamos classificar de indómita — de trazer algo de novo ao mundo. Esta liberdade conquistada foi aplicada construtivamente a situações artísticas específicas. O que salvou muitas vezes a vanguarda do niilismo foi justamente este carácter destrutivo mas com um fim construtivo. Os movimentos vanguardistas, por mais extravagantes que tenham sido, apresentaram soluções que tiveram em comum o desejo de libertar o homem dos obstáculos redutores da sua essência. A arte já não servia a religião nem o Estado, embora, como sabemos, em alguns momentos tenha estado com este conectado. Mas, sobretudo, o objecto artístico valia por si próprio e, neste sentido, estava justificada a sua existência e necessidade¹⁴⁴. Na opinião de Carlos Vidal (2002), existe na vanguarda uma vontade de verdade que se concretiza como necessidade de contradição, ou seja, a materialização da vanguarda ou a vanguarda tornada objecto real¹⁴⁵. A vanguarda culminaria sempre num tempo exponencial das contradições nos domínios da produção e da recepção artísticas¹⁴⁶.

Theodor Adorno, na sua *Aesthetische theorie (Teoria estética, 1970)*, apresenta a categoria do “novo” como intrínseca à arte moderna. O “novo” seria sinónimo de renovação dos processos evolucionistas da arte desde a consciência da modernidade. Esta renovação apresenta-se como uma ruptura face à tradição. Mas este “novo” não é suficientemente especificado para poder caracterizar a arte de vanguarda. Como o mesmo autor afirma: “O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar. (...) A arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua elaboração”¹⁴⁷. O “novo”, relativamente à arte de vanguarda, não conseguiria distinguir

¹⁴⁴ Cf. ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives. Op. cit.*, p. 159-179.

¹⁴⁵ Cf. VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 3-4.

¹⁴⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 65.

¹⁴⁷ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 34-39.

a moda da inovação historicamente necessária¹⁴⁸. O olhar sobre a arte vanguardista tornar-se-ia livre, sem ser capaz de indicar uma saída da eventual fatalidade do progresso. Adorno identifica a modernidade com o modernismo.

Como já foi anteriormente referido, a afirmação da burguesia vai permitir um novo conceito de arte autónoma, ou seja, desvinculada da vida prática, independente da sociedade, realizando-se a sua produção/criação e recepção/fruição de modo individual¹⁴⁹. Os chamados movimentos históricos, ocidentais, de vanguarda vão justamente colocar-se contra este conceito de arte autónoma, reclamando um regresso da arte à *praxis* vital do seu humano. Como adverte, no entanto, Peter Bürger (1974): “A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular”¹⁵⁰. A atitude vanguardista não se insurge especificamente contra um estilo do passado, mas contra o afastamento e a independência entre a arte e a vida. O objectivo da vanguarda é o de, partindo da arte, organizar uma nova *praxis* vital, de modo a que a arte constitua um fim em si e não seja propriamente portadora de uma função social, uma vez que é anulada a separação entre a arte e a vida. Os movimentos históricos de vanguarda recusam ainda a produção e a recepção individual da obra de arte¹⁵¹. E é neste sentido que surge a ideia orientadora: “a arte é a vida e a vida é a arte”.

¹⁴⁸ Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 110. Ver JIMENEZ, Marc – *Adorno et la modernité: vers une esthétique négative*. Paris: Éditions Klincksieck, 1986.

¹⁴⁹ Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 87-88.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 90.

¹⁵¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 91-96.

(Página deixada propositadamente em branco)

4.

DA ARTE COM DIRECÇÃO ÚNICA À ANTIARTE: FAUVISMO, EXPRESSIONISMO, CUBISMO, FUTURISMO, SUPREMATISMO E DADAÍSMO

A exploração e vontade de superação de novos códigos visuais e artísticos intensificar-se-ia com o dealbar da centúria, nomeadamente com o fauvismo – o primeiro dos mais notáveis desenvolvimentos da vanguarda de início do século xx – que, tendo bebido a sua designação em *fauve* (fera/besta), atormentou a opinião pública, quando Albert Marquet, André Derain, Henri Matisse, Alexei von Jawlensky, Jean Puy, Kandinsky, Louis Valtat, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault e Kees van Dongen expunham, pela primeira vez e ainda sem nome, no *III Salon de Automne* (1905), em Paris. O nome do grupo filiou-se, à semelhança do que acontecera com os impressionistas, na expressão que o crítico de arte Louis Vauxcelles utilizou para caracterizar as obras de Matisse, apelidando-os de *fauves* no periódico *Gil Blas*. O nome, atribuído por zombaria, passou a ser adoptado pelos próprios artistas do movimento. Os fauvistas foram frequentemente chamados de “incoerentes” ou “invertebrados”. Efectivamente:

As vanguardas e os *vanguardismos* — entendidos como vontade não só de *ser* mas de *aparecer como* vanguardas, convertendo em finalidade o que naquelas não são mais do que meios ou consequências: manifestos, extravagância, pasmo do público... — serão, de resto, uma das constantes na História da Arte do século xx, uma das últimas críticas aos postulados estéticos do Romantismo e, ao mesmo tempo, na maioria dos casos,

uma das mais radicais manifestações da ideologia burguesa, apoiadas precisamente numa concepção da existência¹⁵².

58

O grupo fauvista recusava-se a seguir os pressupostos impressionistas ou as determinações académicas. Ao invés, a inspiração adveio dos pós-impressionistas – Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh —, levando as suas disposições ao limite¹⁵³, nomeadamente ao nível da exaltação do colorido puro e quente aplicado em pinceladas separadas, do traçado desenfreado, da abolição da perspectiva linear através da interpretação arbitrária dos meios-planos de luz e de sombra, ou da negação das cores naturais dos objectos. Henri Matisse destacou-se dos restantes companheiros ao procurar estudar separadamente cada elemento da construção, a cor, o desenho, a composição¹⁵⁴. Esta acabou por assentar, a partir de determinada altura, sobre a superfície plana. Os ideais a atingir eram a pureza e a serenidade, tornando a pintura numa “boa poltrona”. A pintura devia transportar a felicidade, o prazer, e o sentimento vital com que era executada¹⁵⁵. Segundo Walter Hess (1961): “As cores não pretendem exprimir nem significar nada senão cor, mas, na medida em que representam de um modo inteiramente puro o seu próprio valor, acentuado pelo prazer, provocam simultaneamente de uma forma artística um fenómeno (o motivo), a partir da superfície”¹⁵⁶.

A cor e a forma eram detentoras de uma expressividade própria, independente do modelo. A natureza — tema principal — não estaria reproduzida mas interpretada através da composição pictórica. As sensações subjectivas assumiam-se como significantes do mundo real, representadas na obra pictórica. Possivelmente as disposições radicais que serviram de base ao fauvismo estiveram na origem do seu desaparecimento, sensivelmente dois

¹⁵² ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Op. cit., p. 75.

¹⁵³ Cf., por exemplo, CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] - *Teorias da arte moderna*. Op. cit., p. 125-142; BÉNECH, Jean-Émile - *Fauves de France*. Paris: Librairie Stock, 1954.

¹⁵⁴ Ver MATISSE, Henri - *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993.

¹⁵⁵ Ver LUZI, Mario - *L'opera di Matisse dalla rivolta "fauve" all'intimismo (1904-1928)*. Milano: Rizzoli, 1971.

¹⁵⁶ HESS, Walter - *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Op. cit., p. 67.

anos após o seu aparecimento: a energia fulgurante, a estética algo vaga e incerta, o carácter experimental. Todavia, e tal como observa Herbert Read (1952): “A possibilidade de criar uma realidade através da arte converte-se realmente num aspecto importante da filosofia, porque implica em absoluto um método positivo de reivindicação da individualidade da pessoa. A arte, neste sentido, torna-se a evidência de liberdade mais preciosa”¹⁵⁷.

Sensivelmente ao mesmo tempo que o fauvismo se incrementava em França, na Alemanha surgia o expressionismo, apesar de a denominação ter sido inicialmente reportada a um grupo de pintores franceses associados a Henri Matisse e, só em 1914, ter sido aplicada pelo crítico Paul Fechter a artistas alemães, na obra *Der expressionismus*¹⁵⁸. Este movimento pautou-se, basicamente, pelo uso da deformação anatómica na representação expressiva¹⁵⁹. Devemos, no entanto, notar que esta característica existiu em variadas formas de arte — no gótico ou no maneirismo, por exemplo —, mas o vocábulo aplicado especificamente a um movimento estético foi apanágio do século xx. Por outro lado, o expressionismo foi o primeiro movimento a alcançar os terrenos da pintura, da escultura, da arquitectura, da música, do teatro, da literatura e do cinema¹⁶⁰. O expressionismo reivindicava a liberdade criativa, contra o conservadorismo e o *statu-quo* vigente. Estas premissas assinalavam o ponto de partida do expressionismo alemão: o movimento “Die Brücke” (“A Ponte”), fundado em Dresda, em 1905.

Estes artistas manifestavam-se abertamente contra a burguesia e contra as convenções académicas. Em 1906 o grupo apresentou o seu programa: uma declaração de intenções. O agrupamento de artistas foi fundado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl e Karl Schmidt-Rottluff, a quem se juntariam outros, como Emil Nolde¹⁶¹. Todos eles viviam intensamente as tensões sociais de uma Alemanha em franco desenvolvimento. Eram inquietos, boémios e atormentados. As suas composições espelhavam

¹⁵⁷ READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁸ Cf. BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 7-8.

¹⁵⁹ Cf. ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. *Op. cit.*, p. 82-93.

¹⁶⁰ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 55-78.

¹⁶¹ O último elemento a fazer parte do grupo foi Otto Mueller, em 1910.

a tendência visionária e mística que os unia, mediante uma pintura de cores quentes, pinceladas grosseiras, contornos demarcados e atmosferas carregadas. Segundo Alfredo Aracil (1983): “A introspecção psicológica das personagens, a indiferença face ao ideal clássico de “beleza”, a dureza da linha ou a distorção do colorido e o desenho serão considerados, mais do que uma *tendência*, a *consequência* de uma concepção global da arte como expressão emocional”¹⁶². A carga pessimista, a figura humana profundamente solitária, a representação dos “instintos bárbaros” — o grito, o riso, a sexualidade — afastavam definitivamente o expressionismo do fauvismo. Este grupo desfazer-se-ia em 1913.

Uma outra comunidade artística expressionista surgia em Munique, em 1911. Trata-se de “Der Blaue Reiter” (“O Cavaleiro Azul”). Do grupo faziam parte Wassily Kandinsky — que entretanto deixara a Rússia —, Alexei von Jawlensky, August Macke, Franz Marc, Marianne von Werefkin, entre outros, como Paul Klee. A pintura destes artistas apresentava-se mais delicada, mais espiritual e menos agressiva do que a do grupo de Dresda. Unia ambas as comunidades a forte convicção de que a obra de arte já não podia existir como representante da realidade, pelo menos de maneira ilusória e superficial. A liberdade representativa incentivava os pintores a gerar quadros cada vez mais abstractos. Já não se pretendia reproduzir a realidade circundante, mas torná-la visível, reveladora, comunicativa¹⁶³. O grupo não redigiu nenhum manifesto, embora Franz Marc e Kandinsky tenham publicado, em 1912, um conjunto de textos estéticos e ilustrações em *Almanach Der Blaue Reiter* — cuja capa, da autoria de Kandinsky, estabelece referência aos cavaleiros do *Apocalipse*. A ideia era promover uma arte mais espiritual, mas também plena de simbologia e de retorno ao universo infantil e ao romantismo primitivo.

Na obra *Ueber das geistige in der kunst, insbesondere in der malerei* (*Do espiritual na arte*, escrita em 1910 e editada em 1911) Kandinsky esboçou a estética da arte abstracta, começando precisamente por afirmar:

¹⁶² ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁶³ Ver, por exemplo, DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. New York: Thames & Hudson, 2001.

Tentar ressuscitar os princípios da arte dos séculos passados só pode conduzir à produção de obras abortadas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espírito e as formas de sentir dos antigos Gregos, todos os esforços tentados no sentido de aplicar os seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – apenas levarão ao aparecimento de formas semelhantes às gregas. A obra assim produzida jamais possuirá uma alma. Esta imitação assemelha-se à dos macacos¹⁶⁴.

Para o pintor e teórico, as formas de uma pintura não eram portadoras de um carácter directo, individual e material. Se as formas fossem apreendidas na sua individualidade, e somente do ponto de vista estético, fariam “vibrar” o espírito. A cor influenciaria grandemente o corpo enquanto organismo físico — seria o seu “efeito físico”.

O conceito de abstracção basear-se-ia numa compreensão espiritual, metafísica, das cores, às quais Kandinsky atribuía propriedades simbólicas e musicais. Como claramente observa Michel Foucault (1968):

O ponto essencial reside no facto de a parecença e a afirmação não estarem dissociadas. A ruptura deste princípio pode ser atribuída a Kandinsky: a dupla e simultânea eliminação da parecença e do vínculo representativo, através da insistente afirmação das linhas, das cores a que Kandinsky chamava “coisas”, nem mais nem menos objectos do que uma igreja, uma ponte, ou um cavaleiro com o seu arco¹⁶⁵.

É importante observar que a abstracção de Kandinsky não se limitou à simplificação do que se apreende da realidade; o seu objectivo foi impregnar o colorido e a forma de um significado espiritual. Kandinsky influenciou a escola da Bauhaus onde, a convite de Walter Gropius, leccionou teoria e pintura mural. Este movimento esteve inicialmente conectado com “Der Blaue Reiter” e caracterizou-se, essencialmente, pela geometrização e funcionalismo

¹⁶⁴ KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. 6.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p. 21.

¹⁶⁵ FOUCAULT, Michel – *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983, p. 34.

das formas — na esteira de *Arts and Crafts*. O expressionismo, ao conferir independência à cor e à matéria, foi determinante para as correntes artísticas vindouras. Segundo Pierre Francastel (1954): “O que aparece no início do século xx não é (...) o problema — negativo — da deslocação dos planos, das formas e dos objectos tradicionais; é o da constituição de um novo sistema de representação, positiva e integral, dos fenómenos sensíveis”¹⁶⁶.

O cubismo, com as suas bases teóricas e críticas, constituiu-se como um movimento *avant-garde* determinante no contexto da arte do século xx. Surgiu em Paris, por volta de 1907, e tratou-se, em termos sucintos, de um movimento artisticamente revolucionário, no seio do qual se distinguiram, como se sabe, Fernand Léger, Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso, Sonia e Robert Delaunay, entre outros¹⁶⁷. O termo adveio do facto de as primeiras obras se assemelharem a objectos “cubificados”. O cubismo foi na sua origem uma reacção à linguagem sensorial dos fauvistas, não obstante essa reacção já se tivesse verificado dentro do próprio fauvismo — com Henri Matisse e André Derain —, bem como a manifesta vontade de criar um método de estruturação sistemática do quadro. Recolocou-se o problema do objecto no espaço. Mas como refere Lionello Venturi (1948):

A antítese entre *fauves* e cubistas não era, no entanto, radical: o próprio Apollinaire, em 1910, podia aperceber-se de que as manifestações dos *fauves*, entre 1906 e 1908, tinham sido o “preâmbulo do cubismo”. De facto, tanto os *fauves* como os cubistas, recusavam entregar-se às emoções produzidas pelas aparências da natureza, declaravam querer superar a sensibilidade dos impressionistas e querer entrar em contacto com uma realidade mais profunda e mais verdadeira¹⁶⁸.

O contacto com a realidade mais profunda prendia-se, especificamente, com o problema da representação do tempo no espaço. E, com este intuito,

¹⁶⁶ FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 221.

¹⁶⁷ Ver COOPER, Douglas - *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999; COTTINGTON, David - *Cubismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

¹⁶⁸ VENTURI, Lionello - *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 272.

os cubistas fizeram explodir o espaço pictórico classicista. Os objectos foram decompostos, para tornarem a ser compostos e reduzidos a elementos estereométricos — cubos, esferas, cones, cilindros, isto na fase do cubismo analítico¹⁶⁹.

Guillaume Apollinaire, poeta e crítico de arte francês, colaborador do grupo “Section d’Or”¹⁷⁰, instituiu-se como figura influente na compreensão e aceitação de parte dos movimentos estéticos que predominaram entre os artistas parisienses nos inícios do século xx. Efectivamente, foi um dos primeiros a aclamar Picasso, Matisse e Braque, bem como um dos primeiros defensores do movimento cubista, publicando, em 1913, *Les peintres cubistes*. Apesar de originalmente este texto ter sido escrito para integrar a colectânea de textos sobre arte, genericamente denominada *Méditations esthétiques*, e não especificamente um livro sobre o cubismo¹⁷¹, a obra ficaria para a posteridade como um documento apologético, no qual pode ler-se:

Encaminhamo-nos assim para uma arte completamente nova, que está para a pintura, como a encarámos até aqui, tal como a música está para a literatura. Será a pintura pura, tal como a música é a literatura pura. (...) Os jovens artistas-pintores das escolas radicais têm por finalidade secreta fazer pintura pura. É uma arte plástica completamente nova. Está somente no seu começo e não é ainda tão abstracta como gostaria de ser¹⁷².

Considera-se que uma das primeiras obras cubistas foi o célebre quadro inacabado de Picasso, *Les demoiselles d’Avignon*, de 1907. Esta obra parece ter surgido como crítica ou paródia a *Le bain turc* (1862) de Jean-Dominique Ingres e a *Le bonheur de vivre* (1905-1906), de Henri Matisse.

¹⁶⁹ Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 195-284.

¹⁷⁰ Grupo de pintores franceses que trabalharam em associação informal entre 1912 e 1914. O grupo dissipou-se com o começo da I Grande Guerra. Do grupo faziam parte Picabia, Duchamp, Gris, Delaunay, entre outros. Tinham em comum o interesse pelas questões da proporção e da disciplina pictórica, assim como um grande apreço pelo cubismo.

¹⁷¹ Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 222-223.

¹⁷² APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Lisboa: Alexandria, 2003, p. 15-16.

O quadro conheceu um impacte notável. O modelado foi praticamente abolido, os rostos foram assemelhados a máscaras angulosas e frontais — influência da arte africana e da arte ibérica primitiva —, as figuras foram deslocadas e o espaço foi fragmentado em várias perspectivas. O conceito cubista de reprodução de volumes como ritmos de superfícies, isto é, a representação pictórica do tempo, tornava-se visível. A ideia de Cézanne do “observador móvel”, ou seja, a coexistência bidimensional de vários pontos de observação, bem como a representação da natureza partindo do cilindro, da esfera e do cone encontram-se presentes no retrato do quinteto de mulheres do bordel no Carrer d’Avinyó.

O cubismo analítico revelou a própria problemática cubista: o questionar da linguagem pictórica ao questionar a relação figura/fundo. Esta contradição foi resolvida com a eliminação da figura. A tela representava o espaço no qual o pintor organizava, pintava, riscava. O quadro deixava, deste modo, de ser a representação do objecto para ser o próprio objecto artístico em si. Nestas circunstâncias, tornava-se difícil identificar o título da obra com a representação. A figura acabava por ser identificada com o universo gráfico. A gramática pictórica assumia-se como um fim e uma manifestação de sentimentos. Possivelmente a invenção mais marcante foi a do *papier collé* (papel colado). Picasso e Braque, entre outros cubistas, realizaram uma série de obras com esta técnica, integrando nos seus quadros objectos achados, tais como recortes de jornais ou bocados de papel de parede. Em 1911, com Braque, nascia a colagem, ou montagem, que marcava a passagem da fase analítica — a desintegração dos objectos para voltar a compô-los — à fase sintética — síntese de vários elementos no mesmo espaço pictórico. Na óptica de Peter Bürger (1974):

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. (...) Enquanto no cinema a montagem de imagens é um processo técnico, dado pelo próprio meio cinematográfico¹⁷³, na pintura adquire o *status* de um princípio artístico. Não é por acaso que

¹⁷³ Serguei Eisenstein, por exemplo, atribuiu grande importância à montagem cinematográfica.

a montagem — descontando os “precursores” sempre descobertos *a posteriori* — aparece historicamente ligada ao cubismo, o movimento que dentro da pintura moderna destruiu conscientemente o sistema de representação em vigor desde o Renascimento¹⁷⁴.

O denominado cubismo órfico ultrapassou o próprio cubismo científico, aspirando a uma comunhão mística com a consciência colectiva, numa procura de harmonia. O seu principal representante foi Robert Delaunay, acompanhado por Sonia Delaunay, os quais influenciariam os portugueses Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana.

Considerando que o pós-modernismo prima pela fragmentação do discurso e da linguagem, pela sobreposição de elementos, pela combinação, pela mescla, torna-se viável, neste domínio, compreender a influência do conceito de colagem/montagem cubista. Temos, pois, de concordar com Rosalind Krauss – crítica e teórica, cujo percurso esteve inicialmente ligado a Clement Greenberg – quando afirma (1981):

Estamos neste momento no limiar de uma arte pós-modernista, uma arte plena de uma visão problematizante da representação, na qual representar um objecto pode não ser necessariamente dar-lhe forma, pois pode nem existir objecto (original). (...) toda a estrutura do pós-modernismo tem a sua proto-história nestas investigações do sistema representativo da abstracção [ausência], que só agora podemos reconhecer como sendo a alternativa contemporânea ao modernismo¹⁷⁵.

Neste sentido, as colagens de Braque e de Picasso assumiram uma clara função na proto-história — utilizando a denominação da autora — do pós-modernismo. Do mesmo modo, a abstracção conduziria a um tipo de arte oposta às formas “superficialmente generalizantes”¹⁷⁶. Ora, como veremos,

¹⁷⁴ BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 122-123.

¹⁷⁵ KRAUSS, Rosalind – In the name of Picasso. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 219-220.

¹⁷⁶ Cf. HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. *Op. cit.*, p. 247.

o pós-modernismo é absolutamente oposto à generalização, a uma forma de arte totalizante, única e determinista.

Rosalind Krauss faz-nos também reflectir sobre a questão da originalidade da vanguarda ao confrontá-la com a ideia de repetição. Segundo a autora (1985):

Temos vindo a observar que o artista de vanguarda reivindica, acima de tudo, a sua originalidade como um direito — por assim dizer, um direito legitimado. (...) mas *ninguém* pode reivindicar esta paternidade. Os direitos de autor perdem-se na noite dos tempos e esta figura, desde há séculos, caiu no domínio público¹⁷⁷.

Teoricamente, uma atitude ou descoberta de vanguarda não poderá ser repetida de modo idêntico, isto é, a partir do momento em que um artista descobre uma linguagem plástica, até que ponto a sua obra, e a obra de outros que o seguem, não será uma repetição dessa linguagem? Krauss exemplifica com a quadrícula, emblema da modernidade pictórica, descoberta por Mondrian e pelos cubistas, que, não obstante a sua recorrência, se apresenta paradoxalmente inovadora.

Paralelamente ao movimento cubista, incrementava-se em Itália um fenómeno de reacção ao academismo vigente – o futurismo. O movimento tinha ligação a movimentos artísticos estrangeiros, ao mesmo tempo que procurava difundir-se pelo mundo. O futurismo pretendia reformar as artes plásticas, a literatura, a vida civil e política¹⁷⁸. Como o próprio nome sugere, estes artistas acreditavam no progresso civilizacional, na força do indivíduo e na sociedade industrial. De facto, o movimento futurista adopta uma denominação que remete etimologicamente para uma direcção única e inequívoca. Contra os ideais retrógrados, exaltavam a conquista, a guerra

¹⁷⁷ KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993. p. 137-139.

¹⁷⁸ Ver, por exemplo, COEN, Ester – Les futuristes et le moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 60-73.

e a violência¹⁷⁹. O fundador e teórico do futurismo foi Filippo Tommaso Marinetti. A 20 de Fevereiro de 1909, Marinetti — editor da revista *Poesia* — publicou *Manifeste du futurisme* na primeira página do conservador jornal parisiense, *Le Figaro*. O manifesto defendia essencialmente a rebelião, o amor ao perigo, a coragem, a audácia, o movimento agressivo, o salto mortal, a energia, a beleza da velocidade, a luta, a guerra — “única higiene do mundo” —, o patriotismo¹⁸⁰.

O futurismo propôs-se glorificar artística e politicamente a Itália, chegando a instigar a sua participação na guerra. Os programas do futurismo foram numerosos, desde a arquitectura, à poesia, à dança, ao teatro, à música, ao cinema, à escultura, à pintura e mesmo a uma proto-*performance*. Ainda não podemos falar propriamente de *performance*, já que esta, como género artístico independente, apenas emerge na década de sessenta. Na verdade, RoseLee Goldberg adverte (1979) para o facto de tanto futuristas como dadaístas utilizarem a *performance* não propriamente como arte em si, mas como chamada de atenção para o desenvolvimento de outras expressões destes movimentos, tais como a literatura, a pintura, etc.¹⁸¹. Marinetti acreditava que estes programas seriam mais fáceis de cumprir num regime autoritário¹⁸².

Marinetti projectou-se como porta-voz das ideias vanguardistas do grupo de Milão¹⁸³. Deste grupo faziam parte os artistas plásticos Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo e Umberto Boccioni. Todos defendiam a necessidade de revelar a velocidade, os objectos e as atmosferas em movimento. Em Abril de 1910 lançavam *La pittura futurista: manifesto tecnico*. Era necessário conferir à pintura a noção de tempo e de fragmentação, de certo modo, na esteira dos cubistas, embora com uma direcção distinta, especificamente ligada ao imaginário do mundo moderno. Na verdade, “(...) a pintura futurista moveu-se, diferentemente do cubismo

¹⁷⁹ Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. *Op. cit.*, p. 285-312.

¹⁸⁰ Cf. *idem*, *ibidem*.

¹⁸¹ Cf. GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. [Rev. and expanded ed.] London: Thames & Hudson, 2001, p. 11-49; GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 11-23.

¹⁸² Cf. HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 75-76.

¹⁸³ Ver CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Milano: Edizioni di Luca, 1994.

ortodoxo, no campo da *representação*, mas de uma representação mais do que de objectos, de conceitos procedentes do campo da física, como “potência”, “velocidade”, “dinamismo”, etc.”¹⁸⁴.

A obra literária/plástica de Marinetti, *Zang tumb tumb* (1914) teve grande influência na orquestração das cores, dos sons e dos rumores¹⁸⁵. O fascínio pelos ruídos pretendia representar-se nas próprias telas, ao mesmo tempo que os futuristas davam concertos “ruidosos”. Os pintores futuristas tinham por objectivo reintegrar na imagem todas as sensações, percepções, estados de alma, vivências, associações, etc.¹⁸⁶. Umberto Boccioni acreditava que a pintura devia evocar os ritmos interiores, inerentes ao sujeito. Após a sua morte prematura, em 1916, o futurismo paulatinamente perdeu continuidade. Possivelmente o maior interesse que o futurismo teve tanto para a vanguarda como para o pós-modernismo prendeu-se com a estreita relação com a sociedade progressista — como reacção e reflexo —, bem como com a defesa do movimento, da acção, da interacção e da performatividade.

A posição mais radical no que se refere à busca do absoluto na arte deveu-se possivelmente à vanguarda russa, mais especificamente, a Kasimir Malevitch. O círculo intelectual e artístico de Moscovo, no qual Malevitch se inseria, tinha profundo conhecimento da arte de Picasso, Matisse e Marinetti¹⁸⁷. Os vanguardistas russos colocaram em causa a função da arte. Esta serviria para denunciar, reflectir e permitir ultrapassar os conflitos e mudanças da sociedade de então. Na sua grande maioria eram artistas politicamente comprometidos. Malevitch foi o principal representante do suprematismo, ao rejeitar todo o tipo de representação e ao pretender provocar emoções através de formas elementares e puramente geométricas. Foi com este objectivo que pintou, entre 1913 e 1915, *Quadrado negro sobre fundo*

¹⁸⁴ ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁵ Ver MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuriste*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.

¹⁸⁶ Cf. LISTA, Giovanni – *Les avant-gardes: le futurisme*. Paris: Fernand Hazan, 1985. Vol. 1, p. 19.

¹⁸⁷ Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna. Op. cit.*, p. 311-369. Foi determinante o papel de colecionadores como Ivan Morosov e Serguei Tschoukine na divulgação das obras de arte dos fauvistas, cubistas e futuristas.

branco, assumido como um “manifesto do suprematismo”. Arthur Danto informa-nos que Malevitch a descreveu assim: “No interior do quadrado da moldura encontra-se um quadrado representado com a maior expressividade e de acordo com as leis da nova arte” (isto é, Suprematismo)¹⁸⁸.

Aquando da *Última Exposição Futurista 0,10* (1915), Malevitch publicava o *Manifesto suprematista*, no qual apelidava o suprematismo de “estado supremo da pintura”. Este manifesto dava uma resposta às críticas de Vladimir Tatline que, com Alexander Rodtchenko fundava o construtivismo russo, mediante o qual o artista seria colocado ao serviço da sociedade e da política, em nome do “objectivismo”¹⁸⁹, com a pretensão de aplicar a arte geométrica e cinética à tipografia, à arquitectura e à produção industrial, servindo um ideal social e político, que se materializaria na Revolução Bolchevique de 1917¹⁹⁰. Contudo, no entender do suprematismo, a arte não servia a religião nem o Estado. As obras de artistas como Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Olga Rozanova, valiam por si próprias e, neste sentido, estava justificada a sua existência e necessidade¹⁹¹. Fugia-se, deste modo, à identidade objectiva da imagem para se penetrar na criação verdadeira, na arte autónoma e viva, plena de liberdade. A pintura pautava-se, portanto, por uma plástica não objectiva que afirmava a sua supremacia. Esta supremacia implicava leis próprias do novo “estado plástico”, ou seja, o novo realismo na pintura. A vanguarda russa foi bastante profícua, interagindo nos domínios literário, teatral, cinematográfico e, com particular evidência, no das artes gráficas.

Sabemos, na esteira de Adorno, que a obra de arte inorgânica é conotada como vanguardista. O dadaísmo talvez seja a forma de expressão artística que melhor cumpre esta função. A palavra “dada”¹⁹² apareceu impressa pela primeira vez na publicação *Cabaret Voltaire*, um *in-quarto* lançado

¹⁸⁸ Apud DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Op. cit., p. 166.

¹⁸⁹ Segundo o *Programa do grupo construtivista*, publicado em 1920.

¹⁹⁰ Cf. TUROWSKI, Andrzej – *Modernité à la russe. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 110-129.

¹⁹¹ Cf. ISAAK, Jo-Anna – *The revolution of a poetics*. Op. cit.

¹⁹² Nome escolhido, ao que parece, casualmente pelo poeta romeno Tristan Tzara. Deste autor ver TZARA, Tristan - *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris]: Éditions Pauvert, [1963].

em Zurique — local de relativa pacatez política — a 15 de Junho de 1916. A publicação foi, como sabemos, homónima do entretanto rebaptizado café-concerto, dirigido pelo actor e escritor alemão, Hugo Ball que, com a sua companheira, a poetisa e cantora Emmy Hennings, fundava o grupo que aglutinaria artistas imigrados de vários pontos da Europa em guerra, tais como Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Richard Huel- senbeck, Sophie Taeuber, Tristan Tzara, entre outros. O “Cabaret Voltaire” tornar-se-ia no espaço das manifestações vanguardistas e radicais dos “dadas” e, quando o espaço foi fechado, em 1917, os artistas desta comunidade abriram uma galeria na artéria principal de Zurique – a Bahnhofstrasse –, onde prosseguiram com as suas apresentações, e onde foram expostas obras, por exemplo, de Wassily Kandinsky e Paul Klee¹⁹³.

A motivação destes artistas teve origem na revolta contra a guerra e contra os valores estéticos e culturais da época. O dadaísmo foi o ponto de encontro de algumas tendências anteriores, particularmente espelhadas no futurismo, mas assumiu-se como atitude crítica de negação face à crescente aceitação crítica e estética dos movimentos de vanguarda dos anos anteriores, assim como perante os envolvimento sociais e políticos destes movimentos – nacionalismos, comprometimentos políticos. Dada foi uma antiarte. Como escreve Herschel Chipp (1968):

A sua reacção tomou a forma de uma insurreição contra tudo o que era pomposo, convencional, ou mesmo aborrecido nas artes. Em geral, admiravam a “natureza”, no sentido de ser natural, e opuseram-se a todas as fórmulas impostas pelo homem. Jean Arp escreveu no seu diário que a sua vontade era “destruir a fraude racionalista do homem e, deste modo, reincorporá-lo humildemente na natureza”¹⁹⁴.

As intervenções — precursoras dos *happenings* — pautavam-se pela vontade de chocar através da leitura de textos absurdos e de poemas sonoros,

¹⁹³ Cf. LEMOINE, Serge - *Les avant-gardes: dada*. Paris: Fernand Hazan, 1986. Vol. 2, p. 23; RICHTER, Hans - *Dada: art and anti-art*. New York: Thames & Hudson, 2004.

¹⁹⁴ CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] - *Teorias da arte moderna*. Op. cit., p. 372.

bem como da instalação plástica — nomeadamente a utilização de objectos do quotidiano em colagens satíricas (*fatagaga*), fortemente incrementadas por Max Ernst ou por Hannah Höch, as quais transformavam um pintor em actor —, da mímica ou da projecção de imagens. Aliás, o cinema conheceu obras assinaláveis, tais como, *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, *Le retour à la raison* (1923), de Man Ray, *Le ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, ou *Entr'acte* (1924), de René Clair e Francis Picabia.

O critério dadaísta foi a transgressão de todas as fronteiras literárias e artísticas, colocando-se a antiarte no lugar da arte. Na verdade, além da arte existiriam, sobretudo, artistas¹⁹⁵. Segundo o depoimento de Hans Richter (1965): “Dada não teve uma característica formal particular, como outros estilos, mas uma nova ética artística da qual nasceram, se bem que de uma maneira inesperada, novas formas de expressão”¹⁹⁶. Em Berlim, onde seria publicado em 1920 o *Almanach Dada*, o movimento assumiu uma posição vincadamente política, ao declarar-se antiprussiano, antiburguês e antiliberal, contra a República de Weimar¹⁹⁷. O dadaísmo estendeu-se ou surgiu em simultâneo noutras cidades artisticamente importantes, tais como Paris, Barcelona, Genebra ou Nova Iorque. A *Anthologie Dada* seria lançada em Maio de 1919, cuja versão francesa conheceria a colaboração de André Breton, Louis Aragon, entre outras futuras personalidades do surrealismo, que entretanto emergia em França¹⁹⁸. De entre os principais movimentos de vanguarda, o dadaísmo talvez tenha sido o único possuidor de um certo niilismo, devido ao seu carácter destruidor e iconoclasta. Estas particularidades radicais serviriam de ruptura com a lógica convencional.

Pelos mesmos motivos que a comunidade de artistas imigrados se tinha encontrado em Zurique – a guerra –, Marcel Duchamp e Francis Picabia

¹⁹⁵ Cf. LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006, p. 126-127.

¹⁹⁶ RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁷ Cf. LEMOINE, Serge – *Les avant-gardes: dada*. *Op. cit.*, p. 30-52.

¹⁹⁸ O surrealismo tomou a forma de movimento a partir do *Manifeste du surréalisme*, de André Breton, publicado em Dezembro de 1924 no primeiro número de *La Revolution Surréaliste*. Ver BRETON, André – *Manifestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002. Segundo vários autores, a denominação “surrealismo” foi usado pela primeira vez por Guillaume Apollinaire na apresentação do bailado *Parade* (1917) – coreografado por Léonide Massine, com argumento de Jean Cocteau, música de Erik Satie e figurinos, cenários e adereços de Picasso – quando se referia a uma arte que ultrapassava a superficialidade da aparência.

tinham partido para Nova Iorque, em 1915. Marcel Duchamp, apesar de não se considerar propriamente dadaísta, identificou-se consideravelmente com os pressupostos daqueles artistas no que respeita à antiarte e, entretanto, já tinha enviado a sua obra *Nu descendant un escalier n.º 2* (1912) ao *Armory Show – International Exhibition of Modern Art* (1913, Nova Iorque; mostra reduzida em Boston e Chicago), e iniciara as suas pesquisas em torno dos *ready-made*, ou seja, objectos encontrados já prontos, aos quais era acrescentado um detalhe ou um título insólitos, ou mesmo um contexto diferenciado. Como o próprio Duchamp afirmou numa entrevista com Pierre Cabanne (1966):

Foi sobretudo em 1915, nos Estados Unidos, que fiz outros objectos com inscrições (...) A palavra ready-made ocorreu-me naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e não se encaixavam em nenhum dos termos aceites no mundo da arte¹⁹⁹.

Tomemos como exemplos *Roue de bicyclette* (1913) – e o simples prazer estético de Duchamp em “vê-la rodar” –, *Egouttoir (Porte-bouteilles)* (1914), ou *Fontaine* (1917)²⁰⁰.

É evidente que estes objectos quando apenas reportados ao quotidiano a que originalmente pertenciam não possuíam qualquer atributo ou valor artísticos. Como explica Robert Boyers (1988): “Ele pretendia evidenciar que tudo podia ser aceitável se, entretanto, se tornasse suficientemente familiar, e que a arte moderna só teria utilidade se se recusasse a apelar a certos valores ou a constituir um valor em si”²⁰¹. Os *ready-made* justificavam-se

¹⁹⁹ DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 70.

²⁰⁰ O conhecido urinol assinado “R. Mutt” – *Fontaine* – foi enviado ao *Society of Independent’s Show* (Nova Iorque, 1917) e, apesar de as obras não poderem ser recusadas, o júri de selecção, no qual se incluía o próprio Duchamp, resignou a obra a um local inacessível à vista dos visitantes e não a colocou no catálogo. *Fontaine*, na verdade, nunca foi exposto. O tempo convertê-lo-ia em algo substancialmente diferente.

²⁰¹ BOYERS, Robert – *After the avant-garde: essays on art and culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1988, p. 12.

pela vontade de reduzir o acto criativo às intenções do artista, isto é, a arte primava sobretudo pela ideia que lhe estava subjacente, e não pelas considerações de gosto ou pela forma plástica em que se concretizava, instituindo-se como obra protoconceptual²⁰². Os dois números da revista *The Blind Man* (1917), editada por Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood e pelo próprio Duchamp, propunham-se justificar os *ready-made*²⁰³, tendo conseguido também um considerável apoio por parte do coleccionador de arte Walter Arensberg.

Thierry de Duve propõe uma releitura da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, pelo intermédio de Duchamp, substituindo o termo “belo” por “arte”. Duve entende que fazer e julgar seriam equivalentes²⁰⁴. O *ready-made* é uma nova categoria ou um jogo? O *ready-made* apaga a distinção entre o fazer a arte e o julgar a arte. O artista incorpora ambos. Ou, a obra de arte já existe, sem o artista, sendo elevada a obra de arte pelo observador. O fazer é escamoteado. Está feito. Entra no domínio da estética pelo observador. Contudo, o gosto é uma faculdade de julgar, não uma faculdade produtiva. A arte é distinta do julgamento estético. A atitude que esteve subjacente aos *ready-made* confrontou criticamente a sociedade burguesa e materialista, o academismo, assim como, e principalmente, a própria noção de obra de arte. Como escreve Dominique Chateau (1999): “Certamente, é possível observar no gesto de exposição de *Fontaine* uma prefiguração da decisão pós-moderna ou na decisão tomada pelo artista de interromper a série dos *ready-made* (...) uma fulgurante antecipação da dolorosa ruptura com a “tradição do novo””²⁰⁵.

Na verdade, a arte não dependia somente de si própria enquanto objecto mas do contexto em que era apresentada, isto é, do seu contexto de produção e de recepção. Peter Bürger considera (1974) que

²⁰² Cf. SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270.

²⁰³ Na publicação *The Blind Man* aparecem várias páginas dedicadas a “The Richard Mutt case”.

²⁰⁴ Ver DUVE, Thierry de – *Kant after Duchamp*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997.

²⁰⁵ CHATEAU, Dominique – *Duchamp et Duchamp*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 8.

A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte²⁰⁶.

Esta provocação possuiu um carácter único e irrepetível, deixando de se justificar a partir do momento em que estas obras fossem aceites nos museus e nas galerias. A provocação do artista prosseguiu quando pintou bigodes e pêra na *Mona Lisa – L.H.O.O.Q.* (1919)²⁰⁷ – de Leonardo, aliás, numa reprodução da *Mona Lisa* — exemplo da “falsificação moderna da tradição”²⁰⁸.

O fenómeno, ou se preferirmos o conceito, sobrepôs-se irremediavelmente ao objecto, à componente material e orgânica de obra de arte²⁰⁹. O seu estatuto foi questionado, se não destruído, pelo carácter inorgânico – não redondo ou ilimitado – e alegórico das vanguardas, antecipando um novo e ainda mais radical limiar da experimentação vanguardista: a superação do objecto artístico ou a “arte como ideia”²¹⁰. Peter Bürger chama a atenção (1974) para o facto de as intenções dos movimentos históricos de vanguarda se cumprirem na sociedade do capitalismo tardio como uma “advertência funesta”²¹¹. Por seu lado, Hal Foster entende (1996) que Bürger tomou a retórica romântica da vanguarda, passando ao largo da sua dimensão prática, isto é, das suas dimensões mimética e utópica, abrindo caminho à designada segunda escola de vanguardas, ou vanguarda tardia²¹². Detenhamo-nos entre os anos sessenta e setenta, concretamente nos postulados da denominada neovanguarda e nos seus desenvolvimentos e implicações.

²⁰⁶ BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 93.

²⁰⁷ “Elle a chaud au cul comme des ciseaux ouverts à jet continue nage et continue”. Ver DUCHAMP, Marcel – *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

²⁰⁸ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 222-223.

²⁰⁹ Cf. ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. *Op. cit.*, p. 253-257.

²¹⁰ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p. 88-91.

²¹¹ Cf. BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 96.

²¹² Cf. FOSTER, Hal – *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1996, p. 14-16.

5.

NEOVANGUARDA OU VANGUARDA TARDIA: ARTE OBJECTUAL, SUPRESSÃO DO OBJECTO E PERFORMATIVIDADE

Os movimentos históricos de vanguarda destruíram, pois, o conceito de obra de arte como unidade, como relação entre a parte e o todo²¹³. O conceito da essência da arte foi questionado. Como entende Peter Bürger (1974):

Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Esta caracteriza-se pela restauração da categoria de obra e pela aplicação com fins artísticos dos processos que a vanguarda concebeu com intenção antiartística²¹⁴.

É neste sentido que se justifica a presença do *ready-made* num museu, isto é, que se assume como arte um objecto cuja intenção foi antiartística.

Nos anos que se seguiram à II Grande Guerra, ao mesmo tempo que cidades como Nova Iorque assumiam o protagonismo das novas correntes artísticas, a vanguarda tornava-se numa espécie de mito cultural do Ocidente. Ora isto opunha-se aos pressupostos da vanguarda histórica, dirigida a um fim progressista e radical, contra a tirania do passado e da estagnação materializada na cultura oficial. A vanguarda tornara-se aceitável

²¹³ Cf. BÜRGER, Peter - *Teoria da vanguarda*. *Op. cit.*, p. 101-102.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 103.

numa sociedade moderna e no caminho do pluralismo, ou até *mainstream*, se quisermos. De facto, nas palavras de Matei Calinescu (1987): “Quando, simbolicamente, nada mais existe para destruir, a vanguarda é compelida pelo seu próprio sentido de consistência a cometer suicídio”²¹⁵. De facto, tornou-se proeminente na discussão ocidental a temática da morte da vanguarda, concretizada na morte da pintura, do romance, do autor e até do novo. A ideia da morte da vanguarda pode ser entendida, segundo Paul Mann, como forma de recuperação do seu potencial na narrativa da falha. Aliás, a morte é apanágio da história da vanguarda e da constante necessidade de reinvenção. Seria justamente na morte que o seu sentido se cumpriria como possibilidade operativa, como força histórica²¹⁶. Como o mesmo teórico observa: “A morte da vanguarda é precisamente este reconhecimento de que a diferença entre vanguarda e moderno, entre oposição e acomodação, é uma questão de indiferença, de pluralismo”²¹⁷.

Michel Foucault, a propósito da obra de René Magritte *La trahison des images, ceci n'est pas une pipe* (1929) – que, na verdade, não é um cachimbo, mas a representação de um cachimbo – advertia (1968): “Chegará o dia em que, por meio de uma similitude reproduzida indefinidamente em séries, a própria imagem, juntamente com o nome que carrega, perderá a sua identidade. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”²¹⁸. A partir de meados dos anos cinquenta, um dos desenvolvimentos mais significativos da arte foi a sua tendência objectual, que se caracterizou pelo facto de a representação da realidade dos objectos ser substituída pela apresentação da própria realidade objectual²¹⁹. E a neovanguarda acabaria por se instituir como algo mais do que uma simples repetição da vanguarda histórica dos começos

²¹⁵ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 114.

²¹⁶ Cf. MANN, Paul – *The theory-death of the avant-garde*. Boolington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 31-41.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 64.

²¹⁸ FOUCAULT, Michel – *This is not a pipe*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983, p. 54.

²¹⁹ Cf. MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 5.ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 153.

do século xx²²⁰. A questão da superação da obra de arte enquanto objecto estético tradicional pode entender-se, segundo Marchán-Fiz (1990) como

(...) uma *desestetização do estético*, entendida como esta apropriação de realidades não artísticas tão característica desde a experiência de M. Duchamp. Trata-se de uma recuperação teórica e prática de aspectos extra-artísticos, incluindo os aspectos antropológicos e sociológicos²²¹.

Harold Rosenberg reportara-se (1972) à “arte desestetizada” como o mais recente dos movimentos de vanguarda, nomeadamente nas obras de Barry Flanagan, Bruce Nauman, Carl André, Denis Oppenheim, Walter de Maria, entre outros²²². Mas esta arte – especialmente a arte *poverta* – estaria profundamente comprometida com o *pastiche*²²³.

O debate parece ter-se deslocado dos vários movimentos artísticos — até porque as mudanças são cada vez mais rápidas e fugazes — para o conceito, extensão e função do objecto estético. Esta concepção de arte culminaria, entre outros posteriores experimentalismos, na *pop art* e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético dito convencional, afrontando as teorias da “pintura pura” de Clement Greenberg – pintura plana, anti-ilusionista, bidimensional, autónoma no seu *medium* – que, de resto, deixaria de fazer crítica no final dos anos sessenta, desencantado com o rumo da arte depois do expressionismo abstracto de Jackson Pollock, nomeadamente, e segundo Arthur Danto, quando aquele crítico entrou em contacto com a arte minimal e a *pop art*²²⁴.

Efectivamente, a segunda escola das vanguardas – vanguarda tardia ou neovanguarda – desenvolve-se na sequência da *pop art*, colocando em

²²⁰ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006, p. 57; VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. *Op. cit.*, p. 4-5.

²²¹ MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 155.

²²² Cf. ROSENBERG, Harold – *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 29-30.

²²³ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 35.

²²⁴ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. *Op. cit.*, p. 106.

evidência não a vontade de revolucionar mas de assumir a possível pulverização da arte, ou seja, o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada da “época dos manifestos”²²⁵. A arte descentralizara-se, fragmenta-se e tornara-se *establishment*, a qual, apesar de desligada de uma certa utopia, continuaria a revolucionar as gramáticas artísticas²²⁶. Passava-se do heroísmo a um anti-heroísmo. O termo *pop* parece ter começado a ser usado pelo crítico inglês Lawrence Alloway, em 1954, para designar os produtos da cultura popular da civilização ocidental e, posteriormente, em 1962, para denominar a actividade de artistas que procuravam utilizar estas imagens populares num contexto de *high/fine art*²²⁷. Por outras palavras, o *kitsch*, enquanto obra ou actividade que constitui o alimento estético da grande maioria do público, ao qual o crítico profissional muitas vezes nem sequer lança um olhar nefasto, pode ser resgatado e convertido em matéria positivamente artística, ou seja, tornar-se *camp*, através da acção de um artista, galerista, *marchand*, crítico ou teórico²²⁸.

Debrucemo-nos um pouco sobre a questão do *kitsch*. A palavra nasceu na Alemanha, tendo começado a ser usada em Munique, nas décadas de sessenta e setenta do século XIX, por pintores e comerciantes de arte quando se referiam a material artístico barato²²⁹. A palavra surge com uma clara conotação depreciativa, implicando uma “inadequação estética”, uma eventual paródia, directamente reportada ao contexto de produção e de recepção do objecto (sub)artístico²³⁰. Na verdade, o *kitsch* nada tem que ver com a arte genuinamente popular, aproximando-se a um certo hedonismo e vontade de consumo, próprios das sociedades contemporâneas. Pode afirmar-se que existirá uma espécie de culto do mau gosto conscientemente reconhecido

²²⁵ Cf. HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. *Op. cit.*, p. 43.

²²⁶ Cf. FABBRINI, Ricardo Nascimento – *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 23.

²²⁷ Cf. LUCIE-SMITH, Edward – Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. *Op. cit.*, p. 225.

²²⁸ Cf. DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de boje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 25-27.

²²⁹ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 208.

²³⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 209.

como tal, tornando-se, assim, no seu oposto. Nos anos sessenta, Susan Sontag define o *camp*, ou o *kitsch* resgatado, como um tipo particular de estilo, como o amor pelo excesso, um certo espírito de extravagância, uma arte apaixonada que não pode ser levada completamente a sério, enfim, como o bom gosto do mau gosto. Oscar Wilde, Jean Genet e Antonio Gaudí seriam *camp*²³¹. *Camp* poderá ser o começo da arte pós-moderna, afastada já de uma qualquer revolução social ou de um comprometimento político e ideológico.

A moda *camp* nasceu nos círculos intelectuais/homossexuais de Nova Iorque, ao mesmo tempo que a civilização comercial e capitalista foi assumida como matéria-prima da *pop art* americana, a qual foi precedida pela *pop art* britânica, que partiu de outros pressupostos, e pelo *nouveau réalisme*. Dentro destes movimentos podemos destacar, respectivamente, Richard Hamilton e Pierre Restany – artista e teórico – e Yves Klein. A *pop art* conheceu algumas derivações, nomeadamente a *funk art* e a *schocker pop*, que se apresentaram com um teor mais crítico e taciturno, mas sempre conhecendo um notável impacto no público. A arte tornava-se hedonista e até narcísica. O modernismo tinha-se afastado da vida real, desobjectivara-se²³². A *pop art* poderá ser remetida para os *ready-made* de Marcel Duchamp, embora tenha acabado por subverter essa mesma ideia ao reconhecer uma estética nestes *ready-made*. Não era intenção de Marcel Duchamp fomentar a repetição do seu acto provocatório. Pelo contrário, esta atitude era, na verdade, irreprodutível. A ideia de Duchamp foi desmistificar a obra de arte; o objectivo dos artistas *pop* foi elevar as imagens do quotidiano a arte. A representação da realidade concreta foi substituída pelo objecto, isto é, pela realidade objectual, a qual exige apenas uma “curiosidade instrumental”. A *pop art* pode ser passível de se contemplar como uma espécie de “*Livro de horas* do consumo”²³³.

Como se sabe, os meios artísticos utilizados por Allan Kaprow, Andy Warhol, Claes Oldenburg – ou Ray Gun, se preferirmos –, George Segal, James

²³¹ Cf. SONTAG, Susan – “Camp” – algumas notas. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004, p. 315-336.

²³² Ver McCARTHY, David – *Pop art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

²³³ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 126.

Rosenquist, Jasper Johns, Jim Dine, John Cage, Larry Rivers, Robert Indiana, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, ou Tom Wesselmann, expandiam-se pelos domínios da serigrafia, da reprodução na tela de fotografias divulgadas pela imprensa, da litografia, do *assemblage*, dos *happenings* — nos quais era solicitada a intervenção do público —, ou da utilização dos restos da sociedade de consumo — vidros, latas, cartões, arames, artefactos vários. A palavra *happening* terá começado por ser utilizada por Allan Kaprow entre 1958 e 1959, no intuito de designar as suas experiências intituladas *18 happenings in six parts*, apresentadas na Reuben Gallery, em Nova Iorque²³⁴. Tratou-se do primeiro *happening* público²³⁵. Nas palavras de Theodor Adorno (1970):

É o sentido determinável do momento absurdo e anti-intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos *happenings*. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria²³⁶.

De facto, estes meios tiveram em comum testar os limites formais da obra de arte. O *assemblage* superava os aborrecidos e retóricos limites da pintura e da escultura, ao mesmo tempo que trazia para a forma artística os objectos do quotidiano. Os *environments* representaram especialmente uma atitude plástica – na senda de Allan Kaprow. Criaram-se situações artísticas inovadoras e interactivas, muitas na esteira do dadaísmo, nomeadamente pelo seu carácter radical e efémero. A arte da *performance* conhece um notável e inédito desenvolvimento. O jogo torna-se relevante, como acontecimento existencial, no qual o momento da realização é o verdadeiramente determinante. A auto-apresentação do artista como obra ou como arte? Como um todo, como arte-processo. Como escreve Jorge Glusberg (1986): “As *performances*, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes,

²³⁴ Cf. VERGINE, Lea – *Art on the cutting edge. A guide to contemporary movements*. Milano [etc.]: Skira Editore, 2001, p. 39.

²³⁵ Cf. SONTAG, Susan – *Happening: uma arte de justaposição radical*. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. *Op. cit.*, p. 300-314.

²³⁶ ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. *Op. cit.*, p. 288.

é alienado de si próprio”²³⁷. O próprio cinema, dito *underground*, conheceria pressupostos interessantes, como recusa dos circuitos tradicionais, a apropriação de temáticas marginais, a ausência de narrativa, a utilização da câmara fixa, etc. Neste domínio, destacaram-se Andy Warhol – *Sleep* (1963) e *Empire* (1964) –, Bruce Baillie, Jean-Luc Godard, Ken Jacobs, Stan Brakhage, entre outros. O objecto estético apareceu descontextualizado do local onde se encontrava exposto ou os objectos, tomados em conjunto, definiam um ambiente que envolvia o espectador. Este, em diversas situações, era convidado a intervir, a modificar o que lhe era dado a perceber pelos diversos sentidos — audição, tacto, visão. A arte e a vida estariam, deste modo, ligadas. Como escreveu Claes Oldenburg, em 1961:

Sou a favor de uma arte que seja político-erótico-mística, que faça algo mais do que sentar o rabo num museu. Sou por uma arte que se confunda com a merda quotidiana e que acabe por vencê-la. Sou a favor de uma arte que conte o clima do dia, ou onde fica esta ou aquela rua. Sou a favor de uma arte que ajude as senhoras idosas a atravessar a rua²³⁸.

A partir dos anos sessenta, as formas artísticas talvez já não inventem — no sentido de inovar, de ser absolutamente originais —, mas reinventem. Segundo Mario Perniola (1991), depois da década de sessenta nunca foi tão difícil compreender o correr dos tempos, uma vez que o passado, o “já sentido” ocupou inevitavelmente o lugar do “sentido”²³⁹. As imagens realistas misturavam-se agora com imagens psicadélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. Muitas vezes, tornava-se impossível distinguir a *pop art* do *kitsch*²⁴⁰ – ou mentira/inadequação especificamente estética²⁴¹,

²³⁷ GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. *Op. cit.*, p. 100.

²³⁸ *Apud* BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 344-345.

²³⁹ Cf. PERNIOLA, Mario – *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 13.

²⁴⁰ Sobre o *kitsch* ver, por exemplo, DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de boje entre a tecnocracia e o consumismo*. 2.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 25-32; GREENBERG, Clement – *Avant-garde et kitsch*. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 158-169.

²⁴¹ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 204.

oposta à vanguarda, na opinião de Clement Greenberg, já em 1939²⁴² –, pela sua imediatez e acessibilidade, pelo seu apelo às massas, pela sua facilidade de apreensão e, eventualmente, de choque. Matei Calinescu observa (1987) que é fundamental ter em consideração o contexto e a finalidade do objecto para avaliar o seu carácter *kitsch*. De facto, do ponto de vista teórico, a reproduzibilidade na história da arte, mesmo da *Mona Lisa*, não deveria ser *kitsch*. A questão toma outra dimensão, realmente *kitsch*, quando a mesma imagem é reproduzida num prato, numa toalha de mesa ou numa toalha de banho²⁴³. Efectivamente, não é difícil verificar-se a transformação do inconformismo artístico em objectos facilmente comercializáveis. As fronteiras acabam por ser ténues, possivelmente reflexo da rapidez do tempo e da sucessão dos movimentos estéticos, bem como do poderio da sociedade de consumo — capaz de afectar directamente as artes. Como considera Gillo Dorfles (1970):

Nos dias de hoje existe certamente uma produção e um consumo de “arte” quantitativamente superior ao de qualquer outra época histórica (exactamente como acontece na produção e no consumo dos electrodomésticos e em geral das “frioieiras” de uso doméstico e familiar)²⁴⁴.

Em jeito de conclusão, devemos concordar com Arthur Danto (1997) quando se refere à importância da *pop art*:

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *pop art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *pop art* desempenha o papel filosófico principal. Na minha narrativa, a *pop art* marcou o fim da grande narrativa da arte

²⁴² Cf. GREENBERG, Clement – Avant-garde et kitsch. *Op. cit.*

²⁴³ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 225.

²⁴⁴ DORFLES, Gillo - *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 29.

ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte²⁴⁵.

A narrativa formalista – baseada na eliminação gradual da ilusão da tridimensionalidade – preconizada por Clement Greenberg chegaria, portanto, ao seu final²⁴⁶. Ainda nesta senda, é oportuno referir o posicionamento de Susan Sontag que, em 1964, escreveria o conhecido ensaio *Against interpretation*, advertindo para a necessidade de na atitude crítica não prevalecer a interpretação – elementos de conteúdo –, no sentido de se valorizar a experiência sensorial, isto é, “sentir a luminosidade da coisa em si”²⁴⁷.

Paralelamente e no seguimento da *pop art*, emergiram uma série de movimentos e de tendências que tiveram em comum a superação das fronteiras disciplinares da arte – o também denominado “campo expandido”, em alguns momentos, assumindo forte inspiração dadaísta –, buscando novos limites e abordagens, muitas destas de carácter performativo, fílmico, videográfico e fotográfico²⁴⁸. É neste contexto que podemos encontrar importantes manifestações, como a arte *povera*, a *land art*, a *op(tical) art*, a arte minimal – particularmente vocacionada para as formas escultóricas, tridimensionais, na sua relação com o seu meio, desenvolvidas, por exemplo, por Sol LeWitt ou Carl Andre²⁴⁹ –, a *body art*, a poesia visual, a arte-processo, a arte conceptual, ou a arte de acção, com particular relevância para as acções de “arte viva” e “arte total” de Yves Klein, “Fluxus” – nome inventado por George Maciunas em 1961 para apelidar a reunião de dança, artes visuais, teatro, poesia, música, etc. –, as “esculturas vivas” Gilbert & George, as *performances* de Marina Abramovic, de Gina Pane, de Herman Nitsch, de Otto Muehl, de Günter Brus, de Rudolf Schwarzkogler, de Meredith

²⁴⁵ DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 122.

²⁴⁶ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 125.

²⁴⁷ Cf. SONTAG, Susan – Contra a interpretação. In *Contra a interpretação e outros ensaios*. *Op. cit.*, p. 27-32.

²⁴⁸ Ver BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

²⁴⁹ Cf. CHAVE, Anna C. – Minimalism and the rhetoric of power. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 264-281.

Monk, ou de Hélio Oiticica, a exploração do objecto enquanto extensão do corpo por Rebecca Horn, entre outros. Vive-se a pulsão do desejo, a presença do ritual e o retorno à origem na esperança de uma libertação capaz de inventar o futuro²⁵⁰.

Na verdade, ao longo dos anos sessenta e no correr da década seguinte, tornar-se-ia visível tanto o incremento da arte como ideia – conceptualismo –, como da arte enquanto acção, num certo espírito de revisitação do dadaísmo e de Marcel Duchamp. O termo “arte conceito” seria utilizado pela primeira vez em 1961, por Henry Flynt, no âmbito das acções do grupo “Fluxus” de Nova Iorque²⁵¹, enquanto “arte conceptual” foi primeiramente empregue, em 1967, pelo minimalista Sol LeWitt, evidenciando a diferente apropriação do termo. Os elementos do grupo “Fluxus” americano, constituído no bairro nova-iorquino do Soho, tinham, na sua maioria, estudado com John Cage, entre 1957 e 1959, na New School for Social Research, Nova Iorque. De entre os quais, podem nomear-se Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson Mac Low, ou George Brecht. Importa estabelecer uma outra interessante referência, que se prende com o facto de Cage ter sido aluno de Arnold Shönberg, quando este se mudara para Nova Iorque, o que coloca em evidência a ligação do modernismo e da vanguarda musical dos anos vinte com os movimentos da neovanguarda de meados do século, inclusivamente do ponto de vista musical – a evolução da música serial.

De modo semelhante, na Europa o movimento “Fluxus” inicia-se em redor de outro compositor: Karlheinz Stockhausen – que desenvolve pesquisas em torno da música serial electroacústica –, em Darmstadt e em Colónia, e que aglutina LaMonte Young, Nam June Paik, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Ludwig Gosewitz, George Maciunas, Wolf Vostell, entre outros. Joseph Beuys²⁵², apesar da sua individualidade, integrou também o

²⁵⁰ Ver CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (Abr. 1975), p. 36-43.

²⁵¹ Cf. WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 8.

²⁵² Ver *DIARY OF Seychelles. Joseph Beuys: Difesa della Natura*. Mostra a cura di Lucrezia de Domizio Durini; Italo Tomassoni; Giorgio Bonomi. Milano: Edizioni Charta, 1996. [Catálogo da exposição]; STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Paris: Éditions Abbeville, 1994. No diagrama sobre a constituição do agrupamento, da autoria de Maciunas (1967), Beuys aparece justamente como “independente”.



Steel-aluminum plain, Carl Andre, 1969. Alumínio e aço (182.8 x 182.8 cm).
Oferta da Society for Contemporary Art, 1975.134, The Art Institute of Chicago.
Photography © The Art Institute of Chicago.

movimento, assim como o fizeram Ben Vautier, Robert Filliou, Yoko Ono, Tomas Schmit, ou mesmo Carolee Schneemann no propósito de que “a arte é a vida”. Contudo, as acções “Fluxus” são difíceis de definir e, segundo Ben Vautier, a definição seria mesmo “a pain in art’s ass”²⁵³. A sua produção estendia-se aos designados “eventos”, concertos, poesia, pintura em tela, às caixas “Fluxkits” – *assemblages* de objectos oriundos do quotidiano –, ou às pesquisas em torno do óptico e do visual, bem como dos seus limites – filmes *Flicker*. Gillo Dorfles comentaria (1970) a respeito destas acções:

O facto de numerosos indivíduos, que se consideram “artistas” e como tal gostam de se definir, estarem empenhados em actividades já em princípio transitórias, improvisadas: *happening*, concertos *fluxus*, *environments*, que põem de pé obras (cartazes publicitários, gráfica, fotografia) feitas para não durar mais do que um tempo limitado (organização de exposições, *lay-out* de mostras, obras cinéticas), diz-nos como o conceito de uma arte que desde o seu aparecimento aspira à imitabilidade, à permanência, é hoje um conceito superado e desusado²⁵⁴.

Neste contexto, situamos ainda os começos da videoarte, especificamente na cena artística nova-iorquina mas, especialmente, na cidade de Colónia, nomeadamente no estúdio da artista plástica, Mary Bauermeister, onde também eram apresentados trabalhos de John Cage, Nam June Paik – que se encontram em 1958, em Darmstadt –, ou do próprio Stockhausen, companheiro daquela. Às novas experiências de sons, tempo e manipulação, juntava-se dança, texto, pintura, projecções fílmicas, etc. Em 1963, o casal Jährling convida Paik para mostrar o seu trabalho na sua casa em Wuppertal, conhecida como Galerie Parnass. É aí que acontece a primeira performance pública de videoarte: *Exhibition of Music – Electronic Television* (entre 11 e 20 de Março de 1963). John Anthony Thwaites descreveu o evento do seguinte modo: “Todas [as televisões] estão sintonizadas no mesmo canal, e

²⁵³ *Apud* HIGGINS, Hannah – *Experience Fluxus*. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 2002, p. xiii.

²⁵⁴ DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. *Op. cit.*, p. 59.

em cada *set* televisivo aparece uma imagem diferente ou uma interferência: uma tem linhas ondulantes; outra, faixas. (...) Mr. Paik está sentado, com um sorriso amistoso, e observa os *sets* televisivos. A sala está cheia de murmúrios, zumbidos e estalidos”²⁵⁵.

A arte conceptual enquanto movimento – distinta do conceptualismo enquanto adjectivo qualificativo de diversas manifestações artísticas que incorporam vídeo, *performance*, instalação, etc., “uma espécie de *statu-quo* da arte contemporânea”²⁵⁶ – toma corpo – passe-se a ironia – entre meados dos anos sessenta e inícios da década seguinte, e merece destaque neste contexto, uma vez que reflectiu especificamente sobre a ideia e a natureza da arte, congregando em si a arte, a teoria e a crítica, sob diversas formas e manifestações, resultantes do culminar da estética processual²⁵⁷, na procura do autoconhecimento. Na opinião de Charles Harrison (2004), a ideia “conceptual” acabou por substituir a de “abstracto” quando, de um modo impreciso, se pretende aludir a modos artísticos mais ou menos controversos²⁵⁸. A arte conceptual articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, conferindo primado ao processo mental. A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objecto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objecto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustêm. Todavia, como escreve Nathalie Heinich (1998):

Esta desmaterialização da criação torna mais difícil a protecção dos direitos do artista (...). Esta tensão entre desconstrução nas obras e respeito em actos da noção de autor e dos direitos consolidados, tem por consequência uma inflexão da noção de originalidade, na qual

²⁵⁵ THWAITES, J. A. – Der philosoph und die katze. *Deutche Zeitung*. N.º 84 (April 1963), p. 10.

²⁵⁶ Cf. WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 10-11.

²⁵⁷ Cf. MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 249.

²⁵⁸ Cf. HARRISON, Charles – Conceptual art, the aesthetic and the end(s) of art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 49.

a personalização das características da obra tende a deslocar-se para a assinatura²⁵⁹.

88

Detenhamo-nos um pouco sobre a noção de “conceito”. Por definição, o termo resulta de um acto de generalização intelectual, em virtude das impressões sensíveis e das representações concretas, elevando-as a um significado universal. Na arte conceptual o “conceito” identificou-se com os processos e jogos, os projectos, as associações mentais — muitas vezes denominadas *project art*. Embora se reconhecesse a falta de uma forma estética, no sentido tradicional, na obra conceptual, verificava-se o enfatizar da importância do projecto, da ideia, da mensagem que se pretendia transmitir ao receptor, bem como do canal escolhido para a sua transmissão — fotografia, entrevista, mapa, lista de instruções, representação pública, telegrama, revista, filme, texto²⁶⁰. A arte fica cindida da visualidade, mas provoca uma dicotomia entre o conceito e a percepção.

A arte conceptual acarretou consigo uma forte base documental como modo de expressão, inclusivamente ao nível de publicações, tais como, *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* (Reino Unido), publicação do grupo “Art & Language”, constituído em 1968 por David Bainbridge, Harold Hurrell, Michael Baldwin e Terry Atkinson, também autores do *Índex 01*, mostrado na *Documenta 5* (1972). Não devemos entender a arte conceptual propriamente como antiarte, mas essencialmente como arte antiobjectual, nas disposições, por exemplo, de Daniel Buren, Joseph Kosuth, Mel Bochner, ou Victor Burgin — “art as idea as idea”. Deve também destacar-se a importante exposição de 1969, *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in your head* (Kunsthalle, Berna; Museum Haus Lange, Krefeld; Institute of Contemporary Arts, Londres), com curadoria de Harald Szeemann, na qual foram apresentadas obras de arte conceptual, arte minimal, arte *povera*, *land art*, mas, acima de tudo, onde se fomentou a experiência em torno da obra antiobjectual e das

²⁵⁹ HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 169.

²⁶⁰ Cf. SMITH, Roberta – *Conceptual art. Op. cit.*

intenções do artista, num vasto movimento internacional ainda por definir²⁶¹. O historiador português, José-Augusto França, dedicaria um dos seus “folhetins” (1969) justamente a esta mostra, afirmando que estes artistas estariam mais empenhados na procura da antiarte, necessariamente condicionada pela arte, e que o “conceito aberto” já se impunha há muito tempo, no âmbito de uma “criação poética pós-romântica”²⁶².

A reflexão sobre a arte devia evidenciar a relatividade da realidade, nomeadamente da realidade contaminada pelo elitismo e pelo sistema capitalista. Mel Bochner, no final dos anos sessenta, acabaria por criticar a denominação “conceptual” quando aplicada de um modo generalista à arte:

Por uma série de razões a mim não me agrada o termo Arte Conceptual. A conotação de uma fácil dicotomia com a percepção é demasiado óbvia e inadequada. Uma implicação infeliz é que existe uma espécie de salto mítico e mágico de um nível de existência para outro; como se mediante a criação da ficção original, a sua existência não empírica essencial se convertesse num valor positivo (transcendente) a ser alcançado²⁶³.

A arte conceptual, mais do que uma tendência, procurou compreender a abrangência do termo “arte” e as suas significações²⁶⁴. Como escreve Dino Formaggio (1973): “A possibilidade projectual é a lógica praxística do agir da arte nos signos e na transformação do mundo em hieróglifos de significado”²⁶⁵.

Umberto Eco escreveria, em 1962, a *Opera aperta*, que o próprio caracterizou como portadora de uma mensagem ambígua, plural de significados, que se incorpora num só significante. Seria, pois, importante definir os limites

²⁶¹ Cf. GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 173-177.

²⁶² Cf. FRANÇA, José-Augusto – Quando as atitudes se tornam forma. In *Quinhentos folhetins*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Vol. 1, p. 13-15. Texto originalmente publicado em *Diário de Lisboa*. Lisboa (25 Set. 1969).

²⁶³ BOCHNER, Mel – *Especulaciones (1967-1970)*. In MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Op. cit.*, p. 413.

²⁶⁴ Ver GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

²⁶⁵ FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 69.

dentro dos quais a obra de arte pode ter o máximo de ambiguidade sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser objecto com propriedades estruturais definidas, que marca o ponto de chegada de uma produção e o ponto de partida, que volta a dar vida a uma forma inicial, através de várias perspectivas. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus receptores²⁶⁶.

Na verdade, o final dos anos sessenta implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, unidireccionada, da “época dos manifestos”²⁶⁷. O objecto da actividade artística relacionava-se com a antiarte, ou seja, com a morte da arte ou até algo mais, uma presença contrária, uma arte sem obra de arte²⁶⁸. A vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderão estar na base da sua própria aniquilação. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*, 1985), Gianni Vattimo entende que o fim da arte é algo com que temos de contar, quase com um carácter profético. A arte já não existe como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição:

Esta explosão torna-se, por exemplo, negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro (...). Por consequência, o estatuto da obra de arte torna-se constitutivamente ambíguo: a obra não pretende um êxito que lhe dê o direito de se colocar num determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objectos com qualidade estética); o seu sucesso consiste antes, fundamentalmente, em tornar problemático este âmbito, ultrapassando-lhe, pelo menos momentaneamente, as fronteiras²⁶⁹.

A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se autoquestiona ao limite. Também Hans Belting questiona

²⁶⁶ Cf. ECO, Umberto – *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 22-29.

²⁶⁷ Cf. DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. *Op. cit.*, p. 37.

²⁶⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 119-120.

²⁶⁹ VATTIMO, Gianni – *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 47.

justamente a hipótese do fim da história da arte, no sentido da sua narrativa tradicional e ocidental, na obra *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), avançando a hipótese de novos enquadramentos, não tradicionalistas²⁷⁰.

Na opinião de Luc Ferry (1990) a este respeito: “Com as exposições sem quadros e os seus concertos de silêncio, as vanguardas moribundas ridicularizaram a arte e prepararam, sem o saber, o eclectismo pós-moderno: a pretexto de chocarem ou subverterem, as obras de arte tornaram-se *modestas*. As colunas de Buren já não subvertem: divertem suscitando sentimentos de irritação ou de aquiescência”²⁷¹; ou, como afirma Suzi Gablik (1984):

Modernismo — o termo tem sido usado para descrever a arte e a cultura dos últimos cem anos — aparentemente chega ao fim. À medida que vivemos as agitadas consequências morais e intelectuais do que o crítico americano Irving Howe chamou o “declínio do novo” [em 1959, no texto *Mass society and post-modern fiction*]²⁷², tem-se tornado cada vez mais difícil acreditar na possibilidade da ocorrência de mais uma revolução estilística, de mais um salto para a uma forma radical²⁷³.

O experimentalismo alienou-se de um valor susceptível de perdurar no tempo, isto é, de uma espécie de componente clássica, perene. Segundo Guy Debord (1967), o dadaísmo e o surrealismo marcaram o final da arte moderna²⁷⁴. Estamos perante o que o poeta e ensaísta Ferreira Gullar considerou não um retrocesso ou evolução, mas uma mudança, materializada num desdobramento de linguagens²⁷⁵.

²⁷⁰ Ver BELTING, Hans – *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.

²⁷¹ FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática. Op. cit.*, p. 215.

²⁷² Ver HOWE, Irving – Mass society and post-modern fiction. *Partisan Review*. New York. N.º 26 (Summer 1959), p. 420-436.

²⁷³ GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004, p. 21.

²⁷⁴ Cf. DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. 2.^a ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991, p. 153-154.

²⁷⁵ Cf. GULLAR, Ferreira – *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993, p. 133-134.

A arte aparentemente deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição e o radicalismo foi perdendo a sua capacidade de chocar. A liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo radical se diluíram. A arte tornou-se plural, ecléctica e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade. Devemos concordar com Gablik quando, apesar de entender que o modernismo não falhou, afirma: “Podemos ver agora, no entanto, que a rebelião e a liberdade não são suficientes: o modernismo colocou-nos demasiado longe, na direcção de uma subjectividade radical e de um relativismo destrutivo. (...) Somente quando as regras tradicionais existem, e estamos habituados a lidar com elas, podemos ter prazer em quebrá-las”²⁷⁶. A crítica determinaria a morte da arte no sentido *begeliano*²⁷⁷. Podemos colocar a questão: será que a inovação consiste — na arte dita pós-moderna — em retornar a um certo classicismo, a um antivanguardismo? Num ensaio de 1967, Ernst Fischer chamava justamente a atenção para o facto de há décadas se falar da “crise da arte”, eventualmente materializada no vanguardismo – “última mobilização” do que foi a vanguarda. Contudo, o autor acreditava que um novo período histórico na arte estaria a despontar²⁷⁸. O próprio grupo “Art & Language” regressaria à pintura no final dos anos setenta, muitas vezes em jeito de paródia, apesar de entender este regresso como um pós-conceptualismo e não como um pós-modernismo revisionista²⁷⁹. O crítico e historiador Bernardo Pinto de Almeida chama a atenção (2007) para a ideia de a pós-modernidade poder ser vista como um luto pelo desaparecimento do paradigma moderno, isto é, quando se passa de uma simples verificação de perda de um modelo para o processo de luto²⁸⁰.

Em conclusão, devemos entender o movimento modernista/vanguardista — em sentido lato — como um ciclo determinante, pautado pela experimen-

²⁷⁶ GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* *Op. cit.*, p. 137.

²⁷⁷ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 160-161.

²⁷⁸ Cf. FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (Mar. 1967), p. 80-82.

²⁷⁹ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993, p. 245.

²⁸⁰ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Santander. N.º 70 (Ago./Set. 2007), p. 31-39.

tação, que se encerrou em meados da década de setenta, ou mesmo antes, sendo historicamente seguido por uma série de práticas artísticas que se afastaram da esfera hegemónica modernista, para se situarem numa dimensão pós-modernista. A influência, normalmente pela negativa, do movimento precedente é uma característica do desenvolvimento pendular da história da arte. Por um lado, e neste sentido, estamos face a uma situação histórica e artística comum. Por outro lado, e considerando o curto espaço de tempo que nos liga a estas questões, talvez só falemos de arte pós-moderna ou de pós-modernismo, porque ainda não encontramos uma denominação mais apropriada e conclusiva; porque é difícil reunir sob a mesma denominação formas artísticas tão díspares como as que emergiram entre os anos setenta, ou mesmo antes, e o final dos anos oitenta, prolongando-se em algumas situações pela década seguinte. O pós-moderno não se deixa definir facilmente, porque ele recusa uma delimitação²⁸¹. Debrucemo-nos mais sobre estas questões.

²⁸¹ Cf. MESCHONNIC, Henri – *Modernité, modernité*. Op. cit., p. 226.

(Página deixada propositadamente em branco)

6.

O DEBATE FILOSÓFICO SOBRE A PÓS-MODERNIDADE

O termo “pós-modernista”/“pós-moderno” especificamente aplicado às artes visuais foi utilizado primeiramente pelo crítico e historiador americano, Leo Steinberg, em 1972, quando se referia à arte combinada, *mixed-media* de alguns artistas, por exemplo, de Robert Rauschenberg²⁸². Neste mesmo ano surgia, em Binghamton, a revista *Boundary 2: Journal of Post-modern Literature and Culture* e ainda o manifesto arquitetural de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas* – era a altura de voltar aos ensinamentos de Ruskin, contra a neutralidade racionalista, procurando suplantar-se o estilo moderno ao partir da concretude da vida quotidiana para o estudo das regras do seu equilíbrio²⁸³.

Por outro lado, os anos 1973-1974 terão constituído um ponto de viragem na economia e na cultura do Ocidente, marcado pela crise e pela instabilidade²⁸⁴. E seria o crítico Charles Jencks que, no domínio da arquitectura, inicialmente reflectiria sobre o conceito de pós-modernismo, ainda nos anos sessenta, e difundiu-lo-ia com a obra *The language of post-modern*

²⁸² Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. Op. cit., p. 237.

²⁸³ Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

²⁸⁴ Cf. MELO, Alexandre – Obsessão e circunstância. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 203-205.

architecture (1977)²⁸⁵, e, em 1980, colaboraria com Paolo Portoghesi²⁸⁶ na organização da *Bienal de Veneza*, subordinada à temática geral *A presença do passado*. A arquitetura virava-se agora para a tradição e para o vernáculo. Charles Jencks identificaria o pós-modernismo com a combinação de técnicas modernas, principalmente técnicas construtivas, com construções tradicionais, compostas por elementos sóbrios e populares, no intuito de ser possível comunicar não apenas com uma minoria – designadamente arquitectos –, mas com o público em geral. Trata-se de uma espécie de “duplo código”²⁸⁷. Ao longo dos anos oitenta, o termo aparece frequentemente nos estudos teóricos e críticos sobre arte. No intuito de compreender este conceito, debruçemo-nos, primeiro e brevemente, sobre o debate a respeito da modernidade/pós-modernidade – base histórica e filosófica sobre a qual assenta o conceito de pós-modernismo, ou, segundo Bernardo Pinto de Almeida (2007), a condição para o espaço cultural do pós-modernismo²⁸⁸.

O debate filosófico que se debruça sobre a pós-modernidade e as suas questões mais proeminentes tem sido, desde finais da década de setenta, preconizado, entre outros, por dois autores: Jean-François Lyotard – fortemente influenciado pela filosofia da linguagem moderna de Ludwig Wittgenstein, situa o indivíduo numa complexidade de fragmentos e discontinuidades – e Jürgen Habermas – considerado um continuador da Escola de Frankfurt. Os escritos tanto do filósofo francês como do alemão não se debruçam exclusivamente sobre o domínio artístico mas, ao tentarem encontrar uma periodização cultural, assumem considerável importância para o esclarecimento do pós-modernismo na arte. Ambos discutem a unidimensionalidade da razão²⁸⁹. Mas, antes de mais, o que é, afinal, a modernidade? Segundo Manuel Maria Carrilho (1989):

²⁸⁵ Ver JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987; *idem* – *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987.

²⁸⁶ Ver PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999.

²⁸⁷ Cf. JENCKS, Charles – *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989, p. 14-20.

²⁸⁸ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. *Op. cit.*, p. 42.

²⁸⁹ Cf. PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. N.º 24 (Mar. 1988), p. 88.

A modernidade consagra, sobretudo através da construção da ciência e da economia políticas, a vitória da razão filosófica, agora inspirada em Descartes e na sua metodologia: a evidência talha o discurso verdadeiro e eficaz, ao mesmo tempo que dispensa o recurso à retórica²⁹⁰.

Devemos entender a modernidade como um processo — ou mesmo um estágio — histórico, artístico e filosófico que, não obstante os retornos ou os eventuais retrocessos, tem por fim último o progresso material e espiritual da humanidade, ao mesmo tempo que se orienta por esta mesma crença. Este processo ou consciência, como já se afirmou, tem por suporte a ideia linear e irreversível do tempo, e conheceu um sustentáculo determinante no Renascimento — particularmente no sentido artístico e cultural — e no “Século das Luzes”. O sociólogo Anthony Giddens responde (1990) à questão “o que é a modernidade?”, simplesmente como os modos de organização social que emergiram na Europa, cerca do século XVII, e que adquiriram uma influência mais ou menos universal²⁹¹. Na verdade, a modernidade foi compreendida como intrinsecamente superior a tudo o que a precedia, apelidando conseqüentemente de retrógrado tudo o que não encaixava no conceito de moderno²⁹². A crítica à modernidade poderá demonstrar que a própria modernidade nem sempre corresponde ao que dela se espera, em termos de consistência histórica e teórica²⁹³.

A problemática assume clara complexidade quando se procura definir a noção de pós-modernidade. A referência a uma era “pós-moderna”, segundo diversos autores, deveu-se à argúcia histórica de Arnold Toynbee, na obra *A study of history* (1934-1954)²⁹⁴. Toynbee empregara o termo para se referir a uma certa mutação perigosa, nomeadamente a industrialização e

²⁹⁰ CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.20.

²⁹¹ Cf. GIDDENS, Anthony - *As conseqüências da modernidade*. 4.ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 1.

²⁹² Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da - Compreensão crítica da modernidade (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (Dez. 1984), p. 498.

²⁹³ Cf. *idem, ibidem*, p. 502-507.

²⁹⁴ Cf., por exemplo, LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 8.

o nacionalismo, conducente ao abandono da tradição da Época Moderna²⁹⁵. Do mesmo modo, a expressão “pós-modernismo” parece ter aparecido pela primeira vez em *Letters* do artista britânico John Watkins Chapman, ainda na década de setenta do século XIX, quando este se reportava a uma pintura pós-impressionista²⁹⁶ ou, posteriormente, com Federico de Onís na obra *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1934), quando o autor aludia a um certo modernismo conservador e talvez exausto²⁹⁷.

Na verdade, é inegável que o prefixo “pós” significa o que vem depois, implicando uma não definição positiva do que é exactamente esse depois – continuidade ou ruptura –, ao mesmo tempo que, e nas palavras de António Pedro Pita (1988), “(...) pode também traduzir a desconfiança recente em relação ao princípio optimista — o optimismo moderno, iluminista, claro — do progresso geral da humanidade”²⁹⁸; ou segundo Eduardo Prado Coelho (2004), “(...) a pós-modernidade espera um rosto que a desminta. O resultado é por enquanto a experiência de uma certa monotonia da história acompanhada por um toque de leveza”²⁹⁹. Todavia, é paulatinamente reconhecido ao pós-moderno o estatuto de conceito³⁰⁰. Na opinião de Jacques Leenhardt (1988), o pós-moderno articula-se com o moderno de modo invertido face à maneira como este se articula com o antigo³⁰¹, isto é, o moderno ultrapassa o antigo; o pós-moderno escapa à já referida visão unilinear do tempo e do progresso. Devemos recordar a diferente acepção, pelo menos no âmbito deste estudo, entre pós-modernidade e pós-modernismo. Quando se fala da primeira, pretende-se aludir às teorias

²⁹⁵ Cf. TOYNBEE, Arnold – *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9, p. 182 e ss.; p. 235.

²⁹⁶ Cf. APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 5; BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005, p. 129-130.

²⁹⁷ Cf. ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 10-11.

²⁹⁸ PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 78.

²⁹⁹ COELHO, Eduardo Prado – *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004, p. 49.

³⁰⁰ Cf. CASAL, Adolfo Yanez – Modernidade, post-modernidade e antropologia. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (1992/1993), p. 121.

³⁰¹ Cf. LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 120.

sociais, históricas e filosóficas; quando se refere o segundo, reportamo-nos especificamente aos domínios cultural e artístico.

A perspectiva de Jean-François Lyotard lançou-se de um modo explicado em *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979). Trata-se de uma obra que apresenta uma viragem filosoficamente importante face ao problema da linguagem, e que se caracteriza pela reacção a uma teoria objectiva do conhecimento, já que este é historicamente condicionado e accidental. *La condition postmoderne* trata sobretudo o programa da modernidade — questão tão importante para a cultura ocidental desde o “Século das Luzes” —, assumindo uma reflexão sobre o estádio presente da cultura e das sociedades mais desenvolvidas, isto é, pós-modernas. E o seu autor começa por definir a palavra “pós-moderna”:

A palavra está em uso no continente americano, na escrita dos sociólogos e dos críticos. Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos das ciências, da literatura, e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas³⁰².

Lyotard afirma que a ciência está originariamente em conflito com as narrativas — conhecimento não científico —, que lhe parecem fábulas. Todavia, a ciência procura o verdadeiro, necessitando de recorrer a alguma grande narrativa, a um fio condutor que ligue o passado ao futuro — ou metanarrativa. Decide-se então denominar a ciência de “moderna”, quando o fundamento da epistemologia é abandonado.

Partindo do princípio de que o pós-moderno se caracteriza pela desconfiança face às metanarrativas ou grandes narrativas – o autor entende as metanarrativas como “(...) aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da

³⁰² LYOTARD, Jean-François – *A condição pós-moderna*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1989, p. 11.

humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista³⁰³ –, fruto do progresso das próprias ciências, estas metanarrativas, diferentemente dos mitos e das fábulas, procuram legitimar-se numa ideia ainda a realizar e que orienta todas as realidades humanas: os ideais do Iluminismo de liberdade, igualdade e progresso. O modo característico da modernidade é, por conseguinte, o projecto da realização da universalidade, projecto esse destruído e esgotado³⁰⁴. Os dogmas constitutivos da modernidade encontram-se, portanto, derrubados.

As transformações tecnológicas das últimas décadas — à medida que as sociedades entraram na era pós-industrial — foram de considerável importância para o acesso ao saber e à informação. A informática, as telecomunicações, os transportes conheceram uma evolução mais rápida do que a própria identidade do sujeito; do que a sua preparação para tantas mudanças e tão repentinas; do que o uso correcto e construtivo das novas informações. É neste sentido que Madan Sarup afirma (1988): “O velho princípio segundo o qual a aquisição de conhecimento é indissociável do adestramento da mente, ou mesmo dos indivíduos, tornou-se obsoleto. O conhecimento já deixou de ser um bem em si”³⁰⁵. E como se processa este fenómeno? Lyotard explica: “O saber é e será produzido para ser vendido numa nova produção: em ambos os casos para ser trocado. Ele deixa de ser, para si mesmo, a sua própria finalidade, perdendo o seu “valor de uso”³⁰⁶. Quem dirige e decide é quem detém as informações: os vários especialistas, levando-nos a questionar os limites e a consciência da razão.

O pós-modernismo, nas artes, abandona a perspectiva universal e necessária de emancipação e de progresso. O desaparecimento da ideia de um progresso na racionalidade e na liberdade explicará, no entender do

³⁰³ *Idem* - *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 31.

³⁰⁴ Lyotard refere, por exemplo, Auschwitz, o Estalinismo na URSS, o Maio de 68 em França, ou “(...) a vitória da tecnociência capitalista sobre os restantes candidatos à finalidade universal da história humana”. In *idem, ibidem*, p. 32.

³⁰⁵ SARUP, Madan - *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1988, p. 118.

³⁰⁶ LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 18.

filósofo francês, o carácter de eclectismo, de justaposição, de refugio do pós-modernismo, por exemplo, na arquitectura ou na pintura:

O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa “retro” em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no “gosto” do amador³⁰⁷.

Este “gosto” é, assim, legitimado e encontra resposta imediata no mercado. Em conclusão, Lyotard considera que a modernidade é um programa esgotado, porque as metanarrativas que estavam na origem da legitimação dos seus ideais primordiais estão também esgotadas: “(...) a humanidade divide-se em duas partes. Uma defronta o desafio da complexidade, a outra o antigo, terrível desafio da sobrevivência. É talvez o principal aspecto do fracasso do projecto moderno, do qual te recordo que era em princípio válido para a humanidade no seu conjunto”³⁰⁸.

No caso das artes, particularmente das artes plásticas, a ideia dominante é a de que se terminou com o grande movimento das vanguardas, característica de uma modernidade ultrapassada, e Lyotard chama a atenção para o facto de o verdadeiro processo de vanguardismo ter sido um longo e responsável trabalho na procura dos pressupostos implicados na modernidade (Cézanne, Picasso, Delaunay, Klee...). Ora este pressuposto revelar-se-ia contraditório em Lyotard, porque é antagónico ao carácter não perene da arte pós-moderna. E o autor conclui o seu raciocínio: “Percebes que, entendido assim, o “pós” do “pós-moderno” não significa um movimento de *come back*, de *feed back*, de *flash back*, ou seja, de repetição, mas um processo em “*ana*”, um processo de análise, de anamnese, de analogia, e de anamorfose, que elabora um “esquecimento inicial”³⁰⁹. Seria, pois, fundamental

³⁰⁷ *Idem* - *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985. Op. cit.*, p. 19.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 97.

³⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 98.

assumir uma responsabilidade face aos erros do passado, examinando-os, reflectindo sobre eles, evitando a sua recorrência.

Numa perspectiva antagónica à de Jean-François Lyotard, situa-se a de Jürgen Habermas, que procurou fundamentar a sua visão filosófica da pós-modernidade no estabelecimento de uma fronteira legítima entre o Estado e o mundo complexo da comunicação³¹⁰. O filósofo crê que é possível um conhecimento universal e necessário, aplicado à vida em sociedade e às formas de desenvolvimento³¹¹. Habermas entende que Lyotard incorreu num equívoco, já que a modernidade continua a ser um projecto não esgotado, mas inacabado, que é necessário incrementar, procurando decifrar os erros em que se incorreu e repensá-lo no contexto da cultura das sociedades pós-industriais. A modernidade é uma época que tem um programa, o das “Luzes” da razão, programa que ainda não foi cumprido. As causas poderão estar, possivelmente, no capitalismo desenfreado.

A solução passará por acreditar nas pequenas narrativas, na fragmentação temporal como critério para a compreensão da contemporaneidade. A sociedade tida como um todo orgânico é rejeitada, porque não é possível uma concepção marxista — enquanto grande narrativa ou metanarrativa — da história dos nossos dias³¹². Será necessário apelar a uma reflexão sobre a sociedade e preparar a sociedade do futuro. Um dos escritos que claramente evidencia a oposição de Habermas a Lyotard é o ensaio, proferido oralmente em 1980, e publicado no ano seguinte na revista *New German Critique*, com o título *Modernity versus postmodernity*. O autor coloca a questão: “(...) devemos tentar manter as *intenções* do Iluminismo, eventualmente falíveis, ou devemos declarar a totalidade do projecto da modernidade uma causa perdida?”³¹³.

³¹⁰ Estas questões encontram-se desenvolvidas em HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. *Op. cit.*

³¹¹ Ver MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (Verão 1987), p. 5-19.

³¹² Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. *Op. cit.*, p. 131-138.

³¹³ HABERMAS, Jürgen – *Modernity — an incomplete project*. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 9.

Jürgen Habermas considera que determinadas situações proeminentes nas sociedades contemporâneas, tais como o terrorismo, as políticas estéticas, as doutrinas e os dogmas, as instituições altamente hierarquizadas, o militarismo, são resultantes do uso dos meios de coacção da burocracia moderna. E conclui: “Penso que em vez de desistir da modernidade e do seu projecto como causa perdida, devemos aprender com os erros daqueles programas extravagantes que tentaram negar a modernidade. Talvez os tipos de recepção da arte possam oferecer um exemplo que, pelo menos, indica a direcção de uma saída”³¹⁴. O filósofo alemão crê que a forma de ultrapassar esta situação conflitual e complexa — porque, na verdade, todos os autores reconhecem uma complexidade nestas questões — é defendendo a modernidade, reconhecendo uma união entre os domínios cognitivo, político e ético. A absoluta transparência seria a forma de alcançar um equilíbrio legítimo³¹⁵.

Jean-François Lyotard, por seu lado, entende esta atitude como uma imposição, como um dogmatismo da verdade. Devemos ponderar a hipótese, levantada por Madan Sarup (1988), relativamente ao facto de Lyotard não distinguir as teorias de larga escala do dogmatismo, acreditando que as primeiras são necessariamente dogmáticas³¹⁶. Será, portanto, o final do imperialismo da razão? É interessante a observação de Manuel Maria Carrilho (1989) a este respeito:

Ora, uma crítica total da razão como a que o pós-modernismo pretende realizar é impossível e insustentável porque coloca a razão numa situação de *autocontradição performativa*, isto é, em que se tem necessariamente de supor, previamente ao enunciado que se produz, algo que é incoerente com o que se afirma (pense-se no conhecido exemplo do “eu minto sempre” e na implícita pretensão de verdade em que se apoia)³¹⁷.

³¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 11-12.

³¹⁵ Ver McCARTHY, Thomas – *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

³¹⁶ Cf. SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. *Op. cit.*, p. 138-140.

³¹⁷ CARRILHO, Manuel Maria – *Elogio da modernidade*. *Op. cit.*, p. 67.

De facto, existe a necessidade de alguma certeza epistemológica, por um lado, embora se reconheça o carácter falível do conhecimento, por outro³¹⁸. É neste sentido que Habermas defende a necessidade de se manter como certo, pelo menos, um padrão suscetível de fundamentar a incredulidade face aos restantes.

O filósofo italiano Gianni Vattimo defende uma posição (1985) em que as oposições — fundamentalmente balizadas por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas — face à modernidade e à pós-modernidade, sem se diluírem, deverão ser menos imperativas, introduzindo a noção de “pensamento frágil” ou de “secularização”, enquanto modo simultâneo de dissolução das estruturas racionais da modernidade e de conseqüente emancipação³¹⁹. O “pensamento frágil” é aquele que encara a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica cartesiana, propondo que o pensamento enverede por um outro sentido, capaz de desenvolver posicionamentos enfraquecidos da filosofia. Vattimo entende que a razão não deverá ter medo de ceder terreno, recuar para uma “suposta zona de sombra”, não ficar paralisada pela perda de uma referência estável e iluminada, considerando, pois, a dificuldade, ou até a impossibilidade, de assumir o pós-moderno como algo de independente do moderno, uma vez que, na sua historicidade, se retomam as ideias-chave de progresso e de superação³²⁰.

Por outro lado, temos de admitir a complexidade e a rapidez das mudanças na sociedade ocidental nos últimos decénios. Efectivamente, e continuando o raciocínio do autor italiano: “Na sociedade de consumo, a renovação contínua (dos hábitos, utensílios e construções) é já hoje [1985] fisiologicamente exigida pela pura e simples sobrevivência do sistema; a novidade não tem nada de “revolucionário” e perturbador, é o que permite que as coisas fiquem sempre iguais”³²¹. E, neste sentido, será lícito continuar a falar de pós-modernidade como uma continuação da modernidade? Conti-

³¹⁸ Cf. GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, p. 305-310.

³¹⁹ Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 757 (30 Maio 1987), p. 58-60.

³²⁰ Cf. VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 9.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 12.

nuarão os ideais de progresso e de superação a conduzir o trajecto? Gianni Vattimo acredita que este debate é não só pertinente como fundamental. No entanto, é necessário superar esta dicotomia extrema e procurar o que está para além dela, encontrando uma terceira via, percebendo como e porquê a modernidade acabou, mas como constitui ainda um problema, mesmo acabado. A dissolução das estruturas racionais da modernidade ainda não se realizou, como acredita Lyotard, e deve ser realizado, contrariamente ao que pretende Habermas³²².

Na opinião de Richard Rorty (1991), filósofo e crítico norte-americano, a ligação entre Habermas e Lyotard reside no facto de ambos acreditarem que a história da filosofia moderna constitui uma parte determinante das várias tentativas de auto-afirmação das sociedades democráticas³²³. Segundo o mesmo autor: “Aqueles que querem a sublimidade estão a apontar para uma forma de vida intelectual pós-modernista. Aqueles que querem belas harmonias sociais querem uma forma de vida social na qual a sociedade, como um todo, se afirma a si mesma sem se preocupar em se fundamentar”³²⁴. A filosofia deverá, num certo sentido, estar imbuída de pragmatismo, no intuito de conseguir resolver os problemas complexos das sociedades contemporâneas.

Retomemos a tentativa de definição de pós-modernidade, já que esta é a base histórica e filosófica na qual o pós-modernismo assenta e ganha significado. Segundo David Harvey (1989):

(...) uma interpretação adequada da ascensão do pós-modernismo tem de se haver com a natureza da modernização. Somente assim poderá ela ser capaz de julgar se o pós-modernismo é uma reacção diferente a um processo imutável de modernização ou pressagia ou reflecte uma mudança radical da natureza da própria modernização³²⁵.

³²² Cf. COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Op. cit.*

³²³ Cf. RORTY, Richard - *Ensaíos sobre Heidegger e outros*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 257-275.

³²⁴ *Idem, ibidem*, p. 275.

³²⁵ HARVEY, David - *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 9.ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 97.

Podemos resumir a aceção do termo “pós-modernidade” fundamentalmente a três formas: a que apela à ruptura face à modernidade, a que defende uma ideia de continuidade e a que reconhece e pondera as virtudes e os problemas da modernidade. Não se pretende, com esta visão tripartida, anular a complexidade que se reconhece a este termo controverso e que tem vindo a ser alvo de estudo nas ciências sociais e humanas, nas artes, na economia, na crítica literária, etc., todavia, torna-se necessária uma certa organização das ideias mais proeminentes, a que se seguirá uma consideração final, embora não necessariamente definitiva. Temos de concordar com Barry Smart quando afirma (1993) que se trata de um “termo muito pesado”³²⁶.

Sabemos que Hegel e Karl Marx admitiram o “fim da história” — num sentido teleológico — que ocorreria no momento em que as sociedades atingissem a sua plenitude evolutiva. Para o primeiro, este estágio coincidiria com o liberalismo; para o segundo, com o comunismo. Daqui podemos aferir que a metanarrativa marxista terminou, como também entendeu Lyotard, já que a meta das sociedades pós-industriais é o triunfo do liberalismo económico e político nas sociedades ocidentais, como Francis Fukuyama de um modo auspicioso observou num artigo de 1989³²⁷. Quando falamos de “fim da história” não falamos de fim da historicidade. Marx, com o materialismo histórico e dialéctico, identificou uma com a outra. Deste modo, o processo histórico é visto unilinearmente — tese, antítese, síntese. A historicidade, diferentemente, apresenta-se como um modo de aprender com o passado e prever o futuro. Admite e insurge-se contra os erros do passado, critica, questiona, compara. Uma outra postura, distinta da de Fukuyama, tinha assumido o sociólogo Daniel Bell na obra *The cultural contradictions of capitalism* (1976), ao conferir particular ênfase às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas nas sociedades pós-industriais, do “consumo de massa”, mas temendo o critério de eficácia da pós-modernidade³²⁸.

³²⁶ Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993, p. 13.

³²⁷ Ver FUKUYAMA, Francis – *O fim da história e o último homem*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 1999; *idem* – *O fim da história? Risco*. Lisboa. N.º 13 (Primavera 1990), p. 23-41.

³²⁸ Ver BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Na verdade, temos de reconhecer a importância das inúmeras transformações que melhoraram a qualidade de vida do homem, que fomentaram o progresso civilizacional e a democracia, na procura do cumprimento dos ideais de raiz iluminista. O projecto da modernidade e, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (1988): “(...) é um projecto ambicioso e revolucionário. As suas possibilidades são infinitas, mas, por serem-no, contemplam tanto o excesso das promessas como o défice do seu cumprimento”³²⁹. Mas, por outro lado, nunca como agora — início do século XXI — as desigualdades foram tão notórias, as tragédias tão repentinas, a opressão económica tão evidente, a violência tão crua, a indiferença tão perturbadora. A crise do humanismo é manifesta. Nas palavras de Gianni Vattimo (1985): “Deus morreu, mas o homem não está lá muito bem”³³⁰. Este grau de consciência histórica atormenta o ser humano e assume um carácter escatológico. Esta consciência, no entender do autor italiano,

(...) impede de produzir verdadeira novidade histórica; sobretudo, impede-o de ter um estilo específico e por isso este homem é coagido a atingir as formas da sua arte, da sua arquitectura, da moda, no grande armazém de guarda-roupa teatral em que se tornou para ele o passado³³¹.

Gianni Vattimo propõe a interessante solução da “ontologia fraca”, como modo de abandonar a metafísica e de superar a crítica típica da modernidade. É a terceira via de que anteriormente se falou, o fim da era da metafísica.

Em termos temporais, como situar exactamente a pós-modernidade? Já se observou que se admite o começo da pós-modernidade, *grosso modo*, em meados da década de setenta. Quanto ao seu fim, é bastante mais complexo. Segundo Barry Smart (1993), embora a pós-modernidade já não seja nenhuma novidade, não é por isso que devemos acreditar que esta-

³²⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa – O social e o político na transição pós-moderna. *Op. cit.*, p. 27.

³³⁰ VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 30.

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 131-132.

mos numa nova etapa, isto é, que não continuamos na pós-modernidade política, cultural e social:

108

A pós-modernidade como forma de vida, como forma de reflexão e de resposta à acumulação de indícios sobre os limites e as limitações da modernidade. A pós-modernidade como forma de viver com as dúvidas, as incertezas e as ansiedades que parecem cada vez mais ser o corolário da modernidade, o preço inescapável a pagar pelos ganhos, os lucros e os prazeres associados à modernidade³³².

Por estes motivos, é difícil acreditar que a pós-modernidade realize os pressupostos de superioridade cultural e social, estipulados pela modernidade, portanto, que seja uma etapa superior. Mas a história também se faz, como sabemos, de avanços e de retrocessos. E os retrocessos muitas vezes são consequência inevitável dos avanços, necessitando-se de uma nova solução para o retrocesso e assim sucessivamente, como na ciência. Barry Smart crê (1993) que: “A ideia de pós-modernidade indica uma modificação ou mudança na(s) forma(s) como experimentamos e nos relacionamos com o pensamento moderno, as condições modernas e as formas de vida modernas, em resumo, a modernidade”³³³. A pós-modernidade, por conseguinte, não representa o fim da história, da modernidade ou da política, mas uma nova forma de nos relacionarmos com o mundo em que vivemos. As estratégias políticas e sociais não são únicas, tendo de ser adaptadas a cada contexto específico, de responder a problemas particulares. As soluções podem ser inúmeras, mas têm sempre consequências e são susceptíveis de imputar responsabilidades. É neste sentido que se afastam do “vale tudo”.

No final dos anos oitenta, Umberto Eco equiparara o fim do segundo milénio ao final do primeiro, remetendo para um neomedievalismo³³⁴, já que se verifica o dismantelamento de uma grande ordem/paz mundial, ao mesmo tempo que temos de superar os problemas inerentes ao

³³² SMART, Barry – *A pós-modernidade. Op. cit.*, p. 12.

³³³ *Idem, ibidem*, p. 46.

³³⁴ Ver ECO, Umberto – *Viagem na irrealidade quotidiana*. 3.^a ed. Lisboa: Difel Editora, 1993.

desenvolvimento tecnológico: produção de alimentos venenosos, poluição, desflorestação, extinção de espécies animais, etc. A própria cidade, segundo o mesmo autor, está a medievalizar-se, uma vez que proliferam os *ghetos*, os bairros, as minorias, a fragmentação social. O ideal clássico — no sentido do desejável — não consegue ser cumprido. Embora esta analogia de Umberto Eco seja bastante curiosa e, de certo modo, verdadeira, talvez seja um pouco forçada. O pensamento pós-moderno defende um pluralismo de jogos de linguagem, dificultando um consenso universal e necessário. No entanto, talvez seja possível encontrar uma solução de compromisso entre a universalidade racionalista e as tradições culturais específicas de cada local ou de cada situação. Não será produtivo ou grandemente entusiasmante reduzir-se a questão da pós-modernidade aos limites do banal, da moda ou, por outro lado, do inimigo a dizimar, tornando-se pertinente a consideração de diversas perspectivas e possibilidades.

Iñaki Urduñibia resume em algumas ideias a situação pós-moderna (1990):

Encontramo-nos, pois, numa situação em que imperam a incerteza, o cepticismo, a disseminação, as situações derivantes, a descontinuidade, a fragmentação, a crise..., aspectos que conduzem, nos terrenos artísticos, a fenómenos como o pastiche, a *collage*, uma posição cindida e esquizofrénica que leva em muitas ocasiões à busca noutros tempos do que agora carecemos³³⁵.

Este mal-estar e esta confusão são também extensíveis ao território religioso e ao próprio sentido da vida. De facto, a religião católica abandonou a sua hegemonia no mundo ocidental. A imagem de uma Cristandade unida, capaz de indicar um caminho espiritual aos seus fiéis e de resolver conflitos está claramente posta em causa³³⁶, abrindo caminho para a proliferação de igrejas e de religiões “alternativas”. As sociedades ocidentais estão longe de cumprir um ideal de prosperidade e pacificidade.

³³⁵ VATTIMO, Gianni [et al.] – *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, p. 68-69.

³³⁶ Ver GELLNER, Ernest – *Pós-modernismo, razão e religião*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

Na obra *Can modernity survive?* (1990), Agnes Heller explica o âmbito da sua questão:

110

A pergunta “A modernidade pode sobreviver?” é uma questão pós-moderna, mas não é formulada *acerca* da pós-modernidade, a partir do momento em que como “época”, pelo menos na minha ideia, não existe. Também não existem quaisquer sinais de que estará para ser. A questão é colocada à modernidade do ponto de vista da consciência histórica pós-moderna³³⁷.

É esta consciência referente às nossas condições actuais de vida que permitirá uma reflexão e uma interpelação sobre a modernidade e a liberdade a ela intrínseca. Devemos, de facto, desde já concordar com Agnes Heller nesta questão, uma vez que os valores da liberdade e da igualdade são pressupostos determinantes da modernidade — particularmente depois da Revolução Francesa — e assumem um carácter fundamental que deve ser cumprido. É impossível considerar moderna uma sociedade tirana e antidemocrática, na qual não encontrem concretização os direitos, as liberdades e as garantias do cidadão. E, apesar de não se ignorarem as falhas das sociedades neoliberais, o grande argumento moderno destas baseia-se justamente na alegada existência de democracia e, portanto, de direitos e deveres. Heller continua este raciocínio: “A época da filosofia da história confrontou-nos com a escolha entre tudo e nada. Tudo tornou-se nada. Mas nada não se tornou no tudo, apenas nalguma coisa. Os direitos estão longe de ser tudo — mas são certamente alguma coisa”³³⁸.

Anthony Giddens defende (1990) que só faz sentido falar de pós-modernidade depois de nos debruçarmos sobre a natureza da modernidade e sobre as suas consequências: “Se estamos a avançar para uma fase de pós-modernidade, isso significa que a trajectória do desenvolvimento social está a levar-nos para longe das instituições da modernidade, em direcção

³³⁷ HELLER, Agnes – *Can modernity survive?* Cambridge: Polity Press, 1990, p. 6.

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 159.

a um tipo novo e distinto de ordem social”³³⁹. O que se vive não é uma nova idade histórica, mas sim uma radicalização da modernidade. Esta radicalização vai ser responsável pela definição de uma ordem social multidimensional, assente na vigilância, no capitalismo, no industrialismo e no poder militar. O autor considera que as três fontes primordialmente responsáveis pelo dinamismo da modernidade são a separação do tempo e do espaço, o desenvolvimento de mecanismos de contextualização, e a apropriação reflexiva do conhecimento. Estas fontes encontram-se inter-relacionadas:

Consideradas em conjunto, estas três características das instituições modernas ajudam a explicar porque é que viver no mundo moderno é mais como estar a bordo de um carro de Jagrená desgovernado (...) do que num automóvel cuidadosamente controlado e bem guiado³⁴⁰.

A modernidade é, assim, apresentada como uma incerteza e um risco inevitável. E as suas consequências imprevisíveis estão mais na causa das falhas do que os “defeitos de concepção”.

Efectivamente, devemos concordar com Anthony Giddens particularmente neste ponto, uma vez que as consequências do progresso — particularmente nas estruturas sociais — são difíceis, se não impossíveis, de prever com uma pequena margem de erro. E neste sentido poderemos encontrar alguma justificação para o não cumprimento dos auspiciosos ideais iluministas. Evidentemente que os pressupostos das “Luzes” pretenderam realizar as melhores intenções mas, enfim, abriu-se a era da dúvida e da insegurança na tradição. A esperança num futuro melhor não pode, porém, dissipar-se. Anthony Giddens propõe, neste sentido, a orientação das sociedades para o realismo utópico:

As antecipações do futuro tornam-se parte do presente, repercutindo-se desse modo sobre a forma como o futuro efectivamente se desenvolve; o realismo utópico combina a “abertura de janelas” sobre o futuro com a

³³⁹ GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. *Op. cit.*, p. 32.

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 37.

análise das tendências institucionais actuais através das quais os futuros políticos estão imanentes no presente. (...) As utopias do realismo utópico são antitéticas tanto da reflexividade como da temporalidade da modernidade. As prescrições ou antecipações utópicas balizam os futuros possíveis, travando assim o carácter incessantemente aberto da modernidade³⁴¹.

A pós-modernidade apresenta-se como um futuro social, ainda a ser interpretado, mas só depois de saldadas as contas com a modernidade. A pós-modernidade é um projecto de orientação, mas só depois da escassez, da participação democrática e multifacetada, da desmilitarização e da humanização da tecnologia. Em síntese: depois da reconstituição do pensamento utópico³⁴². Richard Appignanesi, embora referindo-se especificamente ao pós-modernismo, afere (1995) uma conclusão algo promissora: “O romantismo. Talvez esse fantasma traga o remédio homeopático que procuramos. A única cura do pós-modernismo é a doença incurável do romantismo”³⁴³. Esta mesma ideia pode ser aplicada ao processo histórico, à (pós)modernidade. Temos de reconhecer que, na base do debate acerca da quebra ou continuidade da modernidade, está a questão de os valores considerados universais pela civilização ocidental, na prática, já o não serem, colocando em causa o “projecto da modernidade”³⁴⁴.

Voltemos à questão da globalização e da sociedade de consumo, na qual invariavelmente temos de nos situar. Segundo João Maria André (2005), a globalização neoliberal é responsável pela promoção de uma homogeneização cultural, já que esta é imposta de cima para baixo³⁴⁵. Em 1983, Gilles Lipovetsky observou:

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 125-126.

³⁴² Cf. SMART, Barry – *A pós-modernidade. Op. cit.*, p. 12-13.

³⁴³ APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes. Op. cit.*, p. 175.

³⁴⁴ Cf. SMART, Barry – *Modernity, postmodernity and the present*. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 14-30.

³⁴⁵ Cf. ANDRÉ, João Maria – *Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 121-124.

Sem dúvida, temos de partir do mundo do consumo. Com a profusão luxuriante dos seus produtos, imagens e serviços, com o hedonismo que induz, com o seu clima eufórico de tentação e proximidade, a sociedade de consumo revela até à evidência a amplitude da estratégia da sedução. Esta (...) identifica-se com a ultra-simplificação das *opções* que a abundância torna possíveis³⁴⁶.

Na sociedade pós-moderna o leque de oferta é praticamente ilimitado. A todos os níveis — cultura, desporto, informação, tecnologias, relações humanas — as hipóteses de escolha são inúmeras e diversificadas, privilegiando-se as opções individualizadas e a satisfação completa — dos desejos mais bizarros aos mais subtis e requintados. Segundo o mesmo autor, esta sociedade de consumo e, aliada a ele, a sedução encontra uma clara repercussão na própria linguagem, “politicamente correcta”:

Já não há surdos, cegos, coxos; estamos no tempo dos que ouvem mal, dos invisuais, dos deficientes; os velhos tornaram-se pessoas da terceira ou quarta idade; as criadas, empregadas domésticas, os proletários, parceiros sociais; as mães solteiras, mães celibatárias. Os cábulas são crianças com problemas ou casos sociais, o aborto é uma interrupção voluntária da gravidez³⁴⁷.

Rejeita-se o objecto, o desagradável, o incómodo. É a sociedade hedonista e narcisista, subjugada por si própria. O consumo apresenta-se como algo obrigatório. O princípio da sedução, segundo o autor, substitui-se ao princípio da convicção. Podemos ainda ir mais longe e afirmar que a sedução é uma das novas convicções. Esta convicção está na base do proliferar da publicidade, da moda, dos acontecimentos sociais mediáticos, dos *spas*, do endividamento, do divertimento, da imprensa cor-de-rosa, do narcisismo que “(...) designa a emergência de um perfil inédito no indivíduo nas suas

³⁴⁶ LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989, p. 18.

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 21-22.

relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o “capitalismo” autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo”³⁴⁸. O “eu” constitui-se como a meta do investimento imediato, colocando, eventualmente, em risco o empenhamento nas grandes causas humanas, políticas e sociais. Inversamente, o individualismo psicológico é levado ao extremo.

A tolerância reduz-se e a ansiedade aumenta. A fasquia individual elevou-se demasiado. Mas, ao mesmo tempo, nunca como nos nossos dias a sociabilidade teve tanto peso e talvez nunca a solidão tenha atingido tamanha dimensão. O consumo, ao estar directamente relacionado com um acto voluntário de escolha, responsabiliza o indivíduo relativamente si próprio mas, segundo Daniel Bell (1976), provoca indiferença face ao bem comum, às instituições liberais³⁴⁹. É neste sentido que Lipovetsky adverte (1983) para o perigo da violência desligada de qualquer projecto histórico, caprichosa, isto é, narcísica: “Numa derradeira desqualificação, a violência entra no ciclo em que absorve os seus próprios conteúdos; de acordo com a era narcísica, a violência dessubstancializa-se num culminar hiper-realista sem programa nem ilusão, violência *hard*, desencantada”³⁵⁰.

Temos de considerar que, não obstante vivamos numa era particular e perigosamente narcísica, individualista, isto não significa necessariamente que vivamos num tempo absolutamente novo, independente do tempo passado. Na óptica de António Pedro Pita (1988):

Romper com o narcisismo é romper com o ideal metafísico da racionalidade do *pensamento do pensamento*. Significa conceber uma razão relacional, isto é, uma razão que seja, em si mesma, relação, demarcada por isso do movimento de ensimesmamento que o “Eu”, enquanto “Eu penso”, efectuava³⁵¹.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 48.

³⁴⁹ Ver BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. *Op. cit.*

³⁵⁰ LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo* *Op. cit.*, p. 204.

³⁵¹ PITA, António Pedro – *A modernidade de A condição pós-moderna*. *Op. cit.*, p. 90.

Na perspectiva de Alfredo Margarido (1993), a ideia de individualismo pós-moderno possui um enraizamento no Antigo Regime, cuja organização se pautava pela visão tripartida – clero, nobreza e povo – e praticamente impermeável da sociedade. A invenção da pós-modernidade deveu-se aos intelectuais universitários, na sua maioria afastados da sociedade de produção. A moral pós-moderna não consegue encontrar soluções para o crescente número de desempregados, e a sociedade tripartida mantém-se: os dirigentes, os dirigidos e os excluídos. O Estado torna-se dependente do indivíduo narcísico, pós-moderno, afastando-se dos princípios da justiça social. A burguesia tornara-se numa classe bem instalada, afastada do neo-individualismo do “outro”³⁵². O indivíduo torna-se numa nova figura central, demonstrando alguma desafeição pelo social, uma quebra de militância e um desaparecimento da pertença a uma tradição, “como se contasse apenas o instante, o imediato” neste retorno de Narciso, sempre à procura de deslumbramento, pronto a “suprimir a moralidade que funda toda a *praxis*” e elegendo a predominância do individual, hedonista, sobre o universal. Este fenómeno coexiste, contudo, com a emancipação, com a personalização e com a tolerância³⁵³.

O consumo e um certo individualismo são transversais às sociedades ditas pós-modernas. O aumento avassalador do consumo e da produção repercute-se no carácter efémero das modas³⁵⁴, dos produtos, e mesmo das ideias e da arte. Numa perspectiva crítica face ao marxismo e ao estruturalismo, Jean Baudrillard entende (1970) que a felicidade é o ponto absoluto de referência da publicidade aos mais diversificados produtos, ao mesmo tempo que o *kitsch* e o *gadget* se impõem como uma das categorias culturais

³⁵² Cf. MARGARIDO, Alfredo – A falsa ética neo-individualista pós-moderna. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 13 (Inverno 1993), p. 91-102.

³⁵³ Cf. SILVA, Isidro Ribeiro da – Individualismo contemporâneo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 1 (Jul. 1985), p. 3-17.

³⁵⁴ Ver LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efémero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989; DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Lisboa: Edições 70, 1996.

mais eminentes do objecto moderno³⁵⁵. O *kitsch* opõe-se à estética da originalidade pela “estética da simulação”³⁵⁶.

A propósito da realidade e da sua representação imagética, Jean Baudrillard escreveu *Simulacres et simulation* (1981). A distinção entre o que é representação e realidade desvanece-se, na medida em que se atinge um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia, isto é, entre o objecto e a sua representação, é, às vezes, difícil de ser percebida. O autor refere-se a quatro fases da imagem: a imagem como reflexo de uma realidade – por exemplo, a pintura de uma paisagem –, a imagem enquanto máscara e perversão de uma realidade – por exemplo, a pintura de uma cena cortesã –, a imagem assumindo-se como marca da ausência de uma realidade e, finalmente, o simulacro, isto é, a hiper-realidade, o além da realidade. A fronteira entre a arte e a realidade desapareceu, porque ambas terão sucumbido ao “simulacro universal”. Jean Baudrillard quando se reporta ao cinema diz o seguinte (1981):

O cinema nas suas tentativas actuais aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificado, o que é a empresa mais louca (...) nenhuma cultura jamais teve sobre os signos esta visão ingénua e paranóica, puritana e terrorista. O terrorismo é sempre o do real³⁵⁷.

Estamos perante a designada hiper-realidade: a realidade a dissipar-se. O niilismo realizou-se na simulação³⁵⁸. O ser humano tornou-se “exorbitante”, fora de campo, e “fractal”, que se desmultiplica numa época em que

³⁵⁵ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Op. cit., p. 47; 114-115.

³⁵⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 116.

³⁵⁷ *Idem* – *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 64.

³⁵⁸ Ver também *idem* – *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. Nesta obra o autor coloca o problema do relacionamento do ser humano com o mundo circundante, em rápida e constante transformação.

a aceleração devorou o recurso do tempo³⁵⁹. Já não se conseguem impor limites ao próprio mundo, que se transformou num ecrã, num “ponto de convergência de todas as redes de influência”³⁶⁰.

Na obra *La società trasparente* (1989) Gianni Vattimo propõe a tese de que na sociedade dos *mass media* – que caracterizam a “sociedade transparente”, na verdade pós-moderna, caótica, contaminada – se abre caminho a um ideal de emancipação, que tem por base a oscilação, a pluralidade e, por fim, o desgaste do próprio “princípio de realidade”, isto é, o homem pode tornar-se consciente de que a liberdade não consiste em conhecer a estrutura do real e adaptar-se a ela. A nossa esperança de emancipação e de liberdade reside neste relativo caos, nesta perda de sentido da realidade, na capacidade de desenraizamento – libertação das diferenças, das minorias, fim da ideia de uma realidade histórica totalizadora –, embora sem o abandono de todas as regras. Na verdade, “(...) com a multiplicação das imagens do mundo perdemos o “sentido da realidade”, como se diz, talvez isso não seja afinal uma grande perda”³⁶¹, até porque somos capazes de viver na experiência de oscilação pós-moderna³⁶².

A ideia de uma certa nostalgia de fim de século caracteriza-se por um misto de quatro ideias fundamentais: o declínio da história, o sentimento de perda da unidade, a sensação de perda da expressividade e da espontaneidade, e o sentimento de perda da autonomia individual³⁶³. Nos dias de hoje é comum falar-se do “declínio do Ocidente”, ou pelo menos num certo esgotamento da criação contemporânea, isto é, a recusa do “novo” torna-se numa condição de princípio³⁶⁴. O pensamento pós-moderno problematiza, como nenhum outro, a realidade circundante, mas esta problematização

³⁵⁹ Cf. *idem* – O orbital. O exorbital. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 337-346.

³⁶⁰ Cf. *idem* – The ecstasy of communication. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 145-154.

³⁶¹ VATTIMO, Gianni - *A sociedade transparente*. *Op. cit.*, p. 14.

³⁶² Cf. *idem, ibidem*, p. 16-17.

³⁶³ Cf. ROBERTSON, Roland – After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 45-61.

³⁶⁴ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. *Op. cit.*, p. 28.

do real, no entender de Scott Lash (1990): “(...) através da arte, através das formas culturais, pode constituir um potencial desagregador e radical”³⁶⁵.

Gillo Dorfles adverte (1986) para o facto de a perda da centralidade conduzir, evidentemente, à perda do equilíbrio, da noção de situação: “É como dizer que, sem centralidade, sem um sólido ponto de apoio, acaba por faltar, tanto para a arte como para a cultura, a base de toda a evolução possível”³⁶⁶. Sabemos que há uma certa necessidade de organizar as estruturas — históricas, filosóficas, antropológicas, artísticas — no intuito de facilitar a sua compreensão, ou mesmo apropriação. A multiplicidade de opções implica uma escolha, por conseguinte, encerra em si uma desarmonia³⁶⁷. Esta desarmonia não se deverá confundir com desordem, “(...) porque muitas vezes é mesmo uma escolha ordenada que determina uma condição de desarmonia e de assimetria”³⁶⁸. O equilíbrio poderá ser identificado com a estagnação, daí ser compreensível falar-se de desequilíbrio no pós-modernismo, numa era plural, com múltipla oferta, supostamente democrática, pautada pela fragmentação, pela desarmonia. Ora esta desarmonia é que, justamente, constitui o seu ponto de equilíbrio, a sua lógica, a sua fundamentação e, no fundo, a sua honestidade.

De todas estas considerações podemos aferir algumas conclusões a respeito da pós-modernidade. Por um lado, trata-se de um assunto que preocupa muitos pensadores contemporâneos e que gera algum desconforto e até desconfiança. Dada a complexidade em definir o conceito de pós-modernidade ou de pós-moderno, opta-se por uma compreensão do pano de fundo sobre o qual o termo emerge: as complexas sociedades contemporâneas, a rapidez da história, a economia livre de mercado, a sociedade de consumo, a tecnologia de ponta, a globalização, a denúncia da modernidade, a pluralidade, etc. Por outro lado, e por razões que se prendem não só com o processo histórico mas também com a própria composição da palavra

³⁶⁵ LASH, Scott – Postmodernism as humanism? Urban space and social theory. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 73.

³⁶⁶ DORFLES, Gillo – *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 95.

³⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 99.

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 105.

“pós-modernidade”, torna-se fundamental a caracterização da modernidade e a localização da pós-modernidade face à primeira: continuidade ou ruptura? Vivemos numa nova era ou apenas numa nova fase da modernidade? Se preferirmos, o debate modernidade/pós-modernidade encontra-se centrado na discussão entre um conceito unitarista e um conceito pluralista da razão e do real³⁶⁹.

Não obstante admitamos que os ideais iluministas foram traídos pelas grandes catástrofes provocadas pelo homem e que, portanto, contrariam a unilinearidade do progresso civilizacional, devemos considerar que o processo histórico é pontilhado por avanços e retrocessos. O que talvez ponha em evidência os grandes cataclismos do século xx é o seu carácter mais abrangente, mais mediático e, possivelmente, mais programado. Como afirma Warren Montag (1988):

O debate sobre o pós-modernismo [neste caso o autor refere-se à pós-modernidade e não propriamente ao pós-modernismo artístico] provará ter sido produtivo na medida em que desperte em nós a consciência dos seus próprios limites, que não são os limites da história em si (como alegam os partidários do pós-modernismo), mas as fronteiras do território em que a teoria marxista sempre interveio com maior eficácia: a conjuntura actual³⁷⁰.

Apesar de tudo, a crença no progresso e no futuro vai permanecendo, havendo necessidade de se recorrer, para isso, a determinados mecanismos ecológicos, políticos, humanistas, sociais, etc. E, neste sentido, temos de admitir que vivemos numa etapa pós-moderna da história — com todas as características e peculiaridades que lhe foram sendo enumeradas — mas, pelo menos por agora, ainda não abandonámos a modernidade. A modernidade não estará esgotada como entendeu Jean-François Lyotard, talvez não seja propriamente um projecto inacabado, tal como considerou Jürgen

³⁶⁹ Cf. BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. *Op. cit.*, p. 2-10.

³⁷⁰ MONTAG, Warren – O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 133.

Habermas; mas provavelmente se aproxime de um certo “pensamento frágil”, proposto por Gianni Vattimo, ou de um “realismo utópico”, ensaiado por Anthony Giddens. A pós-modernidade apresenta-se sobretudo como uma perspectiva através da qual podemos e devemos questionar a modernidade e, em particular, o mundo que nos rodeia. No que respeita ao domínio das artes, concretamente ao pós-modernismo, este representará uma nova forma artística — visto que desde o neoclassicismo que não podemos falar de um estilo histórico propriamente dito — e, neste caso, quais as suas características; ou será apenas uma continuidade relativamente às formas artísticas precedentes?

O “FIM DA ARTE”, PÓS-MODERNISMO E REGRESSO À PINTURA

Na perspectiva de Luc Ferry (1990), podemos falar em três significados do pós-moderno/pós-modernismo: o pós-moderno como culminar do modernismo, isto é, o seu carácter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como auto-superação da razão³⁷¹. Thomas Docherty (1990) adverte para o facto de o pós-modernismo na arte contemporânea estar envolto em algumas directrizes que o caracterizam: a sedução, a transgressão, a auralidade por oposição à espectacularidade, e a fuga à comodidade elitista da arte³⁷². Yves Michaud salienta (1999) o facto de, no pós-modernismo, o conceito de uma arte sem definição se ter tornado no ponto fulcral da sua definição, produzindo-se as condições de análise e de julgamentos que nos colocam perante a diversidade das qualidades artísticas, das experiências estéticas e das suas condições de produção³⁷³.

Outros autores, como Charles Harrison e Paul Wood, chamam a atenção (1993) para o campo específico das artes visuais, no qual o pós-modernismo poderá ser olhado em torno de três questões fundamentais: a crítica

³⁷¹ Cf. FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática. Op. cit.*, p. 262-268.

³⁷² Cf. DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism*. London; New York: Routledge, 1990, p. 18-33.

³⁷³ Cf. MICHAUD, Yves – *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007, p. 28-47.

da diferença relacionada com o sentimento de opressão, a crítica do mito da originalidade e a crítica às narrativas históricas³⁷⁴. Por seu lado, Matei Calinescu remete (1987) para a necessidade de uma teoria consistente do pós-modernismo estar revestida de hipotética autoconsciência e de especificidade de aplicação, tornando-se possível produzir novas visões, eventualmente alguns aspectos de semelhança com o modernismo e com a própria vanguarda, ao questionar os princípios de autoridade e de unidade, e ao construir versões não minimalistas³⁷⁵. Como escreve Eleanor Heartney (2001):

(...) independentemente de a vinculação [entre modernismo e pós-modernismo] ser definida como parasítica, canibalística, simbiótica ou revolucionária, uma coisa é evidente: torna-se impossível conceber o Pós-Modernismo sem o Modernismo. O Pós-Modernismo constitui o *enfant terrible* do Modernismo. E dado a própria definição de Modernismo permanecer controversa, não devia constituir surpresa o facto de até os defensores mais acérrimos do Pós-Modernismo parecerem incapazes de chegar a um consenso quanto à sua definição exacta³⁷⁶.

O movimento pós-moderno, no que respeita às artes visuais³⁷⁷, ter-se-á iniciado nos Estados Unidos da América e em Itália, estendendo-se posteriormente à Alemanha, ao Reino Unido, a Espanha, ao Japão e a Portugal³⁷⁸. Todavia, é inegável a existência de um certo preconceito face ao termo e ao tipo de arte a que se refere. Na opinião de Carlos Ceia (1999), trata-se de um conceito ainda em gestação, que não pertence a um domínio

³⁷⁴ Cf. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. *Op. cit.*, p. 238-256.

³⁷⁵ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 270.

³⁷⁶ HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2002, p. 6.

³⁷⁷ Ver TRODD, Colin - Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92.

³⁷⁸ Cf. COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas - *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989, p. 65-80.

específico da história da cultura³⁷⁹. De um modo geral, quando se fala em pós-modernismo parte-se do negativo, isto é, por colocar em evidência uma moda, portanto efémera; um tipo de arte que já não conhece um fio condutor; a perda de centralidade; algo que se pauta pela fragmentação, pela desconstrução, pela coexistência de vários pontos de vista, pelo *pastiche*³⁸⁰, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia³⁸¹; que rompe com a ideia modernista — particularmente no âmbito da arquitectura — dos planos de grande escala; que é um marasmo³⁸²; que não tem critérios estéticos definidos, enfim, que é quase uma fraude, um *déjà vu*³⁸³.

Além da já referida questão do prefixo “pós” implicar uma carência de critérios de definição positivos – na verdade, ninguém parece estar satisfeito com a designação “pós-modernismo/pós-moderno”³⁸⁴ –, este negativismo estará também possivelmente relacionado com uma certa confusão entre o eclectismo pós-modernista e a errada, mas recorrente, crença na potencialidade de qualquer objecto ser arte. Como afirma Andreas Huyssen (1987): “O que não se pode continuar a fazer é elogiar ou ridicularizar o pós-modernismo *em bloco*. O pós-moderno tem de ser salvo dos seus defensores e dos seus detractores”³⁸⁵.

Numa atitude mais extrema e pessimista podemos colocar as afirmações de Gilles Lipovetsky (1983):

³⁷⁹ Cf. CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Sécuro XXI, 1999, p. 9 e ss.

³⁸⁰ Imitação criativa, máscara estilística.

³⁸¹ Deformação, ridicularização, impulso satírico. Na opinião de Jameson, o *pastiche* acaba por melhor caracterizar o pós-modernismo uma vez que se trata de uma prática neutra, amputada do impulso satírico. Cf. JAMESON, Fredric – O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 28-32.

³⁸² Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. *Op. cit.*, p. 78.

³⁸³ Ver, por exemplo, OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de – *Los grandes “ismos” pictóricos del siglo XX*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.

³⁸⁴ Cf. WOOD, Paul – *Inside the whale: an introduction to postmodernist art*. *Op. cit.*, p. 16-17.

³⁸⁵ HUYSSSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1986, p. 182.

O pós-modernismo não passa de um outro nome para designar a decadência moral e estética do nosso tempo. Ideia que não é, aliás, nada original, uma vez que H. Read escrevia já no início dos anos cinquenta: “A obra dos jovens não passa do reflexo atrasado de explosões que datam de há trinta ou quarenta anos”³⁸⁶.

Nesta afirmação estão incorporadas duas ideias fundamentais: a falta de originalidade do pós-modernismo e a sua alegada decadência estética. Clement Greenberg, na conferência proferida na Universidade de Sydney (1980), observava que qualquer desvio do modernismo está na origem de uma corrupção dos padrões estéticos. O pós-modernismo evidenciava o “relaxamento” da arte depois da *pop art*, e justificava a existência de formas artísticas menos exigentes³⁸⁷.

O pós-modernismo opõe-se à reflexão estética modernista, rejeita a sua estrutura narrativa, é ambíguo, serve-se da montagem, é antiformal e desconstrutor. Se nos debruçarmos sobre o interessante esquema comparativo, entre modernismo e pós-modernismo, proposto por Ihab Hassan (1985)³⁸⁸ – visão inicialmente desenvolvida do ponto de vista da análise literária –, verificamos que, segundo este autor, o modernismo se inspira no romantismo e no simbolismo, que constrói um projecto e institui uma hierarquia, que visa uma obra acabada, sintética e totalizante; enquanto o pós-modernismo se inspira no dadaísmo e na *pataphysics*, emerge do acaso, institui a anarquia, e as suas construções baseiam-se no processo, na *performance*, no *happening*, na desconstrução e na antítese. Se o primeiro procura a presença, a concentração e o paradigma; o segundo pauta-se pela ausência, pela dispersão e pelo sintagma. Um selecciona e o outro combina; um institui-se como significado, o outro como significante. Se o modernismo é narrativo e metafísico; o pós-modernismo centra-se na *petite*

³⁸⁶ LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. *Op. cit.*, p. 112.

³⁸⁷ Cf. GREENBERG, Clement – *The notion of “post-modern”*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980, p. 12-14.

³⁸⁸ Cf. HASSAN, Ihab – The culture of postmodernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Illinois: University of Illinois Press, 1986, p. 312.

histoire e na ironia³⁸⁹; um reporta-se à origem e à determinação; o outro ao vestígio, à diferença e à indeterminação. O pós-modernismo aparece como uma reacção silenciosa à vanguarda.

À semelhança do que se verifica relativamente à modernidade e à pós-modernidade, devemos reconhecer a existência de duas posições marcantes no seio da crítica e da teoria da arte no que toca ao pós-modernismo: uma que se reveste do pressuposto de uma continuidade entre modernismo e pós-modernismo; outra que preconiza uma ruptura entre ambos os conceitos e consequentes postulados. Na verdade, para autores, como Barry Smart (1993), o pós-modernismo representa uma certa continuidade face ao modernismo:

O pós-modernismo pode ser descrito como uma configuração cultural que se encontra, em termos gerais, em continuidade com o modernismo, ou seja, que não é significativamente diferente deste. Uma consequência desta posição é a superficialidade, se não redundância do termo, visto que o mesmo apenas tenta fabricar diferenças dentro de um conjunto que é fundamentalmente o mesmo³⁹⁰.

Uma posição semelhante é partilhada por Suzi Gablik (1984) ao assumir que o pós-modernismo se apresenta não tanto como uma revolução nos estilos, mas como uma vaga de “expectativas nascentes”³⁹¹. A autora conclui a sua perspectiva do seguinte modo: “O seu legado [do modernismo] requer que olhemos para a arte novamente em termos de desígnio em vez de estilo”³⁹², isto é, será mais profícuo compreender a própria função e valor da arte, ao mesmo tempo que não reconhece, necessariamente, uma ruptura estilística.

Lloyd Spencer entende (2001) que o pós-modernismo pode ser visto como aquela variante do modernismo que nos liberta do espartilho da

³⁸⁹ Sobre a questão da ironia é interessante ver BEHLER, Ernst – *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 331 e ss.

³⁹⁰ SMART, Barry – *A pós-modernidade*. *Op. cit.*, p. 17-18.

³⁹¹ Cf. GABLIK, Suzi – *Has modernism failed?* *Op. cit.*, p. 12.

³⁹² *Idem, ibidem*, p. 128.

modernidade, já que o próprio modernismo, numa vertente crítica, poderá ser o antídoto daquela³⁹³. Edward Lucie-Smith também atenta (1984) que não existe uma real quebra entre modernismo e pós-modernismo, já que, mesmo a arte — da década de oitenta — que se pretendia opor aos cânones modernistas, acabou por, implicitamente, continuar a tradição modernista. A arte dos anos oitenta caracterizar-se-ia mais por levar ideias a extremos do que por realmente inovar³⁹⁴. Mas será que a pretensão do pós-modernismo é realmente inovar? Bernardo Pinto de Almeida entende (2007) que é muito mais o que une os anos sessenta e oitenta do que o que os separa, através do sentido de abolição do original – mito da originalidade – agora por meio de intermediações, da teatralidade e da presença da imagem³⁹⁵.

Rosalind Krauss (1985), por seu lado, nega a continuidade entre modernismo e pós-modernismo:

O período histórico que englobava a vanguarda e o modernismo terminou irremediavelmente, e não se trata de um simples acontecimento jornalístico. Toda uma concepção discursiva conduziu-o ao seu fim, assim como todo um complexo de práticas culturais — em particular uma crítica desmistificante e uma arte verdadeiramente pós-modernista³⁹⁶.

Hal Foster propõe (1983) um posicionamento intermédio. O autor acredita que existem dois pós-modernismos, ou seja, um pós-modernismo de resistência face ao modernismo, que o pretende desconstruir, que o coloca em questão; outro de reacção, que repudia o modernismo mas acaba por retornar à tradição³⁹⁷. Num certo sentido, não existirá, por conseguinte,

³⁹³ Cf. SPENCER, Lloyd – Postmodernism, modernity and the tradition of dissent. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 143-154.

³⁹⁴ Cf. LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987, p. 7-24.

³⁹⁵ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. *Op. cit.*, p. 58-59.

³⁹⁶ KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. *Op. cit.*, p. 148.

³⁹⁷ Cf. FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii.

uma verdadeira clivagem entre modernismo e pós-modernismo, tornando-se fundamental efectuar julgamentos teóricos activos, em vez de reactivos, e não somente distintivos mas profícuos³⁹⁸. Sabemos que a vontade de transgredir esteve intimamente ligada ao modernismo e às vanguardas. É nesta senda que Ann Kaplan coloca (1988) algumas reservas à divisão de Hal Foster: “Assim, vê-se que o pós-modernismo e a transgressão são conceitos teóricos incompatíveis”³⁹⁹. E, efectivamente, muitas das características que são usualmente atribuídas ao pós-modernismo são justamente a diferença, a nuance, a complexidade dos lugares e das culturas, o reconhecimento do díspar e do desigual — a nível geográfico, político, sexual, étnico⁴⁰⁰. Na opinião de Dick Hebdige (1987) o pós-modernismo não é uma entidade homogénea nem um movimento, mas um espaço, uma condição, que nos ajuda a encontrar o poder que reside em pequenos detalhes, em fragmentos, aforismos e alusões⁴⁰¹.

Terry Eagleton (1996), numa perspectiva neomarxista, entende o pós-modernismo no âmbito da falta de sistematização e do paradoxo das grandes ilusões da actualidade, na crença no prazer e na comodidade proporcionada pela tecnologia. A arte tornou-se autónoma das esferas cognitiva, ética e política, continuando paradoxalmente integrada no modo de produção capitalista⁴⁰². Na opinião do autor, o debate sobre o pós-modernismo não é apenas do foro intelectual, já que se trata de uma categoria lata e complexa, portanto, a sua crítica deverá ser dialéctica e nunca absoluta⁴⁰³. De facto, o pós-modernismo pode, simultaneamente, ser radical e conservador. Segundo Eagleton: “Se o pós-modernismo cobre tudo desde o *punk rock* até à morte da metanarrativa, de *fanzines* a Foucault, torna-se difícil ver

³⁹⁸ Cf. *idem* - *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. *Op. cit.*, p. 226.

³⁹⁹ KAPLAN, E. Ann – Introdução. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 13.

⁴⁰⁰ Algumas destas ideias estão referidas em HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁰¹ Cf. HEBDIGE, Dick – Postmodernism and the “politics” of style. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. *Op. cit.*, p. 331-341.

⁴⁰² Cf. EAGLETON, Terry – *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 29; *idem* - *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 366-415.

⁴⁰³ Cf. MACEDO, Ana G.; DUARTE, João F.; LOURO, Maria F. – Entrevista com Terry Eagleton. *Vértice*. Lisboa. N.º 43 (Out. 1991), p. 97-101.

como um qualquer esquema expositivo poderá fazer justiça a tão bizarra e heterogénea entidade”⁴⁰⁴. Efectivamente, o pós-modernismo não pode ser descontextualizado da sociedade complexa, tecnológica, hedonista, *retro*⁴⁰⁵. Como escreve Carlos Ceia (1999):

Na nossa sociedade contemporânea, falta compreender que o que quer que seja o pós-modernismo não é apenas mais outro movimento circunscrito às artes. Se ele faz sentido, é porque, ao contrário dos movimentos que o precederam, se produz na totalidade dos aspectos que caracterizam as sociedades modernas⁴⁰⁶.

O crítico norte-americano Fredric Jameson é uma figura central da reflexão em torno do pós-modernismo. No conhecido ensaio *Postmodernism and consumer society* (1984), o autor considera que o conceito de pós-modernismo não é amplamente aceite ou mesmo entendido, possivelmente devido à estranheza das obras que abarca:

(...) a poesia de John Ashbery, (...) a reacção contra a arquitectura moderna e em particular contra os prédios monumentais do Estilo Internacional, os edifícios *pop* e os *decorated sheds* que Robert Venturi celebrou no seu manifesto, *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol e a arte *pop*, mas também o fotorrealismo mais recente; na música, o peso de John Cage (...) Philip Glass e Terry Riley, e também o *punk* e a nova onda do *rock*, com grupos como os Clash, os Talking Heads (...); no cinema, tudo o que vem de Godard — filmes e vídeos contemporâneos de vanguarda⁴⁰⁷.

O movimento pós-moderno estará, pois, localizado no novo contexto das sociedades e da economia, conducente a novas relações e visões,

⁴⁰⁴ EAGLETON, Terry – *The illusions of postmodernism*. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁵ Ver WATSON, Nigel – Postmodernism and lifestyles. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 35-44.

⁴⁰⁶ CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁷ JAMESON, Fredric – O pós-modernismo e a sociedade de consumo. *Op. cit.*, p. 25.

nomeadamente à “morte do sujeito” ou fim do velho individualismo enquanto ideologia, ao predomínio do espaço sobre o tempo e a um esbatimento da recorrentemente distinção entre cultura erudita e cultura popular. É neste sentido que o pós-modernismo toma o lugar do modernismo, constituindo-se num eterno presente fragmentado em imagens, nesta cultura do eclectismo, no qual a “historicidade corre o risco de se desvanecer e o sujeito de se desintegrar”⁴⁰⁸.

O pós-modernismo reflecte uma relação inovadora com a sociedade, já que estamos perante um público heterogéneo, ao mesmo tempo que as possibilidades de visão são múltiplas e os limites disciplinares de arte foram definitivamente abolidos. A pós-experimentação instalou-se e as artes estão permeáveis umas às outras⁴⁰⁹. Como esclarece Carmen Vidal (1989):

Na pós-modernidade já nada é seguro, tudo está distorcido, deixa de existir um *telos* e o centro desaparece em favor de um fluxo contínuo de valores. Trata-se de um conglomerado eclético que é muitas vezes contraditório, mas o homem pós-moderno vive a gosto imerso nessa incoerência, porque considera que é a única forma responsável de responder à vida (...). As suas bases são a heterogeneidade, o pluralismo, o eclectismo⁴¹⁰.

Será que estamos face à crise da imaginação e da pulsão criadora, ao fim do *pathos* artístico? Ou, por outro lado, face a uma transformação radical de percepção do mundo, na qual o pós-modernismo não destrói o comportamento mas reflecte-o na distância, tornando-se num “meta-comportamento”?⁴¹¹.

No domínio da arquitectura o conceito de pós-modernismo desenvolveu-se com consistência, nomeadamente com Charles Jencks e Paolo Portoghesi, como já se observou, e posteriormente através de Heinrich Klotz. O pró-

⁴⁰⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 29-31.

⁴⁰⁹ Ver ARNAUDET, Didier – Des pratiques de l’object dans l’art des années 80. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (Jun. 1990), p. 54-61.

⁴¹⁰ VIDAL, M. Carmen África – *Qué es el posmodernismo?* Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1989, p. 14-15.

⁴¹¹ Cf. LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Op. cit.*, p. 124.

prio Robert Venturi, na já referenciada obra de 1972, admitiu o valor do vernáculo, do local, e mesmo do *kitsch*, dando como exemplos a *Disneyland* (Califórnia) e os néons de Las Vegas⁴¹². A Robert Venturi ficara também a dever-se o texto de 1966, *Complexity and contradiction in the architecture*. A arquitectura voltaria a utilizar elementos decorativos supérfluos, por vezes colocados de modo invertido, criando dinâmicas e desenvolvendo um estilo de imitação criativa de edifícios/estilos históricos, mas procurando, de algum modo, superá-los. Tratou-se de uma certa apropriação revivalista da gramática arquitectónica de movimentos artísticos do passado aplicada à arquitectura do presente, afastando-se do depuramento e racionalismo universalista da Bauhaus e do Estilo Internacional⁴¹³. Ao *slogan* de Mies van der Rohe “Menos é mais” opunha-se o de Robert Venturi “Menos é aborrecido”⁴¹⁴ e, nesta senda, a defesa, por exemplo, do *decorated shed* (caixa/galpão decorado).

Voltava-se ao passado, restituindo-lhe uma espécie de dimensão perdida⁴¹⁵. Estamos possivelmente perante a apropriação das pequenas narrativas, de que atrás se falou. O ornamento voltava a fazer sentido, opondo-se à ideia modernista da funcionalidade, e aproximando a arquitectura da história e da arte. Segundo Charles Jencks (1987):

Os edifícios mais representativos do pós-modernismo dão, com efeito, testemunho de uma dualidade muito nítida, de uma deliberada esquizofrenia (...) Contrariamente à crença comum, o pós-modernismo não é antimodernista nem reaccionário. Aceita as descobertas do século xx — de Freud, de Einstein e Henry Ford — e o facto de as duas grandes

⁴¹² Ver VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. *Op. cit.*

⁴¹³ Ver GHIRARDO, Diane – *Architecture after modernism*. London: Thames & Hudson, 1996; MORGAN, Diane – Postmodernism and architecture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 71-81.

⁴¹⁴ Cf. CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 248.

⁴¹⁵ Cf. TORRES, Félix – *Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Éditions Ramsay, 1986, p. 66.

guerras e a cultura de massas estarem integradas no nosso mundo de imagens, não faz disto uma ideologia total⁴¹⁶.

Kenneth Frampton observa (1983) que a arquitectura só poderá suste-se, do ponto de vista crítico, se assumir uma posição de afastamento tanto do mito do progresso iluminista como do mito reaccionário do passado pré-industrial, através do “regionalismo crítico”, capaz de mediar o impacte da civilização universal e os elementos oriundos de cada local⁴¹⁷.

Estas questões não são, contudo, absolutamente peremptórias. Apesar de se poderem aplicar com evidência a determinados edifícios, por vezes torna-se complexa a caracterização do estilo pós-moderno na arquitectura. Neste sentido, o próprio Charles Jencks ensaiaria a hipótese das trinta variáveis identificativas. Mas nas palavras de Matei Calinescu (1987):

Em geral, nem Jencks nem outros escritores de arquitectura pós-moderna parecem estar conscientes de que o pós-modernismo, como outros termos de periodização, pode facilmente gerar as suas próprias versões da velha “ilusão realista”, em virtude da qual um mero constructo do espírito ou modelo de compreensão é entendido como uma realidade imutável. (...) Dever-se-ia, por conseguinte, insistir na necessidade de um uso autoconsciente e abertamente hipotético do termo, o que raramente é o caso tanto no criticismo de arquitectura como em qualquer outra parte⁴¹⁸.

Nesta senda, o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva publicava, em 1982 na revista *Flash Art International*, que a *transavanguardia* era a única vanguarda, não fraudulenta, possível na presente condição histórica, fora do conceito de progresso unilinear, e representativa de um regresso aos valores

⁴¹⁶ JENCKS, Charles – Post-modernism: the new classicism in art and architecture. *Op. cit.*, p. 6-11.

⁴¹⁷ Cf. FRAMPTON, Kenneth – Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 17-34.

⁴¹⁸ CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. *Op. cit.*, p. 250-251.

individuais, subjectivos, fragmentados, nacionalistas, assim como à iconografia clássica⁴¹⁹. A *transavanguardia* correspondeu ao neo-expressionismo em Itália. A denominada transvanguarda internacional identifica-se, em larga medida, com o movimento neo-expressionista, o qual inclui uma série de tendências como, por exemplo, além da *transavanguardia* italiana, a *bad painting* norte-americana ou o neo-expressionismo alemão. Estava-se perante o designado “regresso à pintura”, mais precisamente, o regresso à imagem da pintura⁴²⁰, que volta a confrontar o rigor da fotografia, agora sem a pretensão de competir pela verosimilhança, mas assumindo uma vontade de discutir pictoricamente a imagem, centímetro a centímetro.

Do ponto de vista do tema, emerge uma necessidade de se expressarem determinadas preocupações sociais, humanistas, políticas, sexuais, ou o próprio problema da disseminação de doenças como a SIDA⁴²¹, doença de que morreu prematuramente, por exemplo, Keith Haring. O abstraccionismo e o conceptualismo tinham determinado o fim de uma trajectória, focando-se agora as atenções na arte figurativa entre as duas guerras. E estas novas tendências foram acompanhadas de exposições determinantes, de que são exemplos *New Image in Painting* (Nova Iorque, 1978), *Bienal de Veneza* (1980), *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlim, 1982) ou *Documenta 7* (Kassel, 1982), organizada por Rudi Fuchs.

O neo-expressionismo implementa-se de um modo particularmente consistente em Itália e na Alemanha – contra as regras da arte conceptual e como espelho da apreensão face a um país dividido, respectivamente –, por exemplo na obra de Carlo Maria Mariani, Francesco Clemente, Sandro Chia, Anselm Kiefer, ou Jorg Immendorff, conhecendo também notável impacte nos Estados Unidos da América da era conservadora de Ronald Reagan, com David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel, Ross Bleckner, entre outros. No Reino Unido, talvez de um modo mais contínuo, o neo-

⁴¹⁹ Cf. OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 128.

⁴²⁰ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte. Op. cit.*, p. 55.

⁴²¹ Cf. REED, Christopher – Postmodernism and the art of identity. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 271-293.

-expressionismo destaca-se com a obra de Christopher Le Brun ou Steven Campbell. Ao nível da divulgação destes artistas e correntes estéticas foi igualmente notória a acção de galerias, tais como a Galeria Michael Werner – primeiro em Berlim, tendo-se posteriormente transferido para Colónia – e a Galeria Mary Boone (Nova Iorque), cuja empreendedora acção levou a que alguns dos seus artistas ficassem conhecido por “boonies”. Na cena nova-iorquina, em especial no novo bairro ocupado por artistas – East Village –, começavam a florescer galerias dirigidas pelos próprios artistas e locais considerados mais alternativos e acessíveis a jovens, nomeadamente aqueles que se dedicavam ao grafitismo, lançado de modo visível por Tom Otterness, organizador da exposição *Time Square Show* (Nova Iorque, 1980), na qual expôs o jovem Jean-Michel Basquiat – “SAMO”, como assinava nos *tags*.

Um outro grupo de artistas pretendia desenvolver o designado “pós-modernismo de resistência”, acusando os neo-expressionistas de serem colaboracionistas com o sistema e com o mercado da arte, preterindo a pintura em prol da fotografia, do texto e do filme – mediadores da realidade. Estes artistas – “antiestetas” – veicularam nas suas obras uma forte presença do conceptualismo e mesmo de uma certa ironia, com influência nos trabalhos de Joseph Kosuth e de Joseph Beuys. As obras de Gerhard Richter, Sigmar Polke, ou mesmo de John Baldessari poderão disto ser exemplos. Todavia, a pintura pós-modernista assume muitos contornos, energias e consciências, num conglomerado efectivamente eclético e, por vezes, bastante fragmentado. Em Portugal, podemos destacar, por exemplo, os trabalhos de Julião Sarmiento. O regresso à pintura coexiste com a pintura abstracta, com o hiper-realismo, com o grafitismo, com a mistura da pintura com outros suportes, como a fotografia, o filme e o vídeo – inicialmente ligado à *performance* e à *body-art* –, assim como com o *pastiche*, a paródia ou o retorno ao objecto do quotidiano, e a inevitável referência a Marcel Duchamp e Andy Warhol. A escultura também conhece várias formas de concretude, inclusivamente a sua substituição pela prática da instalação, isto é, a obra deixa de ser concebida como objecto autónomo e exterior para passar a integrar em si o próprio espaço da exposição e o fruidor.

O pós-modernismo contribuiu decisivamente para a abertura das sociedades contemporâneas ao mesmo tempo que, como já se reconheceu, é também fruto delas. Ao afastar-se do ideal elitista, e até forçado, do “novo” e do revolucionário, acaba por se afastar da vanguarda enquanto dogma. De facto, as práticas artísticas dos anos setenta faziam antever este posicionamento. Actualmente, sabemos que o ataque das vanguardas históricas à arte — como instituição — falhou. Sabemos também que as pretensões antiartísticas dos vanguardistas acabaram por ser utilizadas, ironicamente, com fins artísticos. Um dos aspectos ainda a reter é a noção do “outro”, colocando-se termo à visão universalista do modernismo, nomeadamente de Clement Greenberg. O “outro” é o que vai além da visão ocidental, branca, masculina, elitista, e que aceita o multiculturalismo, o vernáculo, a criação feminina e a sua legitimação à margem de uma grande narrativa dominante desde o “Século das Luzes”⁴²². Foi no sentido de advertir para a escassa representatividade das mulheres no mundo da arte que, em 1985, aparecia em Nova Iorque um grupo de mulheres artistas com a denominação de “Guerrilla Girls”. Mas também a própria obra de Sherrie Levine, de Louise Lawler, de Barbara Kruger, ou de Cindy Sherman – pensemos, por exemplo, na conhecida série *Untitled film still* – mostram um certo ressurgimento, subversivo, do feminismo na arte dos anos setenta e oitenta.

No domínio do cinema verificou-se igualmente uma tentativa de definição do cinema pós-moderno, caracterizado pela reacção aos valores-chave da modernidade, pela intertextualidade, pela beleza da aparência, pelo seu lado irónico, referencial – patente, por exemplo e a seu modo, nos filmes de Quentin Tarantino e de David Lynch, plenos de citações, referências e plasticidade – e até nostálgico, pela sua espectacularidade, pela sua complexa rede de produção e distribuição, pela variedade da forma e do conteúdo

⁴²² Cf. KAPLAN, E. Ann – Feminismo, Édipo, pós-modernismo: o caso da MTV. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 45-63; OWENS, Craig – The discourse of others: feminists and postmodernism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 65-92; THORNHAM, Sue – Postmodernism and feminism. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 24-34.

das temáticas⁴²³. O pós-modernismo mantém a sua identidade através de uma nova *mimesis*, ou seja, através da contaminação entre a linguagem – podemos entender em sentido lato – e quem a usa⁴²⁴. No domínio musical, além da música *punk*, nascida no Reino Unido na década de setenta⁴²⁵, podemos referenciar a música de inspiração minimalista ou performativa, nomeadamente, de Steve Reich, Philip Glass ou Laurie Anderson. Mas, enfim, é viável estender uma visão pós-moderna às peças teatrais de Peter Handke ou de Thomas Bernhard, às encenações de Robert Wilson, às coreografias de Pina Bausch, à literatura de Italo Calvino, de Jorge Luís Borges ou de Thomas Pynchon. Nas palavras de David Harvey (1989):

Há alguns que desejam que retornemos ao classicismo e outros que buscam que trilhemos o caminho dos modernos. Do ponto de vista destes últimos, toda a época tem julgada a realização da “plenitude do seu tempo, não pelo ser, mas pelo vir-a-ser [*devir*]”. A minha concordância não poderia ser maior⁴²⁶.

Em conclusão, o pós-modernismo reporta-se ao contexto político, social, filosófico e estético da pós-modernidade e das suas implicações – não obstante habite o espaço histórico da modernidade, com os seus ideais-chave de progresso e superação – o qual terá começado, segundo Arthur Danto (2005), com Andy Warhol, isto é, com o “fim do período histórico da arte”, no qual os artistas dispõem de uma grande liberdade até então desconhecida⁴²⁷. O modelo artístico determinista do modernismo não se coaduna com a diversidade de possibilidades e de caminhos que a arte tomou

⁴²³ Ver HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102; DEGLI-ESPOSTI, Cristina (ed.) – *Postmodernism in the cinema*. New York/Oxford: Berghahn Books, 1998.

⁴²⁴ Cf. ULMER, Gregory L. – The object of post-criticism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 93-125.

⁴²⁵ Cf. DAVIS, Mike – O renascimento urbano e o espírito do pós-modernismo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 106-116.

⁴²⁶ HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. *Op. cit.*, p. 326.

⁴²⁷ Cf. GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. *Op. cit.*, p. 40.

desde os anos sessenta, particularmente desde as experiências da *pop art* e da arte conceptual – movimentos também designados de neovanguarda ou vanguarda tardia e, em algumas situações híbridas, considerados retrospectivamente pós-modernos. Voltar-se para o passado pode, neste contexto, assumir uma atitude mais inovadora do que o experimentalismo, tornando-se inclusivamente possível a coexistência de várias tendências artísticas – neo-expressionismo alemão, *transavanguardia*, *bad painting*, *revivals*, etc. – no seio do eclectismo pós-moderno, ao mesmo tempo que se tende para a separação dos domínios ético e estético – formalismo. Precisamente porque já não se crê na imanência do objecto, nem na incontingência do mundo. Também no domínio da arquitectura é possível encontrar sobreposições, ambiguidades, descontinuidades, imitações criativas, recuperação de historicismos e de formalismos – dualidade entre fachada e estrutura/função.

Por outro lado, a produção artística depende cada vez mais de factores exógenos à obra de arte e ao artista, tais como, o mercado da arte, os galevistas, os críticos, a heterogeneidade do público receptor, a publicidade, os *media*, etc. Apesar de se reconhecer alguma falta de critérios de definição positivos ao pós-modernismo, ainda não é, talvez, possível construir outra designação que não se afigure como referência ao seu grande movimento predecessor – o modernismo. Todavia, e retomando esta questão, o pós-modernismo assume uma ruptura face ao modernismo, pelo seu eclectismo, pela sua fragmentação, pela sua referência ao passado, pela sua liberdade normativa, conceptual e formal, pela sua assumida separação da *praxis* vital do ser humano, apesar de a criação artística implicar sempre algo de inovador, se quisermos, vanguardista em sentido qualificativo. E, não obstante assumamos uma ruptura entre modernismo e pós-modernismo, na senda de autores como Rosalind Krauss, devemos entender o pós-modernismo essencialmente em duas variantes, na esteira de Hal Foster: a de resistência e a de reacção; uma desconstrutiva, a outra de retorno à tradição, ou seja, a um certo classicismo. É como se assumíssemos uma ruptura artística e estética em relação a uma esfera no limite da qual, temporalmente, ainda nos encontramos.

Do ponto de vista da crítica de arte, Hal Foster, numa entrevista realizada pela crítica e historiadora de arte catalã, Anna Maria Guasch, afirma (2000) que o que lhe interessou na pintura pós-moderna dos anos oitenta

foi a sofisticação das formas, o comprometimento político e a crítica face à representação, às instituições artísticas e à economia política, provando que o pós-modernismo não seria unicamente um conjunto de *clichés* ou um conceito estilístico, mas uma via para reflectir sobre o passado e reperiodizá-lo⁴²⁸. Arthur Danto, numa entrevista com a mesma autora (2005), diria que a crítica de arte moderna é formalista – exercício de formalismo –, enquanto a crítica pós-moderna é relativista – falta de verdades absolutas em arte e consequente pluralismo radical –, e uma não se opõe necessariamente à outra⁴²⁹. Na opinião deste crítico:

O que fez a pós-modernidade foi fazer cobrar consciência da necessidade do significado. A dificuldade disto consistia em tratar qualquer coisa humana como uma classe de texto e em distinguir os textos que eram obras de arte dos que não o eram. (...) O meu ponto de vista é o de que o problema delineado pela pós-modernidade é o espelho do que foi delineado pela modernidade. E tanto assim é que a modernidade necessitava de encontrar as estruturas formais que pertenciam à arte; a pós-modernidade teria de encontrar quais os textos que pertenciam às obras de arte. (...) Uma obra de arte encarna o seu significado na sua estrutura formal⁴³⁰.

Numa perspectiva mais extremada, Anna Maria Guasch expõe a perspectiva de Benjamin Buchloh, que entende que o papel social do crítico está acabado devido a este novo sistema que se terá instalado desde os anos oitenta, no qual cada colecionador se converte num espectador competente, que não necessita de um intermediário que lhe assegure que “sabe muito mais de arte do que ele”. Cada fruidor será, pois, auto-suficiente⁴³¹. Eventualmente. Contudo, por outro lado, com a quantidade impressionante de informação disponível, a sua organização tem actualmente especial sentido, conferindo novo relevo ao papel do estudioso e do especialista.

⁴²⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 51-54.

⁴²⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 100.

⁴³⁰ Artur Danto. In *ibidem*, p. 102.

⁴³¹ Cf. GUASCH, Anna Maria. In *ibidem.*, p. 21.



Déjeuner déjà vu, Seward Johnson, 1994. Escultura em bronze, colorida, tamanho natural. Coleção The Sculpture Foundation, Inc., Santa Monica.

(Página deixada propositadamente em branco)

CONCLUSÃO

Este texto constituiu um exercício epistemológico de definição e compreensão dos conceitos de modernismo, vanguarda, neovanguarda e pós-modernismo, debruçando-nos sobre o seu enquadramento histórico, teórico, crítico e artístico. E, nesta senda, começou-se pela determinação das noções modernidade, modernismo e vanguarda, tornando-se necessário um recuo ao Renascimento enquanto marco e consciência da noção de modernidade. Por seu lado, a filosofia do “Século das Luzes” procurou a origem da relação entre razão e experiência. As discussões em torno da filosofia e da arte foram inéditas e notáveis, ao mesmo tempo que floresceu uma consciência humanista que teve por objectivo a elevação da dignidade do ser humano, opondo-se claramente à barbárie, à ignorância e ao Estado Absoluto. Com o incremento de uma nova sociedade, regida pela lei e dominada pela burguesia, alicerçava-se uma estética sistemática, que estaria na base de um novo conceito de arte autónoma – desvinculada da vida prática –, ao mesmo tempo que se desenvolvia a crítica de arte moderna, nomeadamente com Diderot e Baudelaire.

Por outro lado, o ponto de partida do modernismo e da vanguarda foi a crítica ao absolutismo da razão, à ordem social burguesa do século XIX e ao modo tradicional de representação, directamente relacionada com a emergência de novos valores espirituais e com a busca de novos códigos artísticos – reacção ao realismo pictural e literário. E neste contexto, enquadrámos inicialmente Manet e a bidimensionalidade da sua pintura. Se o modernismo se apresentou, antes de mais, como um movimento de compromisso sem precedentes com a própria modernidade, directamente

reportado à modernidade estética — distinta da modernidade da razão, da tecnologia, da política e da sociedade —; a vanguarda afigurou-se a uma categoria da crítica ou conceito do criticismo — na esteira de Peter Bürger —, a uma atitude radical e pioneira que, nas primeiras décadas do século XX, acabou por radicalizar a versão de modernidade. A vanguarda pressupôs uma explosão expressiva, que teve por objectivo a superação da arte autónoma, reconduzindo a arte à *praxis* vital do ser humano, manifestando-se por processos de abstracção e desconstrução.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o projecto modernista apareceu associado à ideia de *avant-garde* – vanguarda histórica ou vanguarda inicial – que, por estar dependente de um cânone temporal, ou seja, de uma conotação de pioneirismo e de reacção ao passado, implicou um movimento direccionado, com um fim normativo e universal, crente, portanto, no futuro, isto é, na ideia linear e irreversível do tempo. No intuito de consolidar a compreensão dos conceitos traçou-se uma breve perspectiva dos movimentos artísticos que, a seu modo, os materializaram: o pós-impressionismo, o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o suprematismo, o dadaísmo e a antiarte *duchampiana*.

A partir de meados dos anos cinquenta, um dos desenvolvimentos mais significativos da arte foi a sua tendência objectual, que se caracterizou pelo facto de a representação da realidade dos objectos ter sido substituída pela apresentação da própria realidade objectual. E a neovanguarda acabaria por se instituir como algo mais do que uma simples repetição da vanguarda histórica dos começos do século XX. Segundo Marchán-Fiz tratou-se de uma “desestetização do estético”, ou seja, a apropriação de realidades não artísticas, que se começou claramente a verificar desde as experiências de Marcel Duchamp. O debate artístico deslocou-se dos vários movimentos artísticos para o conceito, extensão e função do objecto estético. Esta concepção de arte culminaria, entre outros posteriores experimentalismos, na *pop art* e na arte conceptual, que se pretenderam afastar definitivamente do processo estético dito convencional, colocando em evidência a possível pulverização da arte, ou seja, o fim da sua jornada unívoca e unidireccionada, apesar de se continuarem a revolucionar as gramáticas artísticas, testando-se os limites formais da obra, particularmente com a arte conceptual e com

o seu pressuposto antiobjectual – a arte do “fim da arte” ou a explosão do estético. Desembocava-se, pois, na “morte da arte”, que deixava de ser social e politicamente dissidente e subversiva. As artes mesclaram-se entre si vertiginosamente. Era o fim da vanguarda histórica, o “declínio do novo” e o começo da era dita pós-moderna, entendendo-se esta, segundo Bernardo Pinto de Almeida, como condição para o espaço cultural do pós-modernismo.

A discussão que se debruça sobre a pós-modernidade tem sido, desde finais da década de setenta, balizada fundamentalmente por Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas. Lyotard, a quem se deve a difusão inicial do conceito, acredita que o projecto da modernidade — a realização da universalidade, a crença no progresso material e espiritual da humanidade e a orientação por esta mesma crença — está esgotado, uma vez que os dogmas constitutivos da modernidade foram derrubados. As metanarrativas que legitimam estes dogmas estão igualmente esgotadas, pois não foram capazes de impedir a miséria nem a barbárie. Habermas, ao invés, crê que a modernidade não é um projecto esgotado, mas inacabado. O programa das “Luzes” da razão ainda não foi cumprido. Torna-se necessária uma análise dos erros passados, repensando-se o projecto da modernidade no contexto da cultura e das sociedades pós-industriais. Neste sentido, o filósofo alemão chama a atenção para as pequenas narrativas como forma de compreensão da complexidade contemporânea.

Este debate ocupa vários pensadores contemporâneos e gera algumas dificuldades, que se prendem essencialmente com a complexidade do conceito de pós-modernidade, aliado à rapidez da história e da tecnologia, à globalização, à sociedade de consumo, à economia livre de mercado, etc. Esta discussão acaba por se estender a pensadores como Richard Rorty e Gianni Vattimo, que acreditam na sua necessidade. Crêem também que é importante superar esta dicotomia, procurando-se uma terceira via. Vattimo propõe a noção de “pensamento frágil”, que admite a limitação das tentativas sistemáticas da tradição filosófica, cartesiana; Rorty chama a atenção para a necessidade de imbuir a filosofia de pragmatismo, no sentido de ser capaz de solucionar os problemas complexos das sociedades contemporâneas.

Mas como definir a pós-modernidade? Com o objectivo de responder a esta questão, elaborou-se uma resenha das acepções fundamentais do

termo “pós-modernidade”: a que defende uma ruptura com a modernidade, a que propõe uma continuidade entre ambas, a que reflecte e questiona os aspectos positivos e negativos da modernidade. Estas acepções não pretenderam ser simplistas ou redutoras, mas organizar estruturalmente as ideias mais determinantes. Admite-se que a pós-modernidade se localiza *grosso modo* em meados da década de setenta. Neste contexto, faz todo o sentido a reflexão sobre a natureza da modernidade, sobre as suas consequências e sobre a trajectória do desenvolvimento social. A modernidade não estará esgotada como entendeu Jean-François Lyotard, talvez não seja propriamente um projecto inacabado, tal como considerou Jürgen Habermas; mas talvez se aproxime de um certo “pensamento frágil”, proposto por Gianni Vattimo, ou de um “realismo utópico”, defendido por Anthony Giddens. A pós-modernidade, que não constitui uma nova época histórica, apresenta-se sobretudo como uma perspectiva através da qual podemos questionar a própria modernidade. A ideia de uma certa nostalgia de fim de século caracteriza-se por um misto de quatro ideias fundamentais: o declínio da história, o sentimento de perda da unidade, a sensação de perda da expressividade e da espontaneidade, e a consciência de perda da autonomia individual.

No que diz respeito especificamente ao pós-modernismo, na perspectiva de Luc Ferry, podemos falar em três significados do pós-moderno/pós-modernismo: o pós-moderno como culminar do modernismo, isto é, o seu carácter inovador e desconstrutor; o pós-moderno como antimoderno, como um regresso à tradição contra o modernismo e contra a tirania da inovação; o pós-moderno como superação do modernismo, ou seja, como auto-superação da razão. Por seu lado, Yves Michaud salienta o facto de, no pós-modernismo, o conceito de uma arte sem definição se ter tornado no ponto fulcral da sua definição, produzindo-se as condições de uma análise e julgamentos que nos colocam perante a diversidade das qualidades artísticas, das experiências estéticas e das suas condições de produção. Outros autores, como Charles Harrison e Paul Wood, chamam a atenção para o campo específico das artes visuais, no qual o pós-modernismo poderá ser olhado em torno de três questões fundamentais: a crítica da diferença relacionada com o sentimento de opressão, a crítica do mito da originalidade e a crítica às narrativas históricas.

Por outro lado, o pós-modernismo é visto como uma moda, como não portador de um fio condutor, caracterizado pela fragmentação, pelo *pastiche*, pelo caos, pelo efémero, pela colagem, pela paródia. Se é verdadeiro que o pós-modernismo é, em parte, tudo isto, é igualmente verdadeiro que não é somente isto. Tal como reconheceu Huyssen, não se pode continuar a valorizar ou a desprezar o pós-modernismo “em bloco”. As causas destas características estão, como se compreende, em estreita relação com a sociedade pós-moderna — política, cultural, tecnológica, económica —, bem como com a confusão vulgarmente estabelecida entre eclectismo pós-moderno e “arte fácil” — na senda de Lyotard. Como considera Fredric Jameson, o pós-modernismo reforça a lógica da sociedade de consumo e esta reforça a esquizofrenia — impossibilidade de encadear os significantes materiais. A estranheza face ao pós-modernismo é também justificada pela grande quantidade de obras que abrange, tanto ao nível da música, como das artes plásticas, do cinema, da fotografia ou do teatro. Esta larga amplitude opõe-se claramente à visão unilinear e determinista do modernismo que, a par da vanguarda histórica, deixara de ser oposicionista. Em síntese, esta perspectiva negativista prende-se com a alegada falta de originalidade, a alegada decadência estética e com o eclectismo afirmativo.

Na verdade, de um modo semelhante à reflexão que se debruça sobre a modernidade e a pós-modernidade, no seio do pensamento sobre o modernismo e o pós-modernismo encontramos perspectivas que se posicionam entre a continuidade dos movimentos – autores como Barry Smart, Suzi Gablik, Lloyd Spencer ou Edward Lucie-Smith – e a sua descontinuidade – Rosalind Krauss, Fredric Jameson, Carmen Vidal, Robert Venturi, Charles Jencks ou Achille Bonito Oliva. Devemos considerar que, não obstante o pós-modernismo esteja, inclusivamente do ponto de vista etimológico, reportado ao modernismo, trata-se de um movimento, de facto, distinto daquele. O pós-modernismo situa-se num contexto político, social, filosófico e estético algo peculiar, não obstante habite o espaço histórico da modernidade – progresso e superação – o qual terá começado, segundo Arthur Danto, com Andy Warhol, isto é, com o “fim do período histórico da arte”, no qual os artistas dispõem de uma grande liberdade até então desconhecida. O modelo artístico determinista do modernismo não se coaduna com a diversidade

de possibilidades e de caminhos que a arte tomou desde os anos sessenta, particularmente desde as experiências da *pop art* e da arte conceptual – movimentos também designados de neovanguarda ou vanguarda tardia e, em algumas situações híbridas, considerados retrospectivamente pós-modernos.

Voltar-se para o passado pode, neste contexto, assumir uma atitude mais inovadora do que o experimentalismo, tornando-se inclusivamente possível a coexistência de várias tendências artísticas – neo-expressionismo alemão, *transavanguardia*, *bad painting*, *revivals*, regresso à pintura, etc. – dentro do eclectismo pós-moderno, ao mesmo tempo que se tende para a separação dos domínios ético e estético – formalismo. Também no domínio da arquitectura é possível encontrar sobreposições, ambiguidades, descontinuidades, imitações criativas, recuperação de historicismos e de formalismos, como se observou. As propostas pós-modernas foram discutidas e divulgadas em mostras relevantes, tais como *New Image in Painting* (Nova Iorque, 1978), *Bienal de Veneza* (1980), *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlim, 1982) ou *Documenta 7* (Kassel, 1982), organizada por Rudi Fuchs. Trata-se, em suma, de uma ruptura artística e estética em relação a uma esfera no limite da qual, temporalmente, ainda nos encontramos. E artisticamente, num certo sentido, também. É como se se tratasse de um detective e de um antidetective. Do que procura ao que quer ser encontrado, ou que se deixa encontrar.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia específica

1.1. Monografias

- AA., VV. – *Avant-garde & modernité*. Paris: Editions Champion-Slatkine, 1988.
- ADORNO, Theodor W. – Art, autonomy and mass culture. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 74-79.
- ALBROW, Martin – *The global age: state and society beyond modernity*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- AMARO, Luís (coord.) – *Cadernos da “Colóquio/Letras”. Modernismo e vanguarda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. 2.
- ANDERSON, Perry – *As origens da pós-modernidade*. Trad de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRÉ, João Maria – *Diálogo intercultural, utopia e mestiçagens em tempos de globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.
- APPIGNANESI, Richard; GARRATT, Chis – *Pós-modernismo para principiantes*. Trad. de J. Freitas e Silva. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.
- AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Ed. do Autor, 1970.
- ARFARA, Katia – De l'histoire canonique aux approches anti-modernistes: la photographie dans les années soixante-dix. In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 123-140.
- AUSLANDER, Philip – *From acting to performance: essay in modernism and postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- BALAKIAN, Anna – A triptych of modernism: Reverdy, Huidobro, and Ball. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 111-127.

- BARTHES, Roland – From work to text. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p. 169-174.
- BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Trad. de Pedro Tâmen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. [Antologia de textos do autor; 1845-].
- *O pintor da vida moderna*. Trad. de Teresa Cruz. 3.^a ed. Lisboa: Vega, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean – *As estratégias fatais*. Trad. de Manuela Parreira. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.
- *Simulacros e simulação*. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- The ecstasy of communication. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 145-154.
- BEHLER, Ernst – *Ironie et modernité*. Trad. par Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- BELL, Daniel – *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. de Nestor A. Miguez. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- BELTING, Hans - *The end of the history of art?* Trans. by Wood, Christopher Wood. Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.
- BENJAMIN, Walter – *A modernidade*. Ed. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- The work of art in the age of mechanical reproduction. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 297-307.
- BERMAN, Marshall – *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Ana Tello. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BERMEJO, Diego – *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- BLUMENBERG, Hans – *La légitimité des temps modernes*. Trad. par Marc Segnol [et al.]. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- BOCHNER, Mel – Especulaciones (1967-1970). In MARCHÁN-FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990, p. 413-414.
- BOYERS, Robert – *After the avant-garde: essays on art and culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1988.
- BÜRGER, Peter – On the problem of the autonomy of art in bourgeois society. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 51-63.
- *Teoria da vanguarda*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- BURGIN, Victor - *The end of art theory: criticism and postmodernity*. Atlantic Highlands [New Jersey]: Humanities Press International, 1992.
- CAHOONE, Lawrence (ed.) – *From modernism to postmodernism: an anthology*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1996.
- CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Trad. de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CANNOR, Steven – *Postmodernist culture: an introduction of the theories of the contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1992.
- CARRILHO, Manuel Maria - *Elogio da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

- CASTRO, E. M. de Melo e – *Dialéctica das vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- CEIA, Carlos – *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1999.
- CHALUMEAU, Jean-Luc – *Où va l'art contemporain?* Paris: Librairie Vuibert, 2002.
- CHEFDOR, Monique – Modernism: Babel revisited? In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 1-5.
- CHILDS, Peter – *Modernism*. London: Routledge, 2000.
- CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. Trad. de Waltensir Dutra [et al.]. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COELHO, Eduardo Prado – *O fio da modernidade*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.
- COOK, Philip – *Back to the future: modernity, postmodernity and locality*. London: Unwin Hyman, 1990.
- CRUZ, Maria Teresa Pimentel Peito – *Investigações sobre a modernidade estética: sobre arte, estética e técnica* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- DANTO, Arthur C. – *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- *Philosophizing art: selected essays*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 2001.
- DAVIS, Mike – O renascimento urbano e o espírito do pós-modernismo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 106-116.
- DÉCAUDIN, Michel – Being modern in 1885, or, variations on “modern”, “modernism”, “modernité”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 25-32.
- DOCHERTY, Thomas – *After theory: postmodernism/postmarxism*. London; New York: Routledge, 1990.
- DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de boje entre a tecnocracia e o consumismo*. Trad. de Carmen Gonzalez. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- *Elogio da desarmonia*. Trad. de Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- DUVE, Thierry de – *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Éditions Dis Voir, 1996.
- *Kant after Duchamp*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1997.
- EAGLETON, Terry – Capitalism, modernism and postmodernism. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 91-100.
- *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- ECO, Umberto – *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Trad. de Andres Bolar. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.
- *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- *Viagem na irrealidade quotidiana*. Trad. de Maria Celeste Morais Pinto. 3.ª ed. Lisboa: Difel Editora, 1993.
- EYSTEINSSON, Astradur – *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- FABBRINI, Ricardo Nascimento – *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- FAHR-BECKER, Gabriele – *El modernismo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Könnemann, 1996.
- FAULKNER, Peter – *Modernism*. London; New York: Methuen, 1985.
- FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Apresentação de António Pedro Pita; trad. de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2003.
- FIGUEIRA, Jorge – *Reescrever o pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika – *Avantgarde und postmoderne: prozesse struktureller und funktioneller veränderungen*. Tübingen: Verlag, 1999.
- FOKKEMA, Douwe W. - *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Trad. de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, [1983].
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Marie – *Martin Amis: le postmodernisme en question*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- FOSTER, Hal – Introduction. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. ix-xvii.
- Re: post. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p. 189-201.
- The “primitive” unconscious of modern art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 199-209.
- *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin – *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FRAMPTON, Kenneth – Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 17-34.
- FUKUYAMA, Francis – *O fim da história e o último homem*. Rev. de Pedro Alves; trad. de Maria Goes. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1999.
- GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2nd ed. London; New York: Thames & Hudson, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg - *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Introd. de Rafael Argullol; trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- GAIGER, Jason – Post-conceptual painting: Gerhard Richter’s extended leave-taking. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 89-135.
- GELLNER, Ernest – *Pós-modernismo, razão e religião*. Trad. de Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- GHIRARDO, Diane – *Architecture after modernism*. London: Thames & Hudson, 1996.
- GIDDENS, Anthony – *As consequências da modernidade*. Trad. de Fernando Luís Machado e Maria Manuela Rocha. 4.^a ed. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- Modernity and self-identity: self and society in the late Modern Age. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 17-22.

- GIDDENS, Anthony; HABERMAS, Jürgen; JAY, Martin [et al.] – *Habermas y la modernidad*. Trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- GREENBERG, Clement – *Arte y cultura: ensayos críticos*. Trad. de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Barcelona: Paidós, 2002.
- GREENBERG, Clement – Beginnings of modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 17-24.
- Modernist painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 308-314.
- *The notion of “post-modern”*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980.
- GUASCH, Anna Maria – *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- GUILBAUT, Serge – The new adventures of the avant-garde in America. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 239-251.
- GUIMARÃES, Fernando – *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3.^a ed. [revista]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- GULLAR, Ferreira – *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- HABERMAS, Jürgen – *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ediciones, 1993.
- Modernity — an incomplete project. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 1-15.
- HARVEY, David – *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. 9.^a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- HASSAN, Ihab – The culture of postmodernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 304-323.
- HEARTNEY, Eleanor – *Pós-modernismo*. Trad. de Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- HEBDIGE, Dick – Postmodernism and the “politics” of style. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 331-341.
- HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l’art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. [1^{re} éd.: 1998].
- HELLER, Agnes – *Can modernity survive?* Cambridge: Polity Press, 1990.
- HILL, Val – Postmodernism and cinema. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed.. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 93-102.
- HOBBSAWM, Eric – *Atrás dos tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*. Trad. de Raquel Mouta. Porto: Campo das Letras, 2001.
- HUTCHEON, Linda – *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas – *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- JAMESON, Fredric – Aesthetics and politics. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 64-73.
- O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44.
- JENCKS, Charles – *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions, 1987.
- *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1989.
- KAPLAN, E. Ann – Feminismo, Edipo, pós-modernismo: o caso da MTV. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 45-63.
- KRAUSS, Rosalind – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. par Jean-Pierre Criqui. Paris: Éditions Macula, 1993.
- KIEFER, Bernd – Crucial moments, crucial points: Walter Benjamin and the recognition of modernity in the light of the avant-garde. In SCHEUNEMANN, Dietrich – *European avant-garde: new perspectives*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi, 2000, p. 69-79.
- KUSPIT, Donald – *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- LASH, Scott – Postmodernism as humanism? Urban space and social theory. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 62-74.
- *Sociology of postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- LEJA, Michael – Histoire de l'art et scepticisme. In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 177-187.
- LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.
- LYOTARD, Jean-François - *A condição pós-moderna*. Trad. de José Navarro, rev. de José Bragança de Miranda. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1989.
- *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Trad. de Tereza Coelho. 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MALDONADO, Tomás – *El futuro de la modernidad*. Madrid: Júcar Universidad, 1990.
- MARCHÁN-FIZ, Simón – *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 5.^a ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990. [Acrecido de una antología de escritos y manifiestos].
- MCCARTHY, Thomas – *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.
- McEVILLEY, Thomas - *The exile's return: toward a redefinition of painting for the post-modern era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- McGUIGAN, Jim – *Modernity and post-modern culture*. Philadelphia: Open University Press, 1999.
- MICHAUD, Yves – *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette Littératures, 2007.
- MIRANDA, José Bragança de – *Análítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- MONTAG, Warren – O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 117-135.

- MORGAN, Diane – Postmodernism and architecture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 71-81.
- MURRAY, Chris (ed.) – *Pensadores chave sobre el arte: el siglo XX*. Trad. de Maribel Villarino. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- NOGUEIRA, Isabel – *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*. Pref. de António Pedro Pita. Lisboa: Vega, 2007.
- O'DAY, Marc – Postmodernism and television. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 103-110.
- OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de – *Los grandes "ismos" pictóricos del siglo XX*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.
- OLIVA, Achille Bonito – *Transavant-garde internacional*. Milano: Giancarlo Politi, 1982.
- OWENS, Craig – The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. In WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. New York; Boston: The New Museum of Contemporary Art/David Godine, 1996, p. 203-235.
- The discourse of others: feminists and postmodernism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 65-92.
- POGGIOLI, Renato – *The theory of the avant-garde*. Trans. by Gerald Fitzgerald. Cambridge [etc.]: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994.
- POLAN, Dana – O pós-modernismo e a análise cultural na actualidade. In KAPLAN, E. Ann (org.) – *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 64-80.
- RATNAM, Niru – Art and globalisation. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 277-313.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Trad. de Maria José Miranda. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.
- REED, Christopher – Postmodernism and the art of identity. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 271-293.
- ROBERTSON, Roland – After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 45-61.
- RODRIGUES, Urbano Tavares – *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.
- ROLLINS, Mark (ed.) – *Danto and his critics*. Cambridge [etc.]: Basil Blackwell, 1993.
- RORIMER, Anne – *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2004.
- RORTY, Richard - *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Trad. de Eugénia Antunes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- ROSE, Margaret A. – *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ROSENBERG, Harold – *La dé-définition de l'art*. Trad. par Christian Bounay. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- *The tradition of the new*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1982.
- SANDLER, Irving - *Art of the postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's*. New York: Harper Collins, 1996.

- SARUP, Madan – *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. London [etc]: Harvester Wheatsheaf, 1988.
- SCHMUTZLER, Robert – *El modernismo*. Trad. de Felipe Ramirez Cerro; rev. de Emilio Alvez. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- SCHWABSKY, Barry – *The widening circle: consequences of modernism in contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SCOTT, Derek B. – Postmodernism and music. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 122-132.
- SEAGO, Alex – *Burning the box of beautiful things: the development of a postmodern sensibility*. Oxford: University of Oxford Press, 1995.
- SELIGMAN, Adam B. – Towards a reinterpretation of modernity in an age of postmodernity. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 117-135.
- SELZ, Peter – *Beyond the mainstream: essays on modern and contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SIM, Stuart – Postmodernism and philosophy. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 3-12.
- SMART, Barry – *A pós-modernidade*. Trad. de Ana Paula Curado. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.
- Modernity, postmodernity and the present. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 14-30.
- SMITH, Terry – Pour une histoire de l'art contemporain (prolégomènes tardifs et conjecturaux). In FRONTISI, Claude (coord.) – *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*. Paris: Centre Pierre Francastel, 2007. Vol. 5/6, p. 191-215.
- SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. de José Lima. Lisboa: Gótica, 2004.
- *Where the stress falls: essays*. London: Vintage, 2003.
- SPENCER, Lloyd – Postmodernism, modernity and the tradition of dissent. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 143-154.
- SPENDER, Stephen – *The struggle of the modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- STILES, Kristine – I/eye/oculus: performance, installation and video. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 183-229.
- STOREY, John – Postmodernism and popular culture. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 133-143.
- THORNHAM, Sue – Postmodernism and feminism. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 24-34.
- TORRES, Félix – *Déjà vu. Post et néo-modernisme: le retour du passé*. Paris: Éditions Ramsay, 1986.
- TRODD, Colin – Postmodernism and art. In SIM, Stuart (ed.) – *The Routledge companion to postmodernism*. 2nd ed. London [etc.]: Routledge, 2005, p. 82-92.
- TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian – *Art after modernism: rethinking representation*. 6th ed. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992.
- TURNER, Bryan S. – Periodization and politics in the postmodern. In TURNER, Bryan S. (ed.) – *Theories of modernity and postmodernity*. London [etc.]: Sage Publications, 1990, p. 1-13.

- ULMER, Gregory L. – The object of post-criticism. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 93-125.
- VATTIMO, Gianni – *A sociedade transparente*. Trad. de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Maria de Fátima Boavida; rev. de Luísa Costa Gomes [et al.]. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- VATTIMO, Gianni [et al.] – *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- VERGINE, Lea – *Art on the cutting edge. A guide to contemporary movements*. Trans. by Rhoda Billingsley. Milano[etc.]: Skira Editore, 2001.
- VICENTE, Alfonso de – *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989.
- VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda: contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Pref. de Eduardo Prado Coelho. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- VIDAL, M. Carmen África – *Qué es el posmodernismo?* Alicante: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1989.
- WEIGHTMAN, John – *The concept of the avant-garde: explorations in modernism*. London: Alcove Press Limited, 1973.
- WELLMER, Albrecht – *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Trans. by David Midgley. Cambridge: Polity Press, 1991.
- WESTON, Richard – *Modernism*. London: Phaidon, 1996.
- WILLIAMS, Raymond – The works of art themselves? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 315-318.
- When was modernism? In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 23-27.
- WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 66-78.
- WOOD, Paul – Inside the whale: an introduction to postmodernist art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 5-43.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles – *Modernism in dispute: art since the forties*. London: The Open University, 1993.

1.2. Publicações periódicas

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980. *Arte y Parte: Revista de Arte*. Santander. N.º 70 (Ago./Set. 2007), p. 30-59.
- ARAÚJO, Luis de – Pós-modernidade: um desafio para a ética? *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 49-52.
- ARNAUDET, Didier – Des pratiques de l'object dans l'art des années 80. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 85 (Jun. 1990), p. 54-61.
- BAUDRILLARD, Jean – O orbital. O exorbital. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 337-346.

- BOURDIEU, Pierre – L'institutionnalisation de l'anomie. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 6-19.
- BREST, Jorge Romero – Fin del juego dialéctico en y por la obra de arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 11 (Fev. 1978), p. 13-17.
- CASAL, Adolfo Yanez – Modernidade, post-modernidade e antropologia. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (1992/1993), p. 111-144.
- CAVALCANTI, Gilberto – Aspectos do ritual na arte contemporânea. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 22 (Abr. 1975), p. 36-43.
- COELHO, Eduardo Prado – Fragmentos de um diálogo sobre crítica. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (Maio 1984), p. 57-60.
- COELHO, Tereza - Gianni Vattimo: da crise da razão ao “pensamento frágil” [entrevista com Gianni Vattimo]. *Expresso/Revista*. Lisboa. N.º 757 (30 Maio 1987), p. 58-60.
- COEN, Ester – Les futuristes et le moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 60-73.
- COLLINS, Michael; PAPADAKIS, Andreas - *Post-modern design*. New York: Rizzoli, 1989.
- COLLOMB, Michel – La tradition moderne. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 52-59.
- CROW, Thomas – Modernism et culture de masse dans les arts visuels. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 20-51.
- CUNHA, Tito Cardoso e – A ciência pós-moderna e a superação da dicotomia explicar/compreender. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 273-279.
- FISCHER, Ernst – O futuro da arte. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1457 (Mar. 1967), p. 80-82.
- FRANÇA, José-Augusto – Situação do pós-moderno, moda do pós-modernismo. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 131-136.
- FUKUYAMA, Francis – O fim da história? *Risco*. Lisboa. N.º 13 (Primavera 1990), p. 23-41.
- GIL, Fernando – Cruzamentos da enciclopédia. *Prelo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º especial (Dez. 1986), p. 28-35.
- GREENBERG, Clement – Avant-garde et kitsch. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 158-169.
- HOWE, Irving - Mass society and post-modern fiction. *Partisan Review*. New York. N.º 26 (Summer 1959), p. 420-436.
- LEENHARDT, Jacques – A querela dos modernos e dos pós-modernos. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 119-124.
- LOSA, Margarida – A desumanização da arte e da crítica: extrapolações a partir de Ortega, Lukács, Barthes e Marcuse. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 46 (Nov. 1978), p. 11-19.
- MACEDO, Ana G.; DUARTE, João F.; LOURO, Maria F. – Entrevista com Terry Eagleton. *Vértice*. Lisboa. N.º 43 (Out. 1991), p. 97-101.
- MAIA, João – A querela do vanguardismo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 113, n.º 5 (Nov. 1981), p. 404-408.
- MARGARIDO, Alfredo – A falsa ética neo-individualista pós-moderna. *Finisterra: Revista de Reflexão e Crítica*. Lisboa. N.º 13 (Inverno 1993), p. 91-102.

- MARINO, Adrian – A vanguarda histórica da liberdade. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Nov. 1976), p. 5-12.
- MELO, Alexandre – Obsessão e circunstância. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 203-205.
- MERQUIOR, José Guilherme – Jürgen Habermas e o Santo Graal do diálogo. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (Verão 1987), p. 5-19.
- Literatura pós-moderna: neorromantismo ou neoilustração. *Crítério: Revista Mensal de Cultura*. Lisboa. N.º 7 (Out. 1976), p. 13-16; 58-60.
- O significado do pós-modernismo. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 52 (Nov. 1979), p. 5-15.
- MIRANDA, José Bragança de – Considerações sobre a arte na sua situação pós-moderna. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (1987), p. 89-103.
- Uma arte bem instalada. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos. N.º 30 (Out. 2001), p. 35-44.
- MOURA, Leonel - A prática artística contemporânea busca o seu referente na história recente da arte... *Fenda*. Coimbra. N.º 2 [1979], p. 15-18.
- NOGUEIRA, Isabel - Considerações a respeito da crítica de arte e da sua função. *Estudos do Século XX*. Coimbra: CEIS20/Imprensa da Universidade. N.º 7 (2007), p. 337-347.
- OLIVA, Achille Bonito – Da vanguarda à transvanguarda. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 125-130.
- PITA, António Pedro – A modernidade de *A condição pós-moderna*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. N.º 24 (Mar. 1988), p. 77-92.
- PONTUAL, Roberto - Do maneirismo ao pós-moderno: o triunfo da estranheza. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 75 (Dez. 1987), p. 24-31.
- O olhar do velho sobre o novo mundo. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (Set. 1989), p. 12-21.
- RABATÉ, Jean-Michel – Introduction au modernisme historique. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 94-109.
- RIBEIRO, António Sousa – Para uma arqueologia do pós-modernismo: a “Viena 1900”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 137-147.
- ROSE, Margaret A. - Post-modern pastiche. *The British Journal of Aesthetics*. Oxford. N.º 1 (Jan. 1991), p. 26-38.
- ROSENGARTEN, Ruth – O pós-modernismo e as artes visuais. *Risco*. Lisboa. N.º 6 (Verão 1987), p. 77-87.
- SANTOS, Boaventura de Sousa – O social e o político na transição pós-moderna. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Afrontamento. N.º 6/7 (1988), p. 25-48.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo – Acerca do progresso em arte – aporias e modelos. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 5 (Jun. 1986), p. 25-34.
- SILVA, Isidro Ribeiro da – Compreensão crítica da modernidade (II). *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 119, n.º 6 (Dez. 1984), p. 496-507.
- Crítica da crítica ao contrário de Penélope. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 104, n.º 4 (Abr. 1977), p. 438-446.
- Futuro humano e poder da cultura. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 127, n.º 4 (Out. 1988), p. 339-342.

- Individualismo contemporâneo. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa. Vol. 121, n.º 1 (Jul. 1985), p. 3-17.
- TAVARES, Salette - Algumas questões de crítica de arte e de estética na sua relação. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 82 (Set.1989), p. 42-49.
- Forma e criação. *Brotéria: Revista de Cultura*. Lisboa. Vol. 80, n.º 5 (Maio 1965), p. 587-606.
- TAVEIRA, Tomás – Uma visão do pós-modernismo. *ICALP/Revista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. N.º 12/13 (Jun. – Set. 1988), p. 61-74.
- THWAITES, J. A. – Der philosoph und die katze. *Deutsche Zeitung*. N.º 84 (April 1963), p. 10.
- TUROWSKI, Andrzej – Modernité à la russe. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou. N.º 19-20 (juin 1987), p. 110-129.
- VIDAL, Carlos – Artes – o desafio pós-moderno. *Logos: Publicação Filosófica*. Lisboa. N.º 6 (Dez. 1986), p. 55-62.

2. Bibliografia complementar

- 50 JAHRE/YEARS of Documenta (1955-2005): Archive in Motion/Discreet Energies*. Curator by Michael Glasmeier. Kassel: Museum Fridericianum/STEIDL, 2005. 2 vols. [Catálogo da exposição].
- ADORNO, Theodor W. - *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ALBERA, François – *L'avant-garde au cinema*. Paris: Armand Colin, 2005.
- ALBERTI, Leon Battista – *De pictura*. Paris: Éditions Allia, 2007.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Trad. de Bruno José Espinha. Lisboa: Alexandria, 2003.
- ARCHER, Michael – *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENAS, José Fernández – *Teoría y metodología de la historia del arte*. 2.ª ed. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. Trad. de Helena Gubernatis. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARASCH, Moshe – *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Trad. de Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- BARILLI, Renato – *Curso de estética*. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BARRO, David – *Imagens [pictures] para uma representação contemporânea*. Porto: Mimesis, 2003. [Ed. bilingue].
- BATAILLE, Georges – *Manet*. Pres. de Francisco Jarauta; trad. de Juan Greorio. Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

- BATTCKOCK, Gregory – *A nova arte*. Trad. de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean – *A sociedade de consumo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAYER, Raymond – *História da estética*. Trad. de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BEHR, Shulamith – *Expressionismo*. Trad. de Jaime Araújo. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BÉNECH, Jean-Émile – *Fauves de France*. Paris: Librairie Stock, 1954.
- BERGSON, Henri – *A evolução criadora*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1964.
- *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. 9e éd. Paris: PUF, 2007.
- *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris: Hatier, 1992.
- BERNARD, Edina – *A arte moderna (1905-1945)*. Trad. de José Lima. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BLUNT, Anthony – *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al manierismo*. Trad. di Livia Moscone Bargilli. 5.^a ed. Torino: Einaudi, 1977.
- BONFAND, Alain – *L'art abstrait*. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain – The love of art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 174-180.
- BRANCO, Rosa Alice – *O que falta ao mundo para ser quadro*. [Porto]: Edição da Limiar, 1993.
- BRECHT, Bertolt – On non-objective painting. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 80-81.
- BRETON, André – *Manifestos del surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. Madrid: Visor Libros, 2002.
- BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. Trad. de António Borges Coelho. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983].
- BURKE, Peter – *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*. London: B. T. Batsford, 1972.
- BUSKIRK, Martha – *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- CAILLOIS, Roger – *Approches de l'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- CALABRESE, Omar – *A linguagem da arte*. Trad. de Armandina Puga. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- *Como se lê uma obra de arte*. Trad. de António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CALINESCU, Matei – Modernism and ideology. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 79-93.
- CALVESI, Domenico – *Marinetti e il futurismo*. Pref. di Domenico Fisichella. Milano: Edizioni di Luca, 1994.
- CASSIRER, Ernst – *Filosofia de la Ilustración*. Trad. e rev. de Eugenio Imaz. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CENNINI, Cennino – *Le livre de l'art*. Trad. par Colette Déroche. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1991.
- CÉZANNE, Paul – *Cézanne: os artistas falam de si próprios*. Introd. de Racher Barnes; trad. de Maria Celeste Nogueira. Lisboa: Dinalivro, D. L., 1993.
- CHATEAU, Dominique – *Duchamp et Duchamp*. Paris: L'Harmattan, 1999.

- CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Trad. de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHAVE, Anna C. – Minimalism and the rhetoric of power. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 264-281.
- CLARK, Timothy J. – The painting of the modern life. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 40-50.
- COELHO, Eduardo Prado – *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COOPER, Douglas – *The cubist epoch*. London: Phaidon Press, 1999.
- CORAZÓN, Alberto (ed.) – *Cine soviético de vanguardia: Tinianov, Kulechov, Dziga Vertov, Nedobrovo, Eisenstein*. Trad. de Miguel Bilbatua. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.
- CORK, Richard – *Everything seemed possible: art in the 1970s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- *New spirit, new sculpture, new money: art in the 1980s*. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- COTTINGTON, David – *Cubismo*. Trad. de Graça Lima Gomes. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy – *The Arts and Crafts movement*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- D'ORS, Eugenio – *Introducción a la crítica de arte: tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1963.
- DACHY, Marc – *Dada: the revolt of art*. Trans. by Liz Nash. London: Thames & Hudson, 2006.
- DAVIES, David – *Art as performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DAVIES, Margaret – *Modernité and its techniques*. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 146-158.
- DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. Trad. de Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2.^a ed. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.
- DEGLI-ESPOSTI, Cristina (ed.) – *Postmodernism in the cinema*. New York/Oxford: Berghahn Books, 1998.
- DELEUZE, Gilles – *La philosophie critique de Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- DELUMEAU, Jean – *A civilização do Renascimento*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 2 vols.
- DENVIR, Bernard (ed.) – *The impressionists at the first hand*. New York: Thames & Hudson, 1995.
- DIARY OF Seychelles. Joseph Beuys: Difesa della Natura*. Mostra a cura di Lucrezia de Domizio Durini, Italo Tomassoni, Giorgio Bonomi. Milano: Edizioni Charta, 1996. [Catálogo da exposição].
- DIDEROT, Denis – *Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763*. Prés. par Gita May et Jacques Chouillet. Paris: Hermann, 1984.
- *Oeuvres esthétiques*. Notes et relevés de variantes par Paul Vernière. Paris: Classiques Garnier, 2001.
- *Salon de 1765*. Prés. par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris: Hermann, 1984.
- DORFLES, Gillo – *Modas & modos*. Trad. de António J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1996.

- *O devir das artes*. Trad. de Baptista Bastos e David de Carvalho. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- DORT, Bernard – *La représentation émancipée: essai*. Arles: Le Temps du Théâtre, 1988.
- DUBE, Wolf-Dieter – *The expressionists*. Trans. by Mary Whittall. New York: Thames & Hudson, 2001.
- DUCHAMP, Marcel – *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Trad e posf. de António Rodrigues. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Paris: Flammarion, 1999.
- DUFRENNE, Mikel – *Estética e filosofia*. Trad. de Roberto Figurelli; rev. de Mary Amazonas Leite de Barros. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- ECO, Umberto – *A definição da arte*. Trad. de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1995.
- EDWARDS, Steve – *Photography out of conceptual art*. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 137-180.
- EISENMAN, Stephen F. – *The intransigent artist or how the impressionists got their name*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 189-198.
- ELIOT, T. S. – *Notas para uma definição de cultura*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Século XXI, 1996.
- FAURE, Paul – *O Renascimento*. Trad. de Franco de Sousa. 3.ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998.
- FERRARI, Silvia – *Guia de história da arte contemporânea. Pintura, escultura, arquitetura: os grandes movimentos*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo; introd. de Rossana Bossaglia. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- FERRIER, Jean-Louis (dir.) [with the collaboration of Yann le Pichon] – *Art of the 20th century. A year-by-year chronicle of painting, architecture and sculpture*. Trans. by Walter Glanze and Lisa Davidson. Paris: Éditions du Chêne, 2002.
- FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Trad. de Ana Falcão. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- FOSTER, Hal [et al.] – *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOUCAULT, Michel – *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- *This is not a pipe*. Trans. by James Harkness. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1983.
- FOUQUET, Claude – *Modernité*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto – *História da arte ocidental (1780-1980): modo de emprego*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre – *A imagem, a visão e a imaginação: objecto fílmico e objecto plástico*. Trad. de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FRANZINI, Elio – *A estética do século XVIII*. Trad. de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade*. Trad. de Pedro Miguel Frade. 2.ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GALE, Peggy (ed.) – *Artists talk: 1969-1977*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- GAUGUIN, Paul – *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid: précédées d'un hommage par Victor Segalen*. 4^e éd. Paris: Librairie Plon, 1930.

- *Noa Noa: voyage de Tabiti*. Trad. e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOGH, Vincent van – *Correspondance complète de Vincent van Gogh, enrichie de tous les dessins originaux*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. 3 vols.
- GOLDBERG, RoseLee – *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. – *A história da arte*. Trad. de António Sabler. 16.^a ed. [rev. e aumentada]. Lisboa: Público, 2005.
- GROSS, Harvey – Parody, reminiscence, critique: aspects of modernist style. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 128-145.
- GUARDINI, Romano – *O fim da Idade Moderna*. Trad. de M. S. Lourenço. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GUASCH, Anna Maria – *El arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. Trad. de António José Massano. Lisboa: Edições 70, [1978].
- HARRISON, Charles – Conceptual art, the aesthetic and the end(s) of art. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 45-86.
- *Modernismo*. Trad. de Maria Armanda de Sousa. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da arte*. Trad. de F. E. G. Quintanilha. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1991.
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Trad. de Ana de Freitas e José J. A. dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- HIGGINS, Hannah – *Experience Fluxus*. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 2002.
- HOPKINS, David – *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUESO, Ángel Luis – *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- HUMPHREYS, Richard – *Futurismo*. Trad. de Graça Lima Gomes. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- ISAAK, Jo-Anna – The revolution of a poetics. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 159-179.
- JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. 5th ed. London: Academy Editions, 1987.
- JIMENEZ, Marc – *Adorno et la modernité: vers une esthétique négative*. Paris: Éditions Klincksieck, 1986.
- KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. Pref. de António Rodrigues; trad. de Maria Helena de Freitas. 6.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Introd. de António Marques; trad. de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- KRAUSS, Rosalind – In the name of Picasso. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 210-221.

- Sculpture in the expanded field. In FOSTER, Hal (ed.) – *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 2002, p. 35-47.
- KULTERMANN, Udo – *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Trad. de Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- LEFEBVRE, Henri – *Introduction à la modernité: préludes*. Paris: Les Éditions Minuit, 1962.
- LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Trans and introd. by Edward Allen McCormick. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1984.
- LEVEY, Michael – *From Giotto to Cézanne: a concise history of painting*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles – *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Trad. de Regina Louro. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- LIPPARD, Lucy R. – *Pop art*. New York; Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1966.
- LISTA, Giovanni; LEMOINE, Serge; NAKOV, Andrei – *Les avant-gardes*. Paris: Fernand Hazan, 1984-1987. 4 vols.
- LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in art since 1945*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987.
- Pop art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 225-238.
- *Visual arts in the twentieth century*. London: Laurence King Publishing, 1996.
- LUZI, Mario – *L'opera di Matisse dalla rivolta "fauve" all'intimismo (1904-1928)*. Milano: Rizzoli, 1971.
- LYNTON, Norbert – *The story of modern art*. New York: Phaidon Press, 2006.
- LYOTARD, Jean-François – *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MALTESE, Corrado (coord.) – *Las técnicas artísticas*. Trad. de José Miguel Morán y María de los Santos García. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- MANN, Paul – *The theory-death of the avant-garde*. Boolington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- MARGOLIN, J. C. – *L'avènement des temps modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- MARINETTI, F. T. – *Les mots en liberté futuristes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- MARQUES, António – *Perspectivismo e modernidade*. Lisboa: Vega, 1993.
- MATISSE, Henri – *Matisse: os artistas falam de si próprios*. Introd. de Rachel Barnes; trad. de Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, D.L., 1993.
- MCCARTHY, David – *Pop art*. Trad. de Ana Paula Tanque. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- McGUIGAN, Jim – *Culture and the public sphere*. London: Routledge, 1996.
- MELO, Alexandre – *Arte*. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- *Aventuras no mundo da arte: definições, conjunturas, autores, lugares*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- MESCHONNIC, Henri – *Modernité, modernité*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1988.
- MICHELI, Mario de – *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad. de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, José Bragança de – *Traços: ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Vega, 1998.

- MOSZYNSKA, Anna – *Abstract art*. London: Thames & Hudson, 1990.
- MUKAROVSKY, Jan – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich – *A origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. 10.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*. Trad. de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- PANOFKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Trad. de Fernando Neves; rev. de Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Trad. de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- *Do sentir*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PERRY, Gill – *Dream houses: installations and the home*. In PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.) – *Themes in contemporary art*. London: The Open University, 2004, p. 231-275.
- PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*. Trad. de João Paulo Monteiro. Lisboa: Livros Pelicano, [1962].
- PINTURA Americana nos Anos 80*. Org. de Barbara Rose. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. [Catálogo da exposição].
- PORTOGHESI, Paolo – *Depois da arquitetura moderna*. Trad. de Maria Cristina T. Afonso. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PRADEL, Jean-Louis – *A arte contemporânea*. Trad. de Fernando Brazão; rev. de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- REISE, Barbara M. – *Greenberg and the group: a retrospective view*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 252-281.
- RÉMOND, René – *Introdução à história do nosso tempo: do Antigo Regime aos nossos dias*. Trad. de Teresa Loureiro; rev. de José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 1994.
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. Trans. by David Britt. New York: Thames & Hudson, 2004.
- ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Trad. de Joana Rosa. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Émile ou l'éducation*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa, 2000.
- SCHILLER, Friedrich – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Introd. e trad. de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- SEIGEL, Jerrold – *The private worlds of Marcel Duchamp: desire, liberation and the self in modern culture*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- SHIFF, Richard – *Defining "impressionism" and the "impression"*. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 181-188.

- SMITH, Roberta – Conceptual art. In STANGOS, Nikos (ed.) – *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2003, p. 256-270.
- STACHELHAUS, Heiner – *Joseph Beuys: une biographie*. Trad. par Xavier Carrère [et al.]. Paris: Éditions Abbeville, 1994.
- STROMBERG, Roland N. – *Historia intelectual europea desde 1789*. Trad. de Horacio González Trejo. Madrid: Editorial Debate, 1990.
- TAVARES, Cristina Azevedo; DIAS, Fernando Paulo Rosa (org.) – *As artes visuais e as outras artes: as primeiras vanguardas*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007.
- THOMSON, Belinda – *Impressionism: origins, practice, reception*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- *Pós-impressionismo*. Trad. de Catarina Madureira Villamariz. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- TOYNBEE, Arnold – *A study of history*. London: Oxford University Press, 1954. Vol. 9.
- TUFFELLI, Nicole – *A arte no século XIX (1848-1905)*. Trad. de Fernando Brazão Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2000.
- TZARA, Tristan – *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. [Paris]: Éditions Pauvert, [1963].
- VAILLANT, Alain – *La crise de la littérature: romantisme et modernité*. Grenoble: Université Stendhal, 2005.
- VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. 2 vols.
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Trad. de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1998.
- VENTURI, Robert – *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura*. Trad. de Manuel Abril. 2.^a ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947.
- WÖLFFLIN, Heinrich – *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. de José Moreno Villa. 6.^a ed. Madrid: Editora Espasa-Calpe, 1976.
- WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Trad. de Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002.
- ZOLA, Émile – *Écrits sur l'art [1865-1889]*. Prés. par Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris: Gallimard, 2003.

3. Bibliografia de apoio

- LALANDE, André – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. 11^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- MORA, José Ferrater – *Dicionário de filosofia*. Trad. de António José Massano e J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- OSBORNE, Harold (org.) – *Diccionario Oxford de arte*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla; rev. de Jorge Lúcio de Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos (org.) – *The Thames & Hudson dictionary of arts and artists*. New York: Thames & Hudson, 1994.

SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitetura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

(Página deixada propositadamente em branco)

SÉRIE ENSINO
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
2012

