

Astúcia e inocência

SÔNIA SALZSTEIN

RESUMO

Este texto examina o debate artístico e cultural do último quartel do século XX, quando o termo pop se viu presa de uma aguerrida batalha de reconfigurações ideológicas, retomado ora como marco de uma nova e benfazeja era da cultura, ora como desfecho da “arte histórica” que finalmente auspiciava o advento da “Arte” como puro conceito. Discute o rescaldo contemporâneo desse debate — no qual uma “questão pop” persiste em lugar de destaque — e analisa especialmente a influência que sobre ele tiveram as correntes do multiculturalismo.

PALAVRAS-CHAVE: *pop art; multiculturalismo; história da arte; arte contemporânea.*

SUMMARY

This essay focuses the intensive ideological reconfigurations to which the term “pop” fell prey in the artistic and cultural debate of the last quarter of the twentieth century. During these years, pop was claimed or as a wedge in a new and wholesome cultural era or as the grandiose accomplishment of the “historical art”, from which finally would rise “Art” as a pure concept. It also discusses the contemporary remains of this debate — a “pop issue” follows being its kernel — and analyses specially the role that multiculturalist currents have had in this context.

KEYWORDS: *pop art; multiculturalism; art history; contemporary art.*

[1] “Cultura pop: Astúcia e inocência” é uma versão modificada da primeira parte de um ensaio originalmente produzido para o seminário interno “Pop Art and Vernacular Cultures”, realizado em 2006 no Institute of Visual Arts, de Londres; o ensaio aparece com outro título em coletânea organizada no mesmo ano pelo Institute of Visual Arts, de Londres, no âmbito da série “Anotating Art Histories”, que tem como editor Kobena Mercer.

[2] Cito apenas dois autores relevantes para este debate, cujos trabalhos, que trazem títulos eloqüentes sobre o sentimento de época, estabelecem a arte pop como um divisor de

Desde a década de 1980 a arte pop se tornou um *topus* recorrente no reexame da ideologia da modernidade², este balanço a que a antevisão precoce do desfecho do século XX compelia, em face do recrudescimento do contencioso político, econômico e social que se acumulara no processo de exaustão de mais uma era de modernização. Era emblemático que fosse a pop — ela mesma uma espécie de culminação fastigiosa da modernidade experimentada cerca de 30 anos antes — uma figura privilegiada nesse reexame. Assim, um dos acontecimentos mais reveladores de todo o período proveio do campo da arte, no qual o célebre dito de Andy Warhol — “Business art is the step that comes after Art”³ — parecia finalmente se confirmar. Como é sabido, o decênio em questão marcava, muito a propósito, uma onda européia e norte-americana de construção de museus de arte e

complexos culturais, e a novidade principal que esse surto construtivo sinalizava (entre outros fatores que aqui não serão discutidos ou apenas indicados) era o reluzente ingresso da arte na esfera dos grandes negócios do entretenimento cultural, sob os auspícios da arquitetura.

Evidentemente, a onipresença que a cultura revelava na situação contemporânea era um fenômeno inédito: no que concerne a suas implicações para o debate artístico, cumpre dizer que já não se tratava da célebre polaridade moderna entre arte e cultura, na qual os termos se constituíam e vicejavam precisamente no movimento permanente de sua contradição, sem esconderem fascínio e repulsão recíprocos. Baudelaire aclamava o belo na bastardia das ruas porque era delas que o poeta retirava o supra-sumo da *experiência* e porque a matéria mais sublime da arte só se revelaria a ele mediante a imersão desabusada no *vulgar*. Ora, o ambiente da cultura que se havia formado na Paris de meados do século XIX, de resto trazendo novos ingredientes à esfera pública burguesa, não se legitimava socialmente sem esse seu “outro”: a bastardia e a vulgaridade das ruas.

Bastardia, vulgaridade e boêmia — essa fórmula moderna segundo a qual arte e cultura se contaminavam sem perderem suas jurisdições respectivas — eram a um só tempo o subproduto da esfera pública burguesa e o que propriamente pressupunha o poder normativo desta; eram o que lhe testemunhava a universalidade, mas que ao mesmo tempo recomendava que esta deveria ser sempre repactuada, na exata medida em que a transgressão persistiria flanqueando-a à meia luz, de maneira apenas suficiente para obter um reconhecimento tácito. A arte moderna, pelo menos desde Courbet, sempre soube extrair seus resultados mais radicais dessa ambigüidade da esfera pública burguesa — haurindo nos materiais permissivos da vida popular, que entretanto apareciam como que criptografados sob a nova racionalidade técnica a que os artistas haviam reduzido o *estilo* (a esse respeito, seria interessante investigar a presença latente da cultura visual dos almanaques populares e dos clichês de jornais satíricos, digamos, na *Olympia* de Manet). Portanto, a idéia da cultura como instância de mediação entre a arte e o espaço social, como uma matéria “impura” mas viva e indispensável à arte, não era, historicamente, um fenômeno novo. O que se via, pela primeira vez naqueles anos 1980, isto sim, era a arte e a cultura irmanadas numa adesão recíproca perfeita, sem sobras — algo como uma síntese conservadora, um processo que finalmente atingira seu “absoluto” — ou, em outros termos, sua “resolução” positiva.

A proclamação que freqüentemente se ouvia durante a década de 1980, de que se alcançava uma nova e benfazeja era da cultura ou, conforme o ponto de vista, uma Arte por fim emancipada de seus objetos e com “A” capital⁴, sugeria que se colocava uma pá de cal na duradoura

águas: Arthur Danto. *The transfiguration of the common place*, New York: Harvard University Press, 1981; e Hans Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

[3] E o artista prossegue: “Comecei como um artista comercial e pretendo acabar como um artista de negócios. Depois de ter feito essa coisa chamada ‘arte’, ou o que quer que seja isto, entrei para o ramo da arte de negócios. Eu queria ser um Homem de Negócios da Arte ou um Artista dos Negócios. Ser bom em negócios é o tipo mais fascinante de arte”; cf. Andy Warhol. *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*. San Diego: A Harvest Book, s.d., p. 92. O capítulo “Work”, do qual se extraiu a citação acima, contém outras passagens não menos provocantes: “En-tão, fui baleado em meu escritório: Andy Warhol Enterprises. (...) Um entrevistador me fez várias perguntas sobre como eu administrava meu escritório e eu tentei explicar-lhe que não era eu, mas ele, realmente, que me administrava” (id. ib., p. 91-92, *passim*).

[4] Não importa, no caso, se os defensores de uma “Arte” promovida ao estágio da “filosofia” ou ao puro conceito estivessem no extremo oposto do espectro ideológico em relação aos que propugnavam a recém conquistada comunidade global/local da cultura: ao libertar-se dos objetos a “Arte” não poderia firmar-se como tal senão *contra* o pano de fundo da cultura — mas, para retornar vitoriosa a si mesma, é nele que ela deveria sem cessar submergir.

[5] Concordamos neste ponto com a argumentação de Yve-Alain Bois em “Painting: The Task of Mourning” (*Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990).

[6] Remeto o leitor, sobre a questão do advento contemporâneo de complexos dispositivos de intermediação cultural, a Otilia Beatriz Fiori Arantes. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernidade arquitetônica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, e, conforme vemos frequentemente citado em Otilia, a Jeremy Rifkin. *Ège de l'accès — la revolution de la nouvelle économie*. Paris: La Decouverte, sine datum.

[7] T.J. Clark, em seu ensaio “In Defense of Abstract Expressionism”, assinala o desfibramento do *pathos* moderno da morte da arte num momento bem anterior a este que examinamos: a virada dos anos 50 para os 60 do século XX: “Não ser capaz de fazer com que um momento prévio altamente realizador se torne parte do passado — não saber perdê-lo, não passar pelo luto e, se preciso for, desprezar esse momento — significa para a arte, nas circunstâncias do modernismo, mais ou menos o mesmo que não ser capaz de produzir arte alguma. Isso porque desde que Hegel formulou, nos idos da década de 1820, a proposição fundamental do modernismo — que ‘a arte, considerada em sua mais nobre vocação, é e continua a ser para nós uma coisa do passado’ — a continuidade da arte depende de seu êxito em tornar essa máxima específica e pontual. Ou seja, determinar o momento do seu último florescer em algum ponto do passado recente e descobrir que dele restou o suficiente para que pareça possível empreender um trabalho irônico, melancólico ou decadente de continuação (...). É por isso que nosso fracasso em entender que Jackson Pollock e Clifford Still encerraram alguma coisa, ou a ausência de uma narrativa sobre o que, a nosso ver, eles estavam encerrando, é muito mais do que uma crise da crítica de arte ou da história da arte. Significa que, para nós, a arte não é mais uma coisa do passado; isto é, que não dispomos de uma imagem usável do seu fim, numa época e num lugar em que possamos nos imaginar vivendo, ainda que talvez preferíssemos não estar lá” (Clark, T.J. *Modernismos/Ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: CosacNaify, 2006 [no prelo]).

morte da arte, este *leitmotiv* moderno por excelência, que se havia mostrado tão mais estimulante para a arte do século XX quanto mais parecera infundável aquela agonia e, aquela morte, sempre possível de se adiar ainda um pouco mais⁵. A despeito de tamanha euforia em face da proclamada superação do historicismo e do sentimento de que doravante se vivia uma era “pós”, a arte tendo se espargido afinal num “estado de cultura”⁶, a questão persistiu pelos anos subseqüentes. Mas algo nela havia mudado. A atribulada experiência moderna daquela morte sempre prorrogada para o lance seguinte havia se banalizado e vulgarizado irremediavelmente; toda arte com alguma pretensão de elegância heróica mostrava-se, na melhor das hipóteses, um *ersatz* de alta cultura, um comentário afetadamente nostálgico da arte. Para outras correntes do debate artístico, ela se havia decantado num ressentimento refinado contra a arte, isto é, bem entendido, na arte tal como esta se forjara na “cultura ocidental” — era preciso então punir os culpados pelos séculos de usurpação (a execração da modernidade em nome de uma aviltada pureza das origens mostra o tanto de rancor que tal posição destilou) e procurar “desagrar” a “arte na vida” onde ela tivesse sido denegada⁷.

Para aqueles, entretanto, cautelosos diante da hiper-ideologização do debate em curso, o novo “estado de cultura” impunha um austero esforço de compreensão. Como se disse há pouco, a questão da “morte da arte” não abandonara o cenário, como queriam fazer crer os pós-modernismos. Muito ao contrário, ela repunha-se inclemente à luz do dia, por ironia como num didático drama épico brechtiano incapaz de providenciar o desfecho esclarecido, porque surgia “resolvida” agora à revelia da onisciência crítica do “narrador épico” (ou espectador), sem *pathos*; o “teatro épico” falava aborrecidamente do presente em terceira pessoa, e levava o espectador contemporâneo não à atividade ou a uma fulguração crítica do pensamento, como queria Brecht, mas ao estarecimento e a uma espécie de estase das idéias. É mais ou menos deste ponto, eu creio, que se deve retomar o debate da arte e da cultura iniciado nos anos 1980 (inclusive para inquirir tudo o que então se disse dos 1960), distantes como podemos hoje estar do sentimento espetacular do fim dos tempos e do clima de arrivismo que marcou o decênio nos planos econômico, político e social.

Não se podia negar, em todo caso, que a palavra de ordem das vanguardas modernistas, de fundir a arte na vida, de algum modo se havia realizado; naquele “estágio” em que o mundo se encontrava, um “depois da arte”, um presente sem cronometragem, respirava-se cultura — ou Arte — por toda parte. Tampouco se pode hoje negar que o renovado interesse dos anos 1980 pela pop era em grande parte uma auto-justificação do salve-se-quem-puder da nova montante neoliberal, cujas paródias de radicalidade *pour épater le bourgeois* (sintomaticamente, uma espécie que há tempos havia sumido da cena histórica)

disfarçavam mal a satisfação (pequeno-burguesa) das classe médias urbanas do mundo industrializado com o bem estar dos novos tempos (a arte como *life style*).⁸

Da parte dos que propugnaram a “morte da arte” como estágio necessário para o advento da Arte, permanecer-se-ia a espera de que a notícia se visse confirmada na prática, isto é, que se mostrasse na verdade da própria produção artística. Até segunda ordem, o que se produziu até hoje em nome dessas idéias foram tentativas de deslocar de uma inerme arte contemporânea antigas premissas essencialistas, premissas que, estas sim, permanecem vivas (desta feita pressionando da direção da filosofia), e que doravante se alojariam numa Teoria, tão onisciente e imperialmente estabelecida quanto difícil de ser verificada — salvo nas formulações dos próprios teóricos. Ao mesmo tempo, os ideólogos da Arte acabaram por servir de êmulo a todo tipo de postulação narcísica do eu pessoal e idiossincrático do Artista (ou do Curador), de sorte que se tornou difícil determinar se é do puro conceito “Arte” que doravante se trata ou da idéia do artista inflacionada (ou fetichizada) à dimensão do conceito (de todo modo, pouco importará decidir se alcançamos o reino da Arte ou da cultura — em ambos os casos promove-se a mesma essencialização do mundo).

Seja o que for, decorridos quase trinta anos, parece claro que ali se preparava algo que, bem ou mal, poder-se-ia chamar de uma “democratização cultural” (ao menos nos termos da nova cultura que se passava a produzir em escala planetária), algo que, no mínimo, havia conseguido fazer parecer ridiculamente esnobe tudo o que menosprezasse o apelo e vitalidade daquele fenômeno. Cumpre, portanto, admitir que o interesse dos anos 1980 pela pop continha uma centelha de revelação em meio a um punhado de mistificações ideológicas (não duvidemos de que a atitude essencialmente includente do novo circuito artístico internacional se exercia nos quadros de uma re-hierarquização de poder em nível mundial, segundo a qual centros de decisão estrategicamente difusos continuavam a reger a forma e a qualidade do aparecimento dos “contextos periféricos” nos eventos e instituições desse circuito). De fato, as novas massas que no curso dos decênios subseqüentes acorreram à sucessão atordoante de eventos artísticos e às novas bienais inauguradas mundo a fora⁹ demonstravam que o público da arte se havia alargado para muito além das antigas classes médias urbanas tangidas pela cultura universitária, e que o mercado de produtos culturais se internacionalizava descanonizando fronteiras de bem estabelecidos pólos hegemônicos (o que afinal, mais cedo ou mais tarde, não seria passível de se tornar “cultural”?).

Eis um fenômeno tão intrigante quanto incontestável, que nos defronta às seguintes questões: de que mudanças profundas na arte esse novo público dava notícias? Em que medida a “cultura pop” que

[8] Devo o achado dessa expressão a uma longa conversa que mantive com o crítico Guy Brett, em 2004.

[9] Já no prefácio de seu livro *O fim da história da arte, uma revisão dez anos depois*, Hans Belting chama a atenção para esse fato — o de que as exposições, mais do que os trabalhos de arte ou as instituições — marcariam decisivamente a fisionomia do meio de arte nos decênios finais do século XX (São Paulo: CosacNaify, 2006).

[10] Do vestuário à propaganda, da sinalização de trânsito ao mobiliário das classes médias e populares ao redor do mundo, da música comercial jovem às formas sincopadas e elípticas da língua falada pelas multidões nas grandes cidades contemporâneas não se havia decantado, afinal, algo da poética moderna da colagem e da montagem, dos procedimentos complementares da construção e desconstrução propalados pelas vanguardas modernas? [esta formulação deve muito aos *insights* sugestivos que despertaram em mim conversas mantidas com o crítico e historiador de cinema Ismail Xavier].

[11] “A esfera pública, na qual os intelectuais se moviam como os peixes na água, tornou-se mais incluído, o intercâmbio é mais intenso do que em qualquer época anterior. (...) A utilização da internet simultaneamente ampliou e fragmentou os nexos de comunicação. Por isso a internet produz por um lado um efeito subversivo em regimes que dispensam tratamento autoritário à esfera pública. Por outro lado, a interligação em redes horizontais e informalizadas de comunicação enfraquece ao mesmo tempo as conquistas das esferas públicas tradicionais...”; cf. Jürgen Habermas. “O caos da esfera pública”. *Folha de S. Paulo*, 13 de agosto de 2006, p. 4-5.

[12] Nos termos da “Teoria institucional” de George Dickie, por exemplo (cf. *Art and Values/Themes in the Philosophy of Art*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001).

se havia decantado no mundo globalizado não era, afinal, a almejada universalização de um gosto moderno, finalmente apropriado e reinvestido pela imaginação coletiva — a modernidade, nestes termos, tendo auspiciado uma multicolorida (e não importa o quão problemática pudesse ser) cultura vernacular *moderna*?¹⁰ Como a nova situação — uma era da *imagem* exponencialmente vivificada pela internet (e neste caso entenda-se também o texto como *imagem*) — obrigava a uma redefinição da noção clássica de um espaço público da arte?¹¹ Por que não conjecturar — recusando as visões essencialistas e, no fim das contas, historicistas do pós-modernismo — que tal situação, em vez de constituir propriamente uma ruptura, era uma agudização — ou repotencialização — de certos processos ensejados pela própria modernidade, dos quais não se chegaram a conhecer todas as possibilidades? Restaria saber (o que não é tarefa deste texto) se aquele fenômeno punha a nu um processo mediante o qual a arte se reduzira a uma questão institucional¹², ou se, diferentemente, a forma e o lugar desta haviam mudado de modo tão profundo na cultura que ela ainda não se dava a reconhecer — embora provavelmente as condições de fazê-la permanecessem, de um modo ou de outro.

II

Neste ponto, vale a pena uma breve recapitulação de alguns aspectos relativos à emergência daquele novo sistema cultural nos anos 1980, mesmo porque são eles que nos informam da transfiguração contemporânea não só do público da arte, mas da própria esfera da arte. Não se pode ignorar, na reordenação em larga escala do sistema cultural no Ocidente — da qual as mudanças no campo da arte eram apenas uma faceta —, o efeito indireto que tiveram sobre ela as demandas que provinham de regiões até então à margem desse sistema e que agora pressionavam o “mundo desenvolvido” cobrando sua parte no processo da modernização. Essas demandas chegavam de regiões que nos decênios de 1980 e 1990 se emancipavam politicamente (no continente africano), que reorganizavam sua vida política, econômica e social depois de longos períodos sob ditaduras militares (na América Latina e Central), ou, ainda, que, dirigidas por assim chamados governos não-alinhados, empreendiam políticas agressivas de modernização visando sua inserção estratégica na economia mundial (Índia, Taiwan, China, Coréia).

Decerto o rápido espraiamento mundial do multiculturalismo desempenhava papel importante no reconhecimento de um estatuto político e de uma nova representatividade na opinião pública mundial a essas demandas produzidas no jogo econômico do capital, e nele fadadas a uma eterna desvantagem de posições; os países em desen-

volvimento alcançavam o centro do sistema cultural mundial (simbolicamente, já que a “presença física” dessas regiões se fazia sentir de há muito no centros avançados, mas como figura de penúria e sub-cidadania, nas contínuas levas de emigrados formando ali a prova viva das “disfunções” da modernização), e a própria novidade da afirmação (e auto-compreensão) deles nesse sistema desnudava os dispositivos de um poder imperial. Tampouco se pode subestimar o quanto o multiculturalismo teve parte na denúncia (e na revisão) da rígida hierarquia de poder que conformou tal sistema, pelo menos desde que ele logrou, nas asas da hegemonia norte-americana, uma completa jurisdição internacional, no período que se seguiu à Segunda Grande Guerra. E ainda como contou na promoção dos direitos civis — alargando em muito a noção clássica de direito, até chegar aos direitos da subjetividade — de grupos marginalizados (de mulheres, negros, homossexuais, minorias étnicas) em diversas partes do mundo.

Permanece a dúvida, contudo, sobre se o discurso multiculturalista (talvez a contrapelo do esforço de muitos de seus teóricos) não terá suprimido a complexidade e a diversidade históricas de um debate que já contava com uma longa lista de lutas políticas e sociais em sua folha de serviço. A propósito, nunca é demais lembrar o fato eloqüente da origem teórica e acadêmica desse discurso. A impressão que hoje se tem é que ele acabou por avocar a si o mérito de experimentos em direção a novas formas de expressão política que haviam brotado das mais diversas trajetórias históricas, em pontos vários do planeta, experimentos que de modo geral haviam frutificado como respostas ao colapso, desde o final da década de 1960, das formas políticas tradicionais até então na base dos movimentos sociais. É tempo de perguntar: 1. sobre a homogeneização ideológica que fatalmente ocorreu a partir do momento em que o multiculturalismo pareceu assomar como o porta-voz de todas as reivindicações feitas em nome da *diferença*; 2. sobre o quanto o multiculturalismo, em seu *modus operandi* global, mimetizava os procedimentos de totalização/fragmentação que denunciava na modernidade, e além disso, sobre como havia convenientemente negligenciado a crítica do processo de globalização no interior do qual ele próprio pudera se engendrar e, por fim, 3. sobre o quanto o multiculturalismo, ao almejar algo como uma comunidade globalizada transparente a si mesma, redimida na cultura finalmente conquistada como ética privada, conteria, a despeito de si mesmo, a idéia de tutela e infantilização das massas.

Sobre a pergunta de número 1, por exemplo, basta lembrar que o legado de experimentações do movimento dos negros, das mulheres e de jovens remontava pelo menos aos últimos anos da década de 1960 — muito antes, portanto, que se ouvisse falar em multiculturalismo —, e suas plataformas, diferentemente do que possa pensar o senso comum

multiculturalista, ultrapassavam em muito a reivindicação da igualdade de direitos; traziam o dado novo e provocante de uma crítica implacável da subjetividade burguesa e o convite a novas formas de sociabilidade. No Brasil, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (popularizado como MST), formado no final do decênio de 1970, é um desses experimentos extraordinários no movimento social contemporâneo, surgido à margem de partidos e instituições políticas tradicionais.

Sem entrar na discussão sobre o quanto a organização possa ter se enrijecido e perdido, em tempos recentes, muito de seu antigo viço experimental, não resta dúvida de que deixa na história social contemporânea — ao lado de sua denúncia severa da renitente injustiça social brasileira — formidáveis experiências culturais de politização da vida cotidiana, de educação popular e de emancipação de mulheres oriundas das classes trabalhadoras. Valeria a pena também salientar, de passagem, a renovação drástica que o MST trouxe, à opinião pública mundial, da *imagem* dos pobres brasileiros, que desde os anos 1980 passavam a surgir na mídia como massas organizadas e auto-confiantes, em nada semelhantes à figura de vitimização, estupidéz e danação bíblica do *pobre diabo*, tão arraigada na imaginação nacional. Na nova imagem que a opinião pública se via obrigada a digerir, era igualmente impressionante o fato de essas massas mostrarem-se capazes de uma racionalidade organizacional e institucional incomuns nas representações da pobreza latino-americana.

Por fim, a dúvida sobre ser o multiculturalismo essencialmente a exigência ética e moral do encontro do Outro (o que pressupõe a disposição recíproca para algum processo de mudança), ou um formidável passaporte ideológico para a afirmação a qualquer preço de origens e identidades (que, sendo sempre ideais, sublimam ou denegam o presente — que é, por excelência, o lugar do embate histórico com o Outro) é mais um aspecto preocupante do problema. Em face dos tantos fundamentalismos étnicos, políticos e religiosos fermentados no curso dos anos 1990 é urgente reavaliar as estratégias não raro corporativas e compensatórias que surgem como êmulos do multiculturalismo (estratégias dependentes, portanto, da maior ou menor capacidade dos indivíduos de se organizarem em grupos de interesse e pressão, que podem inclusive competir entre si na luta pela satisfação de seus interesses corporativos).

III

Voltemos agora ao exame da (também problemática) contribuição do multiculturalismo no contexto do problema que interessa mais diretamente a este texto: a reconfiguração da esfera da arte nos anos 1980. Já nos referimos ao novo tipo de “instituições” artísticas e

culturais que apareceu naquele período (as aspas servem para nos lembrar o quanto o termo tem sua origem ligada à tradição iluminista do século XVIII, à modernidade burguesa, e sugerem sua provável inadequação para descrever os novos espaços). Museus de arte e espaços culturais “flexíveis”, “multiuso” propiciavam uma intensa circulação de obras em nível internacional, graças a uma bem azeitada política de exposições que pela primeira vez apresentavam em suas itinerâncias pelos países centrais (só mais tarde se estenderiam para outras grandes capitais mundo afora) produções até então impensáveis nesse circuito — da América Latina, logo mais do Oriente, da África e da Ásia.

O fenômeno se fazia acompanhar, ademais, de um aparato pesado de tecnologias interativas e estratégias de gerenciamento institucional destinadas a criar a todo custo empatia entre os objetos de arte e o público, ou a despertar um intenso cinetismo entre ambos. A experiência artística tornava-se, dessa maneira, uma espécie de prestação de serviços, de sorte que era imprescindível torná-la mensurável para o público, processá-la como “informação”, com o que se liquidava vorazmente a distância que ela viesse a instalar em torno de si como parte mesma de sua operação constitutiva, de sua práxis poética. Passados quase três decênios, não deixa de ser estimulante pensar que aquele florescimento indicava a entrada em cena de um novo público da arte, e mais — de um novo e extraordinariamente abrangente espaço público da arte.

Mas, se a idéia de uma arte vitoriosamente dissolvida na instância da cultura estava na ordem do dia naquela década, é improvável que o meio de arte, com os olhos voltados à pop, ignorasse o estoque explosivo de contradições ideológicas que havia municiado essa idéia na produção artística mais radical da década de 1960, e que instigara tanto a espécie de realismo maligno de Andy Warhol como a revolta romântica de Guy Debord e dos situacionistas, para não mencionar o transe de deboche e fetichismo consumista vivido nos trabalhos de Antonio Dias do período ou ainda a hiperbólica aventura dos tropicalistas brasileiros, de fusão de cultura de massa e tradições nacionais, da qual haviam resultado refinados e violentos constructos poéticos, da mais pura ambigüidade ideológica¹³. Que tipo de arte, portanto, nas entrelinhas se estava prescrevendo a um público que se queria poupar das penosas mediações dos processos cognitivos, e que espaço público era aquele que, em nome das novas parcerias globalizadas, demovia a presença de formações históricas longamente decantadas, entre elas as formações nacionais?

Dá o que pensar o fato de que nos anos 80 do século XX o debate da arte tenha, em sua quase totalidade, como que sublimado a fascinante e problemática dimensão cognitiva que a cultura de massa, a despeito de sua instrumentalidade, deveria revelar quando fosse voltada contra si mesma (era esta a aposta da arte mais experimental dos anos 1960

[13] A esse respeito, remeto o leitor a depoimento de Caetano Veloso, relembrando o processo de criação da canção “Tropicália”, de 1967 (cujo título lhe havia sido sugerido por Hélio Oiticica): “Com a mente numa velocidade estonteante, lembrei que Carmen Miranda rima com “a banda” (e eu já vinha fazendo muito tempo pensando em bradar o nome ou brandir a imagem de Carmen Miranda), e imaginei colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro (...). Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (...). Basta que se diga que essa canção (...) era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por ‘Terra em Transe’ [o compositor refere-se ao filme de Glauber Rocha]”. Cf. Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 184-187, *passim*.

— reportemo-nos aos exemplos há pouco mencionados), e que, ao contrário, a tenha saudado em sua factualidade, como uma benesse a que o progresso tecnológico naturalmente conduzira. O moralismo implícito na idéia de uma comunidade da cultura sempre transparente a si mesma criava, enfim, entre seus membros, a idéia de uma acessibilidade absoluta à arte, com o que se sepultava qualquer possibilidade da pergunta sobre o que tornava algo “arte”, que não é senão a pergunta sobre a linguagem — sobre a *forma*, se me permitem.

Dá o que pensar, igualmente, que essa discussão tenha permanecido recalçada pelas duas décadas subseqüentes, de sorte que apenas na virada do novo milênio o discurso triunfalista dos anos 1980 — que quis fazer crer na cultura como panacéia da humanidade —, principiava a ser colocado em xeque. O fato é que na esteira da angelização multiculturalista da pop surgia — e continua a prosperar — uma nova espécie de populismo, desta feita extravagantemente¹⁴ global. Ende-reça-se de maneira difusa a todos os estratos sociais, assenta-se na apologia das novas formas de sociabilidade auspiciadas pela tecnologia da informação (passa-se ao largo da pergunta sobre o teor de coercividade que possa impregnar esse trânsito de informações), tem grande confiança no novo espaço público descortinado pela mídia e é praticado — eis um dado inquietante — por governos, corporações transnacionais, por toda uma inescrutável fantasmagoria de organizações não-governamentais capazes de atrair os interesses do grande capital e que prosperaram como formas compensatórias em face da capitulação contemporânea de políticas públicas.

O populismo turbinado promete nada mais nada menos do que a promoção das massas (também das massas miseráveis dos países periféricos industrializados) por graça e obra da cultura ou da Arte, oferecidas aos militantes neófitos como “qualidade de vida” ou promessa de uma vida subjetiva proteica e atraente, espécie de dispositivo compensatório em face da decomposição social em curso. Nem toquemos na questão mais candente de que o capital que hoje patrocina em grande estilo a arte ou a cultura em iniciativas de envergadura e alcance transnacional — como bienais, festivais internacionais de arte e cultura, itinerâncias de megaexposições e eventos culturais de todo tipo — jamais poderia se dirigir diretamente ao mundo social, quando então teria de se haver, não mais com militantes neófitos e bem intencionados, mas com massas enfurecidas, despolitizadas, imantadas pela violência, pelo ressentimento, pela necessidade. A esse respeito, os ataques urbanos ocorridos entre maio e julho de 2006 na cidade de São Paulo, incitados por organizações criminosas de presidiários comandando os eventos de dentro das cadeias (e contando com apoio no aparato jurídico, legislativo e administrativo do Estado, como também no meio empresarial), são um bom convite à reflexão.

[14] A maior parte dos populismos históricos que se conheceu até aqui bem ou mal eram marcados por seus compromissos de emancipação nacional e envolviam alguma crença mística de redenção coletiva. Daí o caráter extravagante do neopopulismo global, pragmático, confiante na eficácia imaginária de suas ações, visando o curto prazo, dirigindo-se a comunidades lábeis.

IV

Essa breve recapitulação do último quarto do século XX reconstitui em linhas gerais o ambiente no qual o termo pop se viu presa de uma aguerrida batalha de reconfigurações ideológicas. Valerá sempre a pena interrogar — enfatizemos — sobre se, àquela altura da década de 1980, o termo ainda preservava algo do poder de fogo que havia marcado suas manifestações vinte anos antes. Pois na década de 1960, ninguém, no meio artístico e cultural, poderia deixar de se pronunciar em face de uma “questão pop”; a maneira como esta se impunha ao debate das idéias advertia que entravam decisivamente em xeque veneráveis instituições da sociedade burguesa — entre elas nada menos do que a noção de espaço público. O reexame dessa noção se torna tanto mais urgente, nos dias de hoje, quanto mais ela vai sendo descartada e demonizada em nome da celebração pastoral de uma comunidade global. A propósito, é preocupante que pouco se critique seriamente o legado ideológico da noção clássica de espaço público; tal crítica, se, por certo, deve contabilizar seus fracassos, não pode obliterar o valor de transformação que ainda possam ter suas aspirações não cumpridas. Ora, contra que “universalidade burguesa” se erguia, na década de 1980, aquele novo “mundo da cultura” que reivindicava sua filiação ao pop? Não é pouco convincente atribuir àquela onda neo-pop o poder de destituir um suposto domínio da “alta cultura” em plena era de universalização da cultura de massa, que — não esqueçamos — gestara suas próprias hierarquias e critérios de legitimação, e no interior da qual inclusive a “alta cultura” encontrava um lugar de honra e novos públicos? Que “alta cultura” seria essa, da qual, estranhamente, sumira o lastro de uma sociedade burguesa, de há muito presente apenas nos velhos livros de história?

V

Formulo a seguir — buscando voltar *contra* o presente tal artilharia de questões — alguns comentários sobre o impasse em que se encontra, na situação contemporânea, a exigência de se pensar a arte. O sistema cultural que afluiu nos anos 1980, trazendo à tona inúmeros novos protagonistas, por sua vez lançados a um novo e complexo jogo de forças, atestava que não havia mais como “contar” satisfatoriamente a “história” da arte. Não apenas aquela que vinha se desdobrando no curso dos três decênios precedentes, mas toda a história que estava nos livros; a história da arte de que se dispunha até então no Ocidente demonstrava-se inservível para explicar boa parte das manifestações artísticas desde meados do século XX, e ideologicamente inepta para a exigência contemporânea de inquirir tantas “histórias” abortadas, tan-

tos modernismos, tantas experiências culturais que responderam de maneiras próprias e originais aos imperativos da modernização mas que naquela história canônica constariam tão-somente (se é que de fato constariam) como manifestações epigonais, retardatárias ou simplesmente como atávicos arcaísmos regionais. Em segundo lugar, da crítica que naqueles anos se encetou, com maior ou menor profundidade, da história ocidental (na verdade iniciada no final da década de 1970) surgia a suspeita de que talvez a modernidade não fosse o destino universal da humanidade, como parecia promanar daquela história, e mais, a percepção de que a experiência estética humana não se deixava açambarcar no conceito de “arte” tal como se formara no Ocidente desde o século XV, tampouco ser compreendida nos pressupostos de uma disciplina, e menos ainda ser reduzida ao critério dela.

VI

Para finalizar, duas questões. Em primeiro lugar cabe dizer que ainda nos encontramos no fogo cruzado dessa discussão, e dela talvez surjam novas possibilidades, complexas e multifocais, conforme esperamos, de se pensar a arte, como também de a arte pensar o mundo. Dentre essas possibilidades, deve haver pelo menos uma que nos permita falar da “pop” do ponto de vista de uma experiência brasileira, ou que traga à tona a relevância de uma contribuição local para a compreensão da pop como um fenômeno internacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta. Em segundo lugar, cumpre questionar a cidadania euro-norte-americana que tacitamente se atribuiu ao fenômeno pop, como se o ponto de vista da *carência*¹⁵, isto é, aquele que se constitui privilegiadamente a partir dos países periféricos (ou de experiências culturais periféricas, que podem inclusive formar-se nos “centros”) não fosse a outra face da moeda a dar sentido à modernidade afluente dos países centrais. Aliás, é preciso dizer que um esforço sério de compreensão não deixará de notar que as experiências de fastio e acumulação que a arte pop pressupõe podem ser, também, conforme o ponto de vista, de falta e vacuidade, de sorte que, seja nos países centrais, seja nas regiões periféricas, tais experiências transitam livremente entre si, comutam-se mesmo uma na outra, acumulação e falta sendo, na verdade, nomes diferentes que se pode dar a um único e mesmo processo.

Uma esquemática visão dualista durante muito tempo opôs absolutamente centro e periferia, como se se tratasse de formações distintas que, por vicissitudes históricas, tivessem alcançado níveis desiguais de desenvolvimento. Essa abordagem, que nunca foi boa, revela-se inoperante em face do caráter difuso dos centros de poder na era globalizada.

[15] A propósito de uma definição possível de “ponto de vista da carência”, remeto o leitor à descrição que o cineasta Rogério Sganzerla, pertencente à geração que se sucedeu à do cinema novo, dá de seu filme “Bandido da luz vermelha” (1968): “Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens desse filme mágico e cafaíste são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupididade, a boçalidade são dados políticos revelando as leis secretas da alma e do corpo explorado, desesperado, servil, colonial e subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais, aliás como 80% do cinema brasileiro (...). Assim, o “Bandido da luz vermelha” é um personagem político à medida que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais”, *In Arte em revista*. São Paulo, nº 1, jan-mar/1979, p. 19.

Para contrapor-me a ela, recorro ao argumento de um notável sociólogo brasileiro, cuja obra conta entre aquelas que renovaram os estudos sobre a expansão socioeconômica do capitalismo no Brasil:

*No plano teórico, o conceito de subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarmente em torno da oposição formal de um setor 'atrasado' e um setor 'moderno', não se sustenta como singularidade: esse tipo de dualidade é encontrável não apenas em quase todos os sistemas, como em quase todos os períodos. Por outro lado, a oposição na maioria dos casos é tão-somente formal: de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado 'moderno' cresce e se alimenta da existência do 'atrasado', se se quer manter a terminologia. O 'subdesenvolvimento' pareceria a forma própria de ser das economias pré-industriais penetradas pelo capitalismo, em 'trânsito', portanto, para as formas mais avançadas e sedimentadas deste; todavia, uma tal postulação esquece que o 'subdesenvolvimento' é precisamente uma 'produção' da expansão do capitalismo. (...) em resumo, o 'subdesenvolvimento' é uma formação capitalista e não simplesmente histórica*¹⁶.

SÔNIA SALZSTEIN é professora no departamento de artes plásticas da ECA-USP.

[16] Francisco de Oliveira. "Crítica à razão dualista". In: *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 32-33.

Recebido para publicação
em 04 de novembro de 2006.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

76, novembro 2006

pp. 251-262
