

Novo Realismo e Internacional Situacionista: um estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas

Gabriel Zacarias

Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP). Autor de, entre outros textos, "Abertura sob a mira de canhões". In: FUSER, Igor. (Org.). *História Viva - Japão: 500 anos de História, 100 anos de Imigração*. 1 ed. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

Tiago Machado

Mestre e doutorando em História Social pela FFLCH-USP. Atualmente desenvolve pesquisas sobre a crítica da arte moderna e contemporânea.

RESUMO:

Em meados da década de 1950, o campo da arte conheceria um novo fenômeno com o surgimento daquilo que Peter Bürger batizou de grupos de "neovanguarda". Segundo o autor, as neovanguardas recuperavam a luta das vanguardas históricas contra a obra de arte "orgânica" e a autonomia da "instituição arte". Nosso objetivo é o de resgatar o sentido histórico de algumas destas experiências, principalmente na França com o Novo Realismo e a Internacional Situacionista. Trata-se, sobretudo, de salientar como estas experiências buscam atualizar o campo da visualidade contemporânea nas artes plásticas, recolocando em xeque a autonomia putativa do plano pictórico através do uso de elementos que passam a integrar a vida cotidiana no capitalismo avançado.

PALAVRAS-CHAVE: Neovanguarda; Novo Realismo; Internacional Situacionista

ABSTRACT:

In middle of the decade of 1950, the field of the art would know a new phenomenon with the sprouting of what Peter Bürger baptized of groups of "neo-avantgarde". According to author, "neovanguardas" recouped the fight of the historical vanguards against "the organic" work of art and the autonomy of the "institution art". Our objective is to rescue the historical direction of some of these experiences, mainly in France with the New Realism and the Situacionism International. It is treated, over all, to point out as these experiences search to bring up to date the field of the visuality contemporary in the plastic arts, appointmente in scene the putative autonomy of the pictorial plan through the use of elements that start to integrate the daily life in the advanced capitalism.

KEYWORDS: Neo-Avantgarde; New Realism; Situacionism

Recebido em: 09/04/2009

Aprovado em: 25/08/2009

Novo Realismo e Internacional Situacionista: um estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas

Introdução: sobre o conceito de neovanguarda

Em 1974, com a publicação de seu livro "Teoria da Vanguarda", Peter Bürger introduz nas análises da arte contemporânea um termo muito influente: "neovanguarda". Com este termo ele procurava dar conta de explicar os movimentos artísticos que retomam, a partir do fim dos anos 50, alguns dispositivos típicos das vanguardas da primeira metade do século XX, que procuravam alterar os modos de produção consagrados nas artes visuais, tais como os monocromos, os *readymades*, as colagens e as performances. Contudo, para compreendermos devidamente o peso de seu diagnóstico, seria conveniente, antes de enveredarmos pelo texto de Bürger propriamente dito, analisarmos primeiramente uma influente definição de arte de vanguarda fornecida por aquele que pode ser considerado como o mais influente crítico da segunda metade do século XX, estamos falando de Clement Greenberg. Isto porque sua definição de vanguarda reorganizou a produção artística no imediato pós-guerra ao influenciar diretamente e de forma decisiva tanto o campo artístico norte-americano quanto o europeu, funcionando como um divisor de águas após a interrupção forçada das experiências radicais efetuadas entre 1917 e 1936.

Em linhas gerais, sua definição de arte de vanguarda procurou ligar de forma indissociável a arte de vanguarda com a forma crítica de organização da obra. Para Greenberg a forma crítica consagrada pela

estética modernista norte-americana, pode ser resumida em duas características fundamentais. Primeiramente destaca-se a recusa ao caráter mimético da arte. A arte modernista teria por princípio não reproduzir imagens retiradas da natureza, mas se pautaria pela criação de um sistema de valores autônomos, ou seja, valores perceptíveis a partir da própria organização interna ao plano da pintura. Isto, por sua vez, implicou para o modernismo norte-americano numa orientação de pesquisa voltada para seu próprio meio, seguido pela essencialização das divisões categoriais das artes plásticas (pintura e escultura). Em segundo lugar, mas não menos importante, o modernismo, segundo Greenberg, se apoiaria sobre a constatação histórica deste movimento progressivo rumo à forma crítica, movimento este empreendido, sobretudo, pelo artista de vanguarda, cujo aparecimento dataria de meados do século XIX. Tal narrativa redundou em um modo peculiar de organização das múltiplas tendências da pintura de vanguarda.

A história da pintura de vanguarda, escreve Greenberg, é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. (GREENBERG, 2001, p.51)

Deste modo, no conjunto de sua obra Greenberg fez algo até então inédito. Ele ligou

o conceito de vanguarda com a perseguição da arte pela arte, isto é, com a investigação própria ao meio no qual determinada arte opera. Em outras palavras:

A marca distintiva dos movimentos modernos que ele chamou de vanguarda [...] seriam a constante busca por uma autonomia ou independência cada vez maior [...]. Isto é o que foi entendido como 'modernismo', ou tradição de 'vanguarda', onde estes dois nomes foram tomados efetivamente como sinônimos (WOOD, In: EDWARDS, 2004, p.3).

O esforço de Greenberg visava, sobretudo, manter a arte separada do campo das experiências cotidianas, uma vez que o autor já havia detectado em seu famoso texto "Vanguarda & Kitsch", escrito em 1939, a impossibilidade da revolução socialista conjugada com a tendência totalitária do capitalismo avançado (Cf. GREENBERG, 2001). A tentativa de elaboração de um solo de legalidade própria para as obras de arte, com a clara intenção de dissociar a arte de vanguarda, com a ênfase em seus mecanismos internos de produção de sentido, de seu antípoda o *Kitsch*, que emula os efeitos da obra de arte em um ambiente mercantil, resultou na imposição de uma narrativa unívoca sobre o desenvolvimento da arte modernista. As pesquisas visuais estariam, segundo este esquema, limitadas pelo próprio meio consagrado pelo sistema artístico, e especificamente a pintura estaria limitada à suas convenções (tela esticada, chassi, tinta, etc...).

O caráter problemático e redutor de tal organização certamente ficará mais claro se retornarmos à definição de Peter Bürger. Segundo o autor alemão os movimentos artísticos de vanguarda atingiram seu ápice na Europa durante a primeira metade do século XX. Cada uma das diversas tendências

vanguardistas trabalhou com práticas peculiares de formalização do material artístico. Tanto assim que numa primeira aproximação seria difícil juntar na mesma categoria movimentos como o Dada Zurique, o Construtivismo Russo ou Neoplasticismo. A diferença específica instaurada pelas vanguardas, o elemento comum a todas é, segundo Bürger, melhor compreendida pela entrada em cena de uma noção nomeada "instituição arte":

Com o conceito de instituição arte, refiro-me, escreve Bürger, tanto ao aparecimento de produção e distribuição da arte quanto às idéias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito pelo conceito de autonomia (BÜRGER, 1993,p.52).

Deste modo, as vanguardas históricas estariam, segundo Bürger, orientadas não apenas para uma reflexão autocrítica, mas, – e esta seria sua grande distinção – estariam atentas para o processo de significação que fundamenta a determinação da própria obra de arte como tal. Em última análise, as vanguardas se posicionariam contra a autonomia que coordena a recepção da obra na sociedade burguesa via "instituição arte". Assim, as principais vanguardas históricas nas primeiras décadas do século XX, ao levarem a experiência modernista à suas últimas conseqüências, questionaram o conceito idealista de obra de arte (como portadora de categorias como autonomia, autoria e originalidade) – visariam, em última instância, o fim da obra de arte orgânica, e conseqüentemente o fim da instituição arte e a reintegração revolucionária da arte com a práxis vital.

Todavia, curiosamente, sua análise não se furta a um duro juízo em relação a estas experiências, quando realizadas no território da Arte contemporânea, vinculando-as a mera reprodução de expedientes já inofensivos:

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na atualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda [...]; tais tentativas, porém como por exemplo os *happenings* – que poderíamos designar como neovanguardistas – já não podem atingir o valor de protestos dos atos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição. A razão disto está em que o meio proposto pelos vanguardistas perdeu desde então, uma parte considerável de seu efeito de *choque*. [...]. A recuperação das intenções vanguardistas e dos próprios meios de vanguarda já não pode, num contexto diferente, voltar a atingir o efeito restrito das vanguardas históricas. Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à uma pretensão de uma renovação da práxis vital (BÜRGER, 1993, p.105).

Assim, para Bürger, os meios utilizados pela arte neovanguardista não seriam suficientemente críticos, ou seja, não estariam suficientemente distanciados, para desmontar o aparato da “instituição arte”, e integrá-la, dissolvendo-a em uma práxis vital renovada. Em outras palavras, a forma crítica tende a esgotar-se, pois a realidade, que neste

caso específico é composta pelos diferentes fatores da instituição arte, internalizou as estratégias da crítica. O que é detectado aqui poderia atender pelo nome de declínio da forma crítica como modo privilegiado de organização das obras. (Cf. SAFATLE, 2008, pp.179-200) Bürger entende a arte de vanguarda do século XX como um modo de crítica à ideologia, na medida em que o objeto artístico é compreendido como um fenômeno que se mostraria a si próprio, recusando um sentido reificado, o que significa dizer, negando-se a assumir um papel ideológico. Ao invés de se apresentar como modo de naturalização da representação dos entes, a obra revelaria antes a sua estrutura de composição. A arte moderna seria um ponto importante de crítica à ideologia, pois exigiria de seus produtores e observadores uma busca pelo sentido construtivo da obra, movimento cuja culminância é o ato vanguardista que passa a questionar a sua própria recepção na sociedade burguesa. Por analogia a obra de arte assumiria, assim, um caminho similar ao da crítica.

Apesar da narrativa de Bürger apresentar um maior grau de complexidade em relação a Greenberg, ela desvaloriza o retorno do questionamento do sistema da Arte, através de instrumentos já utilizados pelas primeiras vanguardas do século XX ¹. Algo que passa a surgir graças às pesquisas plásticas do final dos anos 1950 e que atravessam toda a década de 1960, as quais em sua maioria já não se utilizam mais das grandes narrativas organizadoras do modernismo e do primado da divisão categorial das obras de arte ².

¹ Para o caso de Greenberg, Cf. BOIS, Yves-Alain. As emendas de Greenberg. *Revista da Gávea*, nº 12. Dezembro de 1994. Já para o caso Bürger Cf. FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: MIT Press, 1996. p.8-15. Entrementes, vale a pena lembrar que ambos são ou foram (Greenberg) considerados críticos de esquerda, inspirados na teoria do funcionamento da ideologia desenvolvida por Karl Marx.

² Donald Judd, um dos maiores expoentes daquilo que viria a ser conhecido como minimalismo, chega a afirmar em seu texto/manifesto: “Agora a pintura e a escultura são menos neutras, menos continentes, mais definidas, não inegáveis. [...] Grande parte da motivação subjacente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas.” “Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais, além disso, a história linear de algum modo se desfez.” JUDD, Donald. *Objetos Específicos*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.96-97”

A condenação de Bürger está baseada em uma posição bipolar que oscila entre a autenticidade e a farsa. Se por um lado ele compreende a diferença contida nesta repetição neovanguardista, por outro lado parece incapaz de se confrontar com a diferença implicada neste retorno aos dispositivos utilizados no entre guerras frente a uma relação histórica profundamente modificada. Segundo seu esquema explicativo as obras neovanguardistas ao não produzirem mais o efeito do “choque” estariam afastadas de suas posições críticas, e fatalmente condenadas a reproduzir as vanguardas históricas como mero entretenimento. Este veredicto, durante muito tempo impediu, e talvez ainda impeça, um exame mais adequado do que realmente esteve em jogo nas experiências neovanguardistas. Conforme afirma Hal Foster:

Este tropo da tragédia seguida pela farsa é sedutor [...] mas dificilmente resiste como um modelo teórico, sem falar de uma análise histórica. Além disto, ele permite atitudes muito difundidas em relação à arte contemporânea, onde primeiro se constrói o contemporâneo como *pós* histórico, um mundo-simulacro, de falsas repetições e pastiches patéticos, e então condena-se este mundo como tal a partir de um mítico lugar da crítica posto além de todas estas questões (FOSTER, 1996, p.14).

Segundo Foster, o mero ato da repetição dos dispositivos criativos, típicos do surrealismo, dadaísmo ou do construtivismo, efetuado pelas neovanguardas merece análise cuidadosa, pois, se por um lado ele pode servir para a estetização do não-estético, através da adaptação das condições

institucionais contemporâneas que já fazem um uso controlado do “choque”; por outro lado, as intervenções acontecem em um tempo histórico muito diferente, ou seja, confrontando uma sociedade e uma “instituição arte” profundamente modificadas em relação à primeira metade do século XX. (Cf. BUCHLOH, 2002, pp.xii-xxiii)

Assim, o gesto repetido, neste segundo momento da compreensão, implica relações qualitativamente diferentes e muitas vezes reflexivas. Neste sentido, Foster chega a detectar diferentes correntes neovanguardistas – que incluem a pop art, o minimalismo, a arte conceitual, o Grupo Fluxus nos Estados Unidos; o *nouveau réalisme* e a *institutional critique*, na Europa, entre outras – que trabalhariam na coordenação de dois eixos. Em primeiro lugar, no nível diacrônico, as neovanguardas propõem uma recuperação experimental dos dispositivos das primeiras vanguardas do século. Em segundo lugar, no nível sincrônico, procuram atualizar a sua questão fundamental, cujo eixo gira em torno do problema do estatuto da obra de arte na contemporaneidade. Neste modelo teórico, não se trata em absoluto de imputar um fim pré-estabelecido para as pesquisas artísticas contemporâneas, ou estabelecer uma simples relação de continuidade, ou ainda defender a originalidade das neovanguardas. Antes, tais práticas nos forçam a repensar essas categorias, pois, em última análise, a repetição dos dispositivos utilizados nas pesquisas das vanguardas históricas – *readymade*, monocromo, colagens, etc. – nada tem a ver com reprodução.³

³ “Eu quero defender, contra Bürger, que a suposição de um momento de originalidade histórica na relação entre vanguarda histórica e a neovanguarda não permite uma compreensão adequada da complexidade desta relação, pois, nós somos confrontados aqui com práticas de repetição que não podem ser discutidas somente em termos de influência, imitação ou autenticidade. Um modelo de repetição que poderia descrever melhor esta relação é o conceito freudiano de repetição que se origina na repressão e denegação”. BUCHLOH, Benjamin. *Primary Colors* p. 43. apud. FOSTER, Hal. *The return of the real*, p.237-238. Ainda sobre esta delicada questão metodológica V. FOSTER, Hal. *Psychoanalysis in modernism and as method*. In.: idem; et al. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004. pp. 15-21.

Desta forma um modo de compreender algumas das mudanças nos materiais e métodos na produção da Arte no pós-guerra é vê-la como uma seqüência interna de investigações, por vezes sucessivas ou simultâneas. Num primeiro momento é conduzida uma investigação dos meios tradicionais da pintura, tal como elaborada pela forma crítica defendida por Greenberg; depois sobre as condições perceptivas de um objeto de arte como na *Minimal Art*, sobre as bases materiais de tais fazeres e percepções, como na *Art Povera*, *Process Art* *Body Art* e o trajeto paralelo da Arte Conceitual que desviou sua atenção dos meios específicos da pintura e da escultura para questões gerais da "arte-enquanto-arte" ou da arte como vinculada ao lugar institucional onde se apresenta. (Cf. FOSTER, 2004, p.624)

Em suma, é possível dizer que o questionamento da obra modernista da qual a pintura americana (defendida por Greenberg) é um caso modelar, dá ensejo à retomada múltipla e sistemática das pesquisas efetuadas no período de entre guerras (que por sua vez é condenada por Bürger), em um momento de profunda alteração do campo artístico e das práticas culturais no final da década de 1950, nos dois lados do Atlântico. Assim, frente às modificações de longo alcance nos padrões de sociabilidade no pós-guerra, principalmente entre os países capitalistas avançados,

em quase todos os casos, estes paradigmas (o monocromo, o *readymade*, etc) aparecem agora como voltados para articular a experiência fundamentalmente diferente dos objetos e dos espaços públicos sob uma recém formada sociedade de espetáculo, controle e consumo (idem, p.434).

Portanto, trata-se de investigar exatamente a ambigüidade inerente à posição ocupada pelas neovanguardas. A

articulação da experiência contemporânea não pode ser formulada pelo distanciamento da forma crítica que, entre outras coisas, dependia implicitamente do caráter da autonomia relativa do campo artístico. As neovanguardas ocupam antes uma posição intermediária entre a crítica de seus pressupostos, através da utilização dos expedientes antiestéticos apresentados pelas vanguardas históricas, e a agenda afirmativa da Indústria Cultural que passa a se expandir de modo a englobar todas as esferas da circulação cultural no cenário contemporâneo. (Cf. BUCHLOH, 2002). É exatamente esta posição que seria importante investigar, pois é dela que emergem as experiências mais radicais da visualidade nascente.

Os novos realistas

"Nós somos mesmo os vampiros da
sensibilidade do mundo"
Yves Klein, 1960

Um estudo de caso desta posição de ambigüidade poderia ser feito a respeito do Novo Realismo francês. O movimento foi criado de forma oficial em 1960 mediante a assinatura da seguinte declaração: "Os novos realistas se conscientizaram de sua singularidade coletiva. Novo Realismo = novas abordagens perceptivas do real. Assinado: Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely e Villeglé". Rapidamente, o núcleo inicial do movimento é expandido, ganhando a adesão dos artistas César (1921-1998), Gérard Deschamps (1937), Mimmo Rotella (1918), Niki de Saint-Phalle (1930 – 2002) e a simpatia do búlgaro Christo (1935). Esta definição sintética é de responsabilidade do crítico Pierre Restany, que trabalhou arduamente na divulgação do grupo, procurando coesão em meio a uma experiência com múltiplos materiais. Talvez

seja possível ir além desta formulação sintética dada pelo crítico francês, na medida em que se pode verificar em todos os artistas vinculados ao movimento a consciência da crise dos meios tradicionais da arte e, principalmente, do esgotamento da pintura abstrata (lírica, informal, geométrica, expressionista-abstrata, gestual etc.), com sua forma crítica, sendo este diagnóstico do estado da Arte o ponto do qual o movimento parte e no qual fundamenta sua ação. Os novos realistas reclamam a criação de uma expressividade, à altura de uma realidade sócio-cultural caracterizada pela hegemonia norte-americana no pós-guerra, pela máquina, pela cultura de massa e informação, pela publicidade, pelos avanços tecnológicos que modificam o ambiente mais prosaico da vida cotidiana como os novos objetos que invadem a vida privada tais como os eletrodomésticos, por exemplo, e, politicamente, pela realidade da Guerra Fria e pelos movimentos anticoloniais.

Tomando como ponto de partida a "antiarte" dadaísta, os artistas ligados ao movimento buscaram se desvincular da necessidade de uma proposta estética de fundo modernista, o que tornou possível a entrada, no campo do estético, de novos materiais próprios à sociabilidade cotidiana. Os novos realistas advogavam, então, a necessidade de um novo passo:

O espírito dadá se identifica com um modo de apropriação da realidade exterior do mundo moderno. O *ready-made* já não é o cúmulo da negatividade ou da polêmica mas o elemento de base de um novo repertório expressivo.⁴

As atividades do grupo não acontecem apenas no espaço consagrado do circuito artístico. Apesar de não desconsiderá-lo apostam em algo mais do que a via de mão dupla entre a galeria e o estúdio. Isto aparece de maneira clara em uma declaração de Yves Klein, ao comentar a obra do artista norte-americano Rauschenberg, ainda considerado por ele como preso à lógica da forma-pintura, numa entrevista concedida em 1960, junto com Arman e Martial Raysse:

KLEIN: Esse foi um dos pontos que desde o início me inspirou, pois eu cheguei a pegar um rolo para me distanciar do pincel; um rolo muito mais anônimo, a cor estava em si mesma.

ARMAN: Eu também, com meus 'carimbos' ou minhas 'espécies de objetos', tentei suprimir o pincel.

KLEIN: Como Martial também, que vai ao Uniprix [supermercado] e saqueia as prateleiras...(In.: FERREIRA, 2006, p.56)

Assim, os novos realistas procuram atuar em ambientes ampliados, utilizando o próprio espaço modificado pelas instituições do capitalismo tardio como um meio ou como manancial de materiais.

A produção inclui colagens, instalações e *happenings*, num claro desenvolvimento da releitura de Duchamp e Schiitters, entre outros. Hains, Villeglé e Dufrêne, dilaceram grandes cartazes publicitários encontrados na rua e aplicam seus resíduos na composição das obras. Através de uma utilização não ortodoxa da colagem (*décollage*) desfazem o sentido expresso das campanhas publicitárias, restando delas sua pura materialidade, pronta para ser retraduzida ou reutilizada.

⁴ O excerto é do segundo manifesto do grupo, de maio de 1961, intitulado Quarenta graus acima de dadá. Cf. RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pg.146.

Arman, em 1958, inicia a sua série *Accumulations*, composta de um grande número de um mesmo tipo de objeto envolvido em plexiglas. O ponto culminante destas pesquisas é sua "exposição" de 1960 *Le Plein* na galeria Íris Clert em Paris, cujo espaço é preenchido por completo por objetos acumulados e oriundos da cidade. Os objetos são amontoados de tal forma que parecem forçar as janelas, único ponto de visibilidade da "obra", em direção ao exterior. Os passantes não podem deixar de associar o espaço, antes organizado e organizador da galeria, com um enorme depósito de lixo. Resíduos absolutamente incongruentes se não fosse pela presença de um continente, nova função da galeria, que lhe assegura um sentido, que impede que todos aqueles objetos acumulados simplesmente desabem sobre eles.

Já Christo opera diretamente sobre a paisagem urbana, não entende a cidade apenas como manancial de materiais, mas como um cenário para intervenções. No capitalismo intensificado do pós-guerra, o espaço das ruas, monumentos, prédios que compõem a cidade por onde o sujeito transitava e vivia se transformam, eles próprios num campo ampliado para as especulações do processo de valorização do capital, que acontece às costas dos habitantes, envolvidos que estão pela normalidade aparente da vida cotidiana. Frente a este cenário Christo "envolve em plástico monumentos e até trechos de paisagem, quase recriando um estado de curiosidade em relação a fatores ambientais que haviam se tornado costumeiros e, portanto, desinteressantes" (ARGAN, 1992, p.589). Além dos "empacotamentos", com suas ressonância com o modo como os produtos são apresentados/velados no universo do consumo contemporâneo, Christo também

utiliza o "empilhamento". Modo através do qual faz uso de barris encontrados nas docas de Paris para reutilizá-los em outros pontos da cidade. Tal como na célebre instalação na *Rue Visconti*, epicentro dos movimentos anticoloniais empreendidos pelos imigrantes argelinos em Paris. Feita em parceria com sua esposa Jeanne-Claude, a instalação de 1962 foi intitulada "Cortina de Ferro", na qual uma parede de barris foi erguida impedindo por horas a passagem dos transeuntes. As relações desta instalação com o clima político da época são evidentes. Sob a liderança de Gaulle, o homem símbolo da resistência antifascista durante a II Guerra, a França perseguia interesses petrolíferos na Argélia, acionando todo o mecanismo de dominação colonial. Ao passo que do outro lado do muro de Berlim, erguido na calada da madrugada de 13 de Agosto de 1961, Moscou endurecia seu regime no Leste Europeu. (Cf. KODDENBERG, In: NEUBURGER, 2005) Neste mesmo contexto, vale lembrar que em 1956 a União Soviética já havia invadido e ocupado Budapeste, cidade natal de Christo.

Para todos estes artistas trata-se, em suma, de uma ampla tentativa de religar a esfera da arte ao mundo fora dela, ou seja, as instituições, espaços e lugares que a circundam, baseando-se na introdução dos elementos da realidade cotidiana nos trabalhos de arte. Com isso a esfera da visualidade não está mais vinculada ao primado do meio específico, a imagem não adquire sentido pleno somente a partir de sua própria esfera autônoma de valores, com se pensava no modernismo greenbergniano. A imagem suporta propostas multisensoriais que, no limite, ao transformarem-se em objeto, investigam o regime de consumo, circulação e divisão das coisas, dos lugares públicos e as funções das galerias, revelando limites políticos e institucionais antes fora do alcance da Arte.

Contudo, poderíamos afirmar que as experiências do Novo Realismo francês ao se desfazerem da negatividade inerente às pesquisas das vanguardas históricas se comprometem, mesmo sem o saberem completamente, com as instituições vigentes ao mesmo tempo em que as evidencia como elementos essenciais na determinação da visualidade. As placas de publicidade ainda estarão lá no dia seguinte às intervenções, estas inevitavelmente dependem das primeiras para gerar a sua proposição. Neste sentido, mesmo repleta de entulho uma galeria ainda é uma galeria, a obra depende desta tautologia para gerar o seu próprio sentido. Lembremos também que o termo "novo realismo" já havia sido utilizado por Fernand Léger em 1936 para designar o mundo moderno, repleto de objetos industrializados, de máquinas, aberto às modificações permanentes do progresso técnico.

A Internacional Situacionista: as experiências de Guy Debord

A Internacional Situacionista é, certamente, um dos exemplos mais intrigantes das neovanguardas francesas. Estudá-lo não é tarefa das mais fáceis, dado o caráter ainda incipiente das pesquisas a respeito de sua produção, iniciadas com mais ênfase apenas na última década. Insuficientemente problematizado é ainda o pensamento de Guy Debord, figura central cujos gestos delinearam os contornos unificadores do grupo. Deste modo, nosso objetivo será apenas o de salientar as respostas oferecidas pela Internacional Situacionista aos problemas já levantados, marcando sua proximidade e distanciamento

para com as alternativas repisadas pelos Novos Realistas.

Antes de tudo, convém retomar um pouco da trajetória de Debord e seu grupo.

A trajetória de Debord inicia-se mais precisamente em 1951, com sua adesão ao Letrismo, grupo vanguardista parisiense que se reunia em torno do autor romeno Isidore Isou. Ainda garoto, residente em Cannes, Debord assiste à intervenção do grupo de Isou no Festival de Cinema. Prontamente identifica-se com estes jovens "*si résolus dans leur volonté de détruire le cinéma*" (BOURSEILLER, 2001, p.66). A partir daí, o cinema guardaria um lugar privilegiado na motivação das reflexões de Debord. Em 1952 Guy Debord realiza sua primeira obra, que é justamente um filme: *Hurlements en faveur de Sade*. No mesmo ano, uma discordância sobre Chaplin motiva sua ruptura com Isou, seguida da fundação da Internacional Letrista. Debord e seus colegas estavam longe de ter o ator inglês em alta conta, como Isou que lhe pagara tributo em seu filme "*Traité de Bave et d'Éternité*" (1951)⁵. O primeiro escândalo da Internacional Letrista foi, assim, um ataque público à Chaplin quando este estava na França para lançar *Limelight* (idem, p.79). O manifesto dos acusadores, "Finis les pieds plats", agradou tanto a René Margritte que acabou por motivar algumas contribuições de Debord na revista editada pelo pintor belga, *La carte d'après nature* (DUWA, 2008, p.57).

A aproximação com Margritte, embora tenha durado apenas dois anos, demonstrava uma opção estratégica do grupo recém-fundado por Debord. Tratava-se, em suma, de buscar pontos de apoio que o permitisse guardar distância do grupo surrealista de

⁵ O filme de Isou encontra-se disponível na internet através do seguinte endereço: <http://www.ubu.com/film/isou.html>

André Breton. O surrealismo parisiense reconstituíra-se no pós-guerra, mas não contava mais com a mesma radicalidade política, sendo agora reconhecido no interior das instituições artísticas. A juventude letrista entendia como sua a missão de retomar aspirações que os surrealistas haviam abandonado.

Desta forma, a ação letrista se abre à exploração do espaço urbano através da *deriva* e da *psicogeografia*, noções que guardavam relações diretas com experiências anteriores do surrealismo (Cf. ANDREOTTI e COSTA, 1996, p.40). Ao mesmo tempo, a prática dos escândalos que tinham como alvos privilegiados a arte oficial, tão pertinente ao Dadá e ao Surrealismo do entre-guerras, era atualizada pelo grupo de Debord. Agora, porém, os próprios surrealistas tornavam-se alvos, compreendidos como incorporados aos cânones estéticos.

Neste primeiro momento, Debord buscou afastar-se da figura de André Breton através de uma aproximação com os surrealistas belgas que haviam rompido com o escritor francês. Assim foi com Margritte, quando este rompeu temporariamente com Breton. Mais duradoura, porém, foi a aliança com o grupo de *Les lèvres nues*. No periódico homônimo editado por Marcel Mariën foram publicados alguns dos textos fundamentais que Debord produziria com a Internacional Letrista. Textos como “Mode d’emploi du détournement”, escrito em 1956 com Gil Wolman, no qual Debord apresentava aquela que seria sua principal proposta de ação estética, o *détournement*⁶. Como veremos mais adiante, o *détournement* continuaria a ocupar um papel central na produção artística da

Internacional Situacionista, grupo que, formado pouco depois, partia de novas alianças, marcando o afastamento entre Debord e o grupo belga – o qual foi dissolvido em 1958 (DUWA, 2008, p.79).

A Internacional Situacionista (IS) foi fundada em 1957 com a união dos grupos artísticos que à época se reuniam em torno de Asger Jorn e de Guy Debord, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e a Internacional Letrista (IL), respectivamente. Nos primeiros periódicos da IS encontramos importantes referências e textos destes e outros grupos precedentes, como o grupo CoBrA animado por Jorn em fins da década de 1940. Até a década de 1960, a atuação da IS esteve quase que circunscrita ao campo da arte, e outros grupos e artistas viriam a aderir ao movimento, como o arquiteto holandês Constant e o grupo alemão Spur. Porém, em 1962 o grupo teve uma última debandada de artistas e, com a entrada de Raoul Vaneigem, o debate político tornou-se o eixo de suas publicações. Neste mesmo ano, Jorgen Nash, irmão do pintor Asger Jorn, tentou ainda reagrupar os situacionistas em torno de uma dissidência voltada para a produção artística. A “Segunda Internacional Situacionista” durou até 1966, produzindo uma publicação em inglês a “Situationist Times”. As exposições que, desde fins dos anos 1980, tem revisitado a obra dos situacionistas costumam incorporar o trabalho de Nash e seu grupo.

Enquanto isso, Guy Debord e seu grupo voltaram-se decididamente ao pensamento político. A Internacional Situacionista se envolveria então em debates com os grupos de *Arguments* de Edgar Morin, e *Socialisme*

⁶ O artigo foi publicado em maio de 1956 no oitavo número de *Les lèvres nues*. Na capa do periódico o texto era anunciado como de autoria de Breton e Aragon. Cf. DEBORD, Guy. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006, p.221.

ou *Barbarie* de Cornelius Castoriadis⁷. Esse caminho resultaria na publicação dos trabalhos mais célebres de Debord e Vaneigem – *La société du spectacle* e *Traite de savoir-vivre à l'usage des jeunes generations*, respectivamente – e na conseqüente importância do grupo nos acontecimentos do Maio de 68. Alguns anos mais tarde, e em parte por conta da notoriedade adquirida em 68, Debord optaria pela dissolução do grupo. O autor voltaria, então, à atividade cinematográfica, a qual havia interrompido no início da década de 1960.

No que diz respeito, mais especificamente, a relação entre o grupo de Debord e o Novo Realismo, é pertinente acreditar que situacionistas e novos realistas, atuantes na década de 1950, cruzaram-se por diversas vezes nos meios da *avant-garde* parisiense. É o caso de Debord e François Dufrêne, que pertenceram ao grupo letrista de Isidore Isou, ou ainda de Debord e o mais notável membro do Novo Realismo, Yves Klein. Segundo Bourseiller, houve um período em que Debord e Klein nutriram certa afinidade. Klein chegou a pedir a Debord que prefaciasse uma de suas exposições dos Monocromos, enquanto este teria cogitado a integração de Klein na IS. Porém, o misticismo militante de Klein parece ter sido o ponto de impasse. Em “L'absence et ses habilleurs”, texto de 1958, Debord esclarece suas diferenças com as posturas místicas de importantes personagens do cenário artístico como o crítico Michel Tapié, o músico californiano John Cage e o próprio Yves Klein (Internationale Situationniste, p.38). A diferença é tanto mais necessária se

pensarmos na aproximação possível entre as telas monocromáticas de Klein, a música silenciosa de Cage e o filme letrista de Debord, *Hurllements en faveur de Sade*, realizado em 1952 (mesmo ano em que Cage apresentava 4'33’’).

Mas a questão que se colocaria, então, seria a seguinte : como intenções distintas poderiam determinar, todavia, experimentos artísticos semelhantes? Seria necessário buscar categorias capazes de dar conta desse mesmo movimento geral da arte do pós Segunda Guerra, mas que não incorressem numa qualificação universal que suprimisse a diferença específica dos diversos intentos.

Nesse sentido, teríamos que notar a incongruência patente entre as proposições gerais formuladas por Peter Bürger a respeito das “neovanguardas” e o que há de mais notável na experiência situacionista. Parece bastante evidente que toda reflexão situacionista, notadamente aquela formulada por Guy Debord, coloca-se como uma reflexão atenta ao momento histórico que lhe é específico. As proposições de Debord sobre a arte tomam como ponto de partida a constatação de um processo de alteração radical nas formas de sociabilidade, a partir do segundo pós-guerra. É em meio a essas transformações que Debord assinala a centralidade da cultura como novo “campo de batalha” do político, o que significava que uma tomada de posição política deveria ser então compreendida como uma tomada de posição frente à produção cultural, quer àquela ainda confinada aos limites de uma arte institucionalmente reconhecida, quer àquela validada a partir das intenções

⁷ Debord esteve próximo ao grupo de *Socialisme ou Barbarie* entre 1959 e 1960. O resultado desse encontro foi o escrito conjunto com Daniel Blanchard, *Préliminaire pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*. Porém, mais voltado às preocupações estritamente políticas, o restante do grupo, ao contrário de Blanchard, parece não ter se animado muito com o pensador situacionista. Cf. BLANCHARD, Daniel. *Debord dans le bruit du caractère du temps / suite de Préliminaires pour une définition de l'unité de programme révolutionnaire*. Paris, Sens & Tonka éditeur, 2000.

utilitárias da Indústria Cultural. Tudo isto marcará as opções estéticas do grupo, bem como a formulação teórica de Debord, a qual acabaria por se sobressair com *A sociedade do espetáculo*.

Entrementes, vale observar ainda mais um ponto no que concerne ao trabalho de Bürger. Este e Debord conservam algumas premissas afins no que diz respeito a suas bases teóricas. Ambos encaram o campo do estético a partir da atualização de questões caras ao marxismo ocidental. E é quando deixam entrever as ressonâncias de uma filosofia da história que os autores incorrem no risco de apreciação indevida do objeto. Ávido leitor que fora das obras de Marx, Debord ficaria surpreso ao saber que o "18 Brumário de Luís Bonaparte" forneceria o modelo para que Bürger desqualificasse os intentos situacionistas como "farsa".⁸ De toda forma, Debord também não deixou de, por vezes, descartar os intentos de seus contemporâneos a partir de uma atualização do "fim da arte" hegeliano. Seu gesto, porém, era mais claro que o de Bürger, já que se tratava de formular argumentos vivos para uma disputa em jogo, e não uma teoria acadêmica retrospectiva. Além disso, as proposições teóricas de Debord a respeito da arte não podem ser tomadas isoladamente, compondo na verdade um conjunto com as propostas experimentais dos situacionistas, bem como com a teoria do espetáculo.

É preciso ter em conta que as neovanguardas francesas não ignoravam a distância que as separavam das vanguardas históricas. Isto é verdade tanto para a Internacional Situacionista quanto para o Novo Realismo. Enquanto aqueles adotaram como postura fundadora uma relação

conflituosa com o Surrealismo, estes optaram por enunciar um laço problemático com o Dadá. Em outros termos, os passos iniciais de ambos os grupos tinham sido marcados justamente por um acerto de contas com o passado das vanguardas históricas. Mas nenhum dos dois o fizera descuidadamente.

Assim, como os grandes filósofos da repetição insistem em nos mostrar, a repetição não é nunca o retorno do idêntico, implica necessariamente numa mudança qualitativa. Tal mudança era explicitada nos propósitos dos grupos, e é justamente aí que podemos vislumbrar suas diferenças de pressupostos. Para os novos realistas, tratava-se de recuperar o gesto Dadá, gesto originalmente negativo, e torná-lo uma possibilidade positiva. Eles entendiam, então, que a crítica dirigida pelas vanguardas à instituição arte havia cumprido seu papel, a saber: permitir a renovação das possibilidades expressivas exigidas pela modificação material da sociedade.

Os situacionistas, sem dúvida, também guardavam relações de continuidade para com os procedimentos do Dadá. As fotomontagens e filmes de Debord são disso testemunhas. Mas sua proposta de apropriação de materiais diversos era distinta daquela dos novos realistas. A medida dessa diferença pode ser dada justamente pela distância que o grupo tentou marcar para com o Surrealismo. Se os novos realistas tinham uma proposta de atualização dos procedimentos estéticos do Dadá, os situacionistas queriam retomar justamente o gesto antiarte de negação da instituição. E enquanto os novos realistas espelhavam-se numa vanguarda que se perdera no passado e que era, em suas próprias palavras, um

⁸ É bom deixar claro que o termo "farsa" não é empregado por Bürger, que tampouco faz qualquer referência direta aos situacionistas. Tomamos aqui a já mencionada interpretação tópica que Foster faz de Bürger, colocando-a em relação com nosso objeto de análise.

“mito”, os situacionistas tentavam acertar suas contas com um surrealismo atuante. Reconhecido nos meios culturais parisienses, o grupo dirigido por Breton era, para os situacionistas, protagonista de uma “amarga vitória” (Internationale Situationniste, 2004, p.3). As críticas situacionistas tinham por objetivo reavivar a demanda da realização da arte que o grupo de Breton abandonara.

IS vs. NR

Podemos dizer que para os situacionistas, a reconversão da arte em direção à práxis vital – apenas para ficar nos termos de Bürger – era ainda o problema central, uma vez que este objetivo vanguardista não havia sido atingido. Neste sentido, os situacionistas estavam na contramão dos novos realistas que levavam a “realidade exterior do mundo moderno” para dentro das galerias. Realmente na contramão, se lembrarmos que o Novo Realismo se articulou alguns anos depois que a Internacional Situacionista e, com experiências passadas em comum, acabou significando uma experiência institucionalmente bem-sucedida de propostas já ensaiadas anos antes pelos situacionistas. Talvez por isso a ascensão do Novo Realismo seja contemporânea do afastamento da Internacional Situacionista da arte institucional, com sua guinada para o debate político.

Essa abertura para além dos limites da arte fora já o motor das atividades internacional-letristas nos anos 1950, período em que Debord formula as concepções que dariam base às atividades posteriores dos situacionistas. Seu grupo tinha por objetivo principal desenvolver uma nova relação com o espaço urbano. Crítico da arquitetura funcionalista que tinha em Le Corbusier seu expoente, o grupo entregava-se à “deriva”:

uma longa deambulação casual que tinha por fim repensar uma organização afetiva do espaço urbano, capaz de romper com a lógica utilitária das comunicações. Esse deambular casual pela cidade, embora de clara inspiração surrealista, não apostava, porém, na revelação do inconsciente. Pelo contrário, tratava-se da tentativa de estruturar aquilo que seus praticantes entendiam mesmo uma nova ciência, a qual chamaram de “psicogeografia” (Cf. BERENSTEIN, 2003).

Mais tarde, a psicogeografia seria a noção de base para os trabalhos de Raymond Hains, outrora membro de uma dissidência letrista, que como membro do Novo Realismo notabilizou-se por suas colagens elaboradas com cartazes extraídos das ruas. Esse movimento de deslocamento de material, como o dos cartazes das ruas, era também aparentado a outra proposta elaborada por Debord ainda em 1956, a qual receberia o nome de “*détournement*” (desvio).

O *détournement* tornou-se, para a IS, o elemento unificador de trabalhos diversos como os de Pinot-Gallizio, Constant, Asger Jorn e Guy Debord. Este simples procedimento de desvio consistia no esvaziamento do sentido original de um produto cultural seguido de sua resignificação a partir da inserção num novo contexto. Logo, em comparação com aquela “apropriação dos elementos da realidade exterior”, advogada pelo Novo Realismo, o *détournement* situacionista apresentava uma diferença. Como bem notou Hal Foster, enquanto o *détournement* pregava uma dialética de desvalorização/revalorização do elemento artístico desviado, o Novo Realismo se pautava apenas por uma acumulação de produtos (FOSTER, 2005, p.390).

Para a Internacional Situacionista, a liberação do material proporcionada pela crítica vanguardista – o que os novos realistas

chamaram de o “não” Dadá – fazia de todo produto cultural um material esteticamente válido, de acordo com sua ressignificação. Jorn podia então construir novas obras – ou “modificações” – sobre quadros baratos comprados em mercados urbanos, bem como Anna Karina podia ser desavisadamente deslocada de um anúncio de sabonetes para um filme de Debord (trata-se de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* de 1959). A partir daí, a proposição fixada por Jorn era simples e contundente: “tous les éléments du passé culturel doivent être “réinvestis” ou disparaître”. (Internationale Situationniste, 2004, p.78)

Percebemos, então, um conjunto de questões comuns no debate estético francês desta época, que permeavam as ações dos grupos aqui analisados. O Novo Realismo, como movimento articulado por um crítico de arte em ascensão, Pierre Restany, tendia a apresentar tais questões sob a forma de ações artísticas institucionalmente válidas. Assim, a mesma idéia de “deriva”, tão importante para Debord e os grupos estéticos que capitanearam nos anos 1950, reapareceria em grandes ações coordenadas por galerias, como aquela organizada pela *Galerie Légitime* na cidade de Paris em 1962, ação que contava ainda com obras de outros artistas renomados como Cage, Higgins, Brecht e La Monte Young (Cf. NEUBURGER, 2005).

O objetivo situacionista, porém, não era o da constituição de obras de arte, mas o emprego experimental de elementos artísticos. A proposição central da Internacional Situacionista era a “situação construída”, uma unidade espaço-temporal marcada pelo emprego experimental e unitário de todos os meios artísticos. Às obras de arte era novamente restituído seu valor de uso. Aparecia aqui uma nova pintura cujos limites não eram mais o da tela – basta pensar

nos imensos *rolos de pintura industrial* de Pinot-Gallizio – e cuja autonomia era negada: toda arte deveria ser apenas “cenário” para um “jogo de acontecimentos”. (Internationale Situationniste, 2004, p.11)

Conclusão

Nas “neovanguardas” francesas aqui analisadas (Novo Realismo e Internacional Situacionista) aparece claramente a tendência à destituição da potência da imagem como portadora única de sentido. Apesar dos desacordos entre os dois movimentos, a questão central que envolveu as pesquisas girou em torno de um tema vanguardista semelhante: qual seria o sentido de uma obra de arte e qual o seu lugar no mundo contemporâneo.

Enquanto o Novo Realismo tendia cada vez mais a introduzir um solo de legalidade para os novos materiais e procedimentos dentro da esfera da instituição arte, a Internacional Situacionista, por sua vez, passou a se afastar das experiências estéticas em favor de uma atuação política mais contundente. Todavia, em ambos os casos, as pesquisas apontaram para um alargamento na compreensão da função da imagem numa sociedade cada vez mais dominada pelos *massmedia*. No caso mais específico das formas estéticas, e sobretudo da pintura, após as constantes inversões entre as séries de objetos da vida cotidiana e do sistema artístico, tornou-se claro que a imagem não poderia mais ser tratada de maneira autônoma. Mesmo a forma crítica consagrada pelo modernismo estaria alicerçada sobre uma instância produtora de sentido, um invisível que produz suas condições de visibilidade. A imagem produzida no campo da arte surge, então, como uma prática material dotada de sentido provisório.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANDREOTTI, Libero e COSTA, Xavier (org.), *Situacionistas: arte, política, urbanisme = Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR, 1996.
- BLANCHARD, Daniel. *Debord dans le bruit du caractère du temps / suite de Préliminaires pour une définition de l'unité de programme révolutionnaire*. Paris: Sens & Tonka Éditeur, 2000.
- BERENSTEIN, Paola (org.). *Apologia da deriva : escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003
- BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord : 1931-1994*. Paris : Plon, 2001
- BUCHLOH, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- DEBORD, Guy. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006
- DUWA, Jérôme. *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris : Editions Dilecta, 2008.
- EDWARDS, Steve; WOOD, Paul (edit). *Art of the Avant Gardes*. New Haven and London: Yale University Press, 2004
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: MIT Press, 1996
- _____; et al. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (obra coletiva). *Internationale Situationniste* (texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée). Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004.
- NEUBURGER, Susanne. *Nouveau Réalisme*. Catalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2005
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008

Periódicos

- Revista da Gávea*, nº 12. Dezembro de 1994
- Art Journal*, Vol. 64, no.4, Winter 2005.