

Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna As ideologias estéticas dos anos 80

Reinado Rosas Reis¹

Resumo

Este artigo tematiza a representação do movimento internacional de Retorno à Pintura a partir da confluência de "ismos" das tendências artísticas (transvanguardismo, neoexpressionismo, hipermaneirismo, etc.) que dariam a sua direção ideológica nos anos 80. Avalia e sublinha o caráter comum das ideologias estéticas reunidas naquela representação à luz do projeto neoliberal que, então, prenunciava-se hegemônico, comentando ainda as formulações contidas em algumas teses anti-pós-modernistas que marcaram o debate internacional no período. Finalmente, volta-se para o Brasil tematizando a representação do movimento Retorno à Pintura a partir da caracterização da chamada "Geração 80", analisando a sua emergência e desdobramentos ideológicos no cenário cultural do país.

Palavras-chave

arte pós-moderna; ideologias estéticas; arte brasileira

Abstract

This article presents and discusses crises of the fine arts and the validity of critical analysis that came to see in the arising of the pop poetics as signs of decadence of the contemporary art. It also researches upon the most important ideologies of the aesthetic of postmodern art in the 80s and exposes the main critique of postmodern sensibility, emphasising those that put in relief its neoconservative features, and those that defend it by standing out its new features. Finally, it discusses postmodernism in Brazilian art in the 80s, putting into question the actions of ideological agents of the art-market and exposing the discomfort related to the expression: "80s Generation".

"Todo modelo tem seus limites e produz um tipo de distorção característico a ele".

Fredric Jameson, **Marxismo e forma**, 1985.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Imagem e Informação da UFF onde leciona a disciplina "Imagem, imaginário e contemporaneidade".

O impulso dado pelas exposições Europa 79, Bienal de Veneza, Documenta 7, e Bienal de Paris² ao então claudicante mercado internacional de arte em fins dos anos 70 e início dos anos 80 teve nome e sobrenome: Retorno à Pintura.

Apesar de não ter sido o único e nem tampouco ter-se estendido por toda a década de 80, o interesse pelo velho meio de expressão evidenciou com uma clareza singular um dos paradoxos contemporâneos: se o avanço tecnológico dá mostras incessantes de que não há um limite a ser alcançado, se toda atividade humana não passa de um eterno recomeçar e se é justamente esse retorno ao início que caracteriza a existência moderna, o que torna o homem contemporâneo de si mesmo, que papel está reservado às artes plásticas nesse processo? Caberia ao artista produzir o quê, na medida em que tudo se integra no mesmo processo vivencial conduzido pela tecnologia, produzindo profundas alterações em nossas percepções do espaço e do tempo?

Possivelmente, o fato de muitos artistas terem adotado a pintura como meio preferencial de expressão nos anos 80 está relacionado com a procura de respostas a esses questionamentos. Prática artesanal em meio ao turbilhão de engenhocas eletrônicas, a pintura se presta a inúmeras especulações filosófico-existenciais durante o ato de sua realização. A distância entre o gesto do artista manipulando seus pincéis e tubos de tinta e o gesto do operador de um aparelho eletrônico pode ser medida em termos de ganhos reais para o primeiro, no sentido da recuperação de uma história atropelada pela reprodutibilidade técnica. O artista passa a ser um "produtor de ângulos [...], dirigindo-se aos pontos que as máquinas não são capazes de perceber ou atingir" (Zajdsnajder:1992, 151).

Todavia, o Retorno à Pintura enquanto "última tendência da arte contemporânea" - tal como na ocasião chegou a ser festejado pela crítica - representou mais do que uma confissão do mercado quanto a sua limitação para continuar absorvendo as transformações da linguagem da arte contemporânea que havia décadas vinham sendo promovidas por sucessivos movimentos vanguardistas. Em verdade, o Retorno à Pintura foi um movimento artístico e teórico representativo de diversos grupos de artistas, críticos e acadêmicos defensores de uma cultura pós-moderna opositiva à cultura do chamado alto modernismo³.

² Realizadas respectivamente em Stuttgart (1979), Veneza (1980), Kassel (1982) e Paris (1982).

³ Para uma discussão sobre esse assunto veja-se em JAMESON, Fredric. *Periodizando o pós-moderno*. In HOLLANDA, Heloísa, Buarque de (Org.) *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1990.

Neste ensaio, procuro tematizar a representação do movimento internacional de Retorno à Pintura a partir da confluência de "ismos" das tendências artísticas (transvanguardismo, neoexpressionismo, hipermaneirismo, etc.) que, ao fim e ao cabo, dariam a sua direção ideológica. Interessa-me, principalmente, avaliar e sublinhar no âmbito do debate internacional no período, tanto a presença de um certo traço conformista pós-moderno nas ideologias estéticas reunidas naquela representação, quanto a presença de uma certa nostalgia moderna nas formulações das teses anti-pós-modernistas. Finalmente, voltando-me para o Brasil, procuro tematizar a representação do movimento Retorno à Pintura a partir da caracterização da chamada "Geração 80", analisando a sua emergência e desdobramentos ideológicos no cenário cultural do país. Quanto ao primeiro aspecto, procurei abordá-lo de forma abrangente e propositalmente polêmica em minha tese de doutorado sobre as *histórias silenciadas* da "Geração 80"⁴. Partindo de uma atualização dos diversos temas e questões recorrentes nos debates sobre a artes plásticas no Brasil, como *meio de arte, mercado, formação de público, instituições, identidade*, etc., enfocados à luz da agenda da abertura política, econômica e cultural do país em fins dos anos 70, voltei-me para o fenômeno da emergência simultânea de quase três centenas de jovens artistas - a tal da "Geração 80" - no ambiente cultural brasileiro, procurando entender o que eles sentiam e pensavam sobre como isso foi trabalhado pela imprensa ao longo da década passada.

Já quanto ao segundo aspecto, apesar de se encontrar também no trabalho mencionado, cabe mencionar que os fatos decorrentes do fim da agenda que tinha na abertura política e na democratização do país o seu principal objetivo, e o início de uma nova agenda que, desde 1990, inclui a cultura na perspectiva do mercado globalizado e fortemente marcado pela gestão neoliberal, me fez ver a necessidade de sua atualização, o que não apenas motiva mas, sobretudo, justifica a sua inserção no presente ensaio. Nesse sentido, à medida que essa nova agenda impôs inexoravelmente "novas formas de hegemonia cultural e política" (Hollanda: 1990, p. 8), outros temas e questões revelar-se-iam igualmente importantes. Assim, ao lado da discussão sobre o papel da imprensa em geral e do colunismo de arte em particular no caso da "Geração 80", questiona-se, ao fundo, a gestão democrática da cultura e, fundamentalmente, na perspectiva do sistema pós-moderno, o tema do *apartheid* cultural.

⁴ Cf. REIS, Ronaldo Rosas. *Ideologia versus estética. Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado ECO/UFRJ. Mimeog., 243 p.

As ideologias estéticas dos anos 80 e o debate internacional

A desilusão com o esgotamento da idéia de revolução que havia sido levada adiante pelas vanguardas históricas parece ser a questão central da tendência hegemônica do pós-modernismo opositivo, a transvanguarda, liderada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva. Para este último, o modernismo se prende a uma necessidade temporal, portanto histórica, no sentido da existência de um ciclo que comporta o aparecimento, a evolução e o fim de um ciclo lingüístico até o aparecimento de outro. Nesse sentido, nada poderia parecer mais natural para os artistas transvanguardistas do que adotar a "ideologia cínica do traidor", isto é, condenar a história ao seu fim para preservar a arte (Oliva: 1988). De acordo com os seus defensores, o pós-modernismo opositivo caracteriza-se pela tomada de consciência por parte do artista e do público de que o prazer é uma qualidade fundamental na realização e na apreciação da obra de arte, gênero de coisa abandonada pelo alto modernismo em função do seu comprometimento com a História. Nesse sentido, Bonito Oliva aponta para a necessidade de se valorizar uma concepção horizontal de história, na medida em que esta possibilita o aparecimento e a utilização de uma multiplicidade de fontes, ao contrário do modernismo:

A transvanguarda não exalta o privilégio de uma genealogia aberta em leque sobre antepassados de diversas origens e proveniências históricas, existe também, a classe baixa das culturas menores, de um gosto proveniente da prática artesanal e das artes menores. (apud De Fusco: 1988).

Como se pode perceber, o destaque dado por Bonito Oliva ao problema da hierarquia na arte incorre diretamente numa apreciação política:

O fracasso da palavra política e do dogma ideológico provocou a superação da superstição de uma arte como atitude progressista. O artista compreendeu que progressismo significa afinal progressão, evolução interna da linguagem, segundo linhas de fuga que espelham a fuga utópica da ideologia. Se a arte anterior pensava participar na transformação social mediante a expansão de novos processos e de novos materiais, através do transvasamento do quadro e do tempo histórico da obra, a arte atual tende a não se iludir fora de si própria e a refazer os seus próprios passos. (apud De Fusco: 1988).

Interessante notar que a produção italiana de pintura embora parecesse toda ela alinhada segundo o plano teórico de Bonito Oliva, apresentava muitos casos de divergência com a ideologia que se articulava no interior da teoria. Dessa forma, pode ser percebida uma nítida distinção entre as obras de pintores que correspondiam à premissa transvanguardista do não-compromisso, do ecletismo estilístico desinteressado, da aposta no fim da história da arte, etc., e outras para as quais o pós-modernismo abria um campo repleto de oportunidades para o questionamento tanto do passado quanto do presente, o que por si só contradizia o aparato teórico do crítico italiano. No primeiro grupo, evidentemente afim com a ideologia transvanguardista, destacavam-se as obras de Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente e Salvo, nas quais o apelo mais comum é a recorrência aos estilos maneirista, rococó e neoclassicista trabalhados como paródias grotescas, o que acentua enormemente o aspecto decorativista, frívolo e desprovido de conteúdo histórico das pinturas. No outro grupo destacam-se as obras de Mimmo Paladino, Mimmo Rotella e Nino Longobardi, onde é possível perceber que a história da arte se converte em matéria-prima para as mais variadas experiências formalistas, sem contudo se submeter ao clichê e à paródia grotesca.

Compartilhando o pensamento de Bonito Oliva no restante da Europa, os críticos Rudi Fuchs e Jacques-Louis Binet apresentavam a arte pós-moderna como uma possibilidade de ampliação do imaginário criador, libertando o artista da teia da razão moderna. Para ambos, o esfacelamento das utopias que sustentaram os mitos de grande parte da nossa era surge como oportunidade única, tanto para se interpor em nossas vidas para que "repensemos a arte com base em novos valores, isto é, mais realistas e calcados no presente, como para recuperarmos o calor vital perdido pelos excessos do protocolo que está na base do espírito racionalista" (*apud* Pontual: 1984).

Por volta de 1986, a tendência nostálgica do transvanguardismo italiano acentuar-se-ia entre alguns artistas, ao ponto de o crítico Italo Tomassoni rotular esse novo momento de hipermaneirismo. Artistas como Galvani e Mariani retomam mais uma vez a história da arte como matéria-prima de suas obras, forjando uma visualidade não mais de sentido grotesco ou paródico, mas procurando "ressuscitar" os estilos historicistas mais conhecidos (maneirismo, neoclassicismo, pré-raphaelismo).

Essa tendência se diferiria da transvanguarda pelo menos num aspecto central: ela procurava ir além e estar acima dos confinamentos estilísticos de seus predecessores. De qualquer modo, entre os artistas hipermaneiristas permaneceria a "atitude nômade" e

a reverência pelo passado, acentuando-se, no entanto, os aspectos místicos religiosos, ficcionais e filosóficos, estes últimos apenas delineados pelo transvanguardismo. Para Tomassoni, as obras dos artistas hipermaneiristas (Gérard Garouste, Mariani e Galvani, principalmente) "abandonam os cânones do moderno em favor do clássico e repudiam os anos efervescentes de sua anarquia para inscreverem-se numa nova academia [...], o artista deixa de viver dentro da história para viver dentro da arte". Ainda de acordo com Italo Tomassoni, esse retorno ao depósito da história, ao Mito, não se inscreve apenas com os aspectos místicos que revestem a atividade do artista atual, mas na própria lógica estruturalista "que descobre o inconsciente não no significado (conteúdos, arquétipos), mas nos significantes (formas e signos) e, geralmente, em todos os sistemas de significação marcados por um conteúdo de pulsões inconscientes (desejo)" (Tomassoni: 1986).

A esse pós-historicismo da pintura contemporânea opuseram-se intelectuais tradicionalistas e marxistas, mesmo reconhecendo que os sinais da atual crise da arte manifestaram-se primeiramente no âmbito do próprio modernismo. Entretanto, para esses detratores das tendências artísticas pós-modernas presentes sobretudo no movimento de Retorno à Pintura, tal reconhecimento não deve ser compreendido como um sinal de rendição, pois, para eles, isso não deve ser confundido com qualquer espécie de renúncia às conquistas da Razão Moderna e de seu potencial transformador. Portanto, contrariamente ao caráter mistificador e neoconservador das ideologias que desde o advento da arte *pop* celebram o "fim" da história e, conseqüentemente, o "fim" da arte, o que os detratores do pós-modernismo defendem é um retorno ao "senso de modernidade" perdido em face às distorções presentes no projeto utópico modernista. Em outras palavras, o que eles propõem é a recuperação do verdadeiro valor da arte - que pode ser efetuado pela concepção de uma "revolução permanente" (Berman: 1986) - ou ainda pela retomada da teleologia moderna baseada na idéia de uma pragmática universal de Habermas.

Com efeito, analisando simultaneamente o declínio da hegemonia da cultura artística européia e a ascensão norte-americana, o historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan salienta que a extensão da crise dos valores nascidos com a razão iluminista européia havia alcançado limites muito mais profundos do que antes imaginado, e que a arte moderna nascida na Europa, "como parte de um sistema cultural fundado na racionalidade, na consciência dos seus limites e na complementaridade natural da imaginação ou fantasia [...], trazia o signo de uma dedução final e constituía o

documento desesperador de uma civilização em crise" (1992, 507). Por outro lado, Argan ressalta as diferenças culturais entre os países do continente europeu e os Estados Unidos para explicar as mudanças ocorridas no cenário cultural artístico desde o fim da segunda guerra mundial. Na realidade, Argan formula um axioma do qual se depreende que a ausência de uma tradição racionalista na cultura norte-americana teria resultado no aparecimento de uma arte sem conteúdo histórico, acrítica e amorfa. O historiador italiano deixa subentendido ainda que a dependência cultural dos Estados Unidos em relação às construções da Razão européia resultou numa assimilação distorcida dos seus valores, e que por esse motivo via no aparecimento da nova arte naquele país uma manifestação tardia e iníqua do modernismo (1992, 507). Para Argan, a arte *pop* e as demais tendências contemporâneas são "a não criatividade de massa" (1992, 508) e desconfia que, se por um motivo qualquer venhamos a considerar algumas de suas imagens manifestações do desconforto do indivíduo na sociedade de consumo, o fato de elas não conferirem uma orientação ideológica resulta numa rebeldia secreta, sem causa definida, inócua na sua ameaça ao sistema (1992, 527). Ainda nessa mesma linha de combate, o historiador define como "renúncia moral" a atitude do artista pós-moderno em relação aos problemas do seu tempo, e nesse sentido estabelece uma comparação entre essa forma de enfrentar os problemas da história da arte e a forma dos artistas modernistas, para ele um exemplo de utilização da razão humanista transformada legitimamente em revolta (1992, 508).

Da mesma forma, em que pese a evidente diferença ideológica entre o marxista Argan e o tradicionalista historiador de arte H.W.Janson, em vários pontos ocorrem homologias morais nas suas respectivas análises críticas sobre o aparecimento do fenômeno da arte pós-moderna através da arte *pop*. Embora de natureza mais retraída, a ênfase de Janson recai também no questionamento da legitimidade do pós-modernismo como fenômeno artístico. Segundo H.W.Janson, a arte pós-moderna não é motivada "por qualquer desespero ou repulsa em relação à civilização atual", destacando então, a partir disso, o seu caráter afirmativo, "carregado de emocionalismo e superficialidade"; finalmente, ao se impor mais a uma reflexão no âmbito da publicidade e dos meios de comunicação de massa em geral, a arte pós-moderna descontextualiza o problema histórico da arte, traduzindo com isso a morte da verdadeira arte (1979, 674-675).

Abordando o tema geral da pós-modernidade do ponto de vista ideológico, Marshall Berman identifica na arte do pós-modernismo o campo mais adequado para o aparecimento das mais variadas formas de pensamento conservador e neoliberal. Na

realidade, segundo diz, não haveria por que objetar o pós-modernismo não fora o fato de que o aparecimento de uma arte e uma estética com essas características se corporificou mediante a imersão que muitos artistas e trabalhadores fizeram no mundo do estruturalismo "riscando do mapa a questão da modernidade e todas as outras questões a respeito da auto-identidade e da história [...], e de outros tantos que adotaram a mística do pós-modernismo que se esforça em cultivar a ignorância da história e da cultura modernas [...]" (1987, 33-34).

Já Terry Eagleton procuraria entender através do exame das ideologias estéticas das vanguardas e de suas operações no ambiente moderno em que momento e por que motivos a utopia revolucionária cedeu espaço para o cinismo e a decadência pós-modernista, nos quais, diz ele, são expressos o "feroz anti-historicismo consumista, hedonista e filisteu da arte atual" (1993, 273). Dizendo que as vanguardas não conseguiram perceber que houve uma penetração do reino simbólico pelo imperativo do lucro (a indústria cultural estaria aí mesmo para confirmar isso), Eagleton chama a atenção para os fatores principais que constituem o caráter anti-histórico do pós-modernismo: a constatação da inoperância política das ideologias revolucionárias, diante de um mundo cuja cultura fora estetizada, e o próprio processo de legitimação social do pós-modernismo.

Finalmente, cabe destacar a posição do crítico de arte Yve-Alain Bois, na qual visualiza-se uma distinção semelhante à operada por Eagleton. Entretanto, Bois critica apenas o chamado "pós-modernismo afirmativo" ou "neoconservador", do qual elege Bonito Oliva o seu porta-voz, sublinhando que essa posição transforma a sucessão temporal da história em simultaneidade, onde se confundem estilos e temas diversos como numa "minestrone" (1988, 107). Segundo o crítico, o cinismo dos artistas e teóricos do pós-modernismo neoconservador pretende tornar casual ou coincidente o atual revisionismo da História da Arte, de modo a poderem decretar simplesmente que a Arte Moderna jamais existiu. De acordo com ele, foi a partir de uma conveniente interpretação de uma tese sobre o "processo de autopurificação e conseqüente enrijecimento das vanguardas", escrita por Clement Greenberg nos idos iniciais dos anos 60, e mais recentemente da tese sobre o "fim dos grandes discursos de legitimação", de Jean-François Lyotard, que se estabeleceu de forma paradigmática a idéia de que "o revisionismo é a conseqüência lógica das transformações fundamentais que o mundo sofreu no último quarto de século, defendida pelos adeptos dessa posição neoconservadora" (1988, 107).

O conformismo pós-moderno e a nostalgia moderna

A problematização da história tem sido, sem dúvida, a questão central das ideologias estéticas que vêm se apresentando no contexto do pós-modernismo desde meados dos anos 70 e, de acordo com Linda Hutcheon, os termos dessa problematização se apresentam através de dois movimentos não excludentes, seja reinserindo "os contextos históricos como sendo significantes e até determinantes" seja problematizando "toda a noção de conhecimento histórico" (1991, p.122).

Com efeito, é possível verificar nas operações estéticas pós-modernas um jogo de linguagem que problematiza e desmistifica as narrativas mestras da modernidade com o objetivo de descontingenciar a produção artística da história, tornando o Novo⁵ algo entre o indeterminado e o provisório. Dessa forma, o que os defensores do pós-modernismo dizem não reconhecer é a validade atual do conceito de "historicidade autêntica" e da noção de "tempo objetivo" - tão caro aos modernistas, diga-se de passagem -, da mesma forma que declaram a casualidade do Novo em função da simultaneidade histórica (1991, p.122).

Todavia, a hipótese de que o conjunto global da produção de arte no pós-modernismo deva ser considerado *en bloc* neoconservadoramente nostálgica/reacionária e radicalmente demolidora/revolucionária - conforme sugere a estudiosa canadense - mascara a existência dos relevos e dos abismos na topografia do pós-modernismo, tornando homólogas ideologias estéticas ao meu ver inconciliáveis. Pois, se é verdade que as ideologias estéticas abrigadas no movimento de Retorno à Pintura nos anos 80 partem de um esforço para "renaturalizar a arte" através da negação da História e da Política, conferindo-lhes, de fato, uma profunda marca conformista em relação ao estatuto das Belas-Artes oriundo do século XVIII (Brito:1981), o mesmo não ocorre com a arte *pop*, a arte *minimal*, o conceitualismo de Beuys e Kosuth e o formalismo dos já mencionados Paladino, Rotella, Longobardi, Kiefer, dentre outros, igualmente ambientados na pós-modernidade. Dessa forma, penso que a generalização conceitual adotada por Linda Hutcheon para toda a produção artística contemporânea traz, do ponto de vista metodológico, o inconveniente de mascarar as diferentes concepções

⁵ Sobre esse assunto ver BRITO, Ronaldo. "O novo e o outro novo". In DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

estéticas existentes no seio do próprio pós-modernismo, impedindo que se distingua com clareza a posição progressista da conformista em relação ao Sistema das Belas-Artes. Além disso, do ponto de vista estratégico, à medida que submete toda a produção de arte às determinações do capitalismo tardio a partir de sua lógica cultural⁶, tal generalização traz, fundamentalmente, o inconveniente de promover a diluição ideológica das tensões da arte contemporânea. Nesse sentido, não me parece exagero dizer que a tese da professora canadense - como tantas outras de igual quilate, diga-se de passagem - apenas atualiza, nestes tempos de *vale-tudo*, o "sésamo contencioso moral burguês: o *bom senso*" (Barthes:1982).

Mas, se é verdade que a produção artística ao longo dos anos 80 mostrou-se hegemonicamente conservadora, conformista e desengajada da luta pelo "espaço de contemporaneidade da arte" (Brito:1981), é certo também que os lamentos frankfurtianos dos detratores da arte pós-moderna *en bloc* trazem inúmeros problemas, não podendo deixar de ser, portanto, objeto de uma breve revisão e de algumas considerações críticas.

Há como que um consenso entre os militantes anti-pós-modernismo de que a arte teria encontrado o epicentro da sua crise quando as vanguardas, abandonando o *senso de modernidade*, passaram a dar à produção artística uma conotação revolucionária. De acordo com essa perspectiva, para as vanguardas, as duras conquistas da arte que ao longo da fase inicial da modernidade haviam forjado a autonomia do cognitivo e do ético-político já não faziam mais sentido num mundo francamente massificado pela industrialização (Eagleton:1990). Politizada, a arte foi então, como diria Walter Benjamin, "convocada a antecipar o futuro" (1985) e, desde então, a palavra de ordem revolucionária passaria a ser o Novo, entendido pelas vanguardas modernistas tanto como uma noção revolucionária quanto como uma categoria central da produção artística.

No entanto, várias pressões contribuiriam para constranger a utopia vanguardista com seu projeto transformador da realidade. Externamente, a frustração com o totalitarismo dos regimes políticos, o desespero econômico que se abatia sobre uma Europa endividada e o potencial destruidor da guerra moderna, expunham duramente as contradições do império da Razão Iluminista, submetido que estava ao modelo de um mundo intensamente industrializado. Internamente, a contradição era menos ostensiva,

⁶ Evidentemente, a nossa referência é o mapeamento teórico do pós-modernismo realizado por Fredric Jameson em *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1991.

mas nem por isso deixava de ser devastadora: à negatividade do dadaísmo e do surrealismo somava-se a vontade revolucionária dos movimentos construtivistas, seja negando ao olhar contemplativo (próprio das Belas-Artes) o seu papel sublimador da realidade seja dissolvendo a crença na arte como instrumento de cognição da realidade (Brito:1981). Em crise, a arte moderna esgotava a sua crença na revolução e perdia de vista o seu objetivo central: o Novo degenerara-se numa espécie de *darwinismo lingüístico*. É, portanto, com base nessa perspectiva historicista que, desde o *pop* e ao longo dos últimos 30 anos, a Morte da Arte tornar-se-ia para os detratores da arte pós-moderna a própria representação do pós-modernismo.

Pergunto-me então, nesse sentido, se na base da generalização que fazem dos lances da arte pós-moderna não estaria implícito, talvez, uma espécie de *bom senso* burguês às avessas? Ou, como penso ser mais provável, uma *nostalgia da Aura*?

No seu célebre ensaio sobre o fim da aura da obra de arte nas sociedades industrializadas, escrito em 1935, Walter Benjamin se anteciparia à emergência do capitalismo tardio - ou o previa nas condições produtivas de sua época -, traçando alguns prognósticos acerca do devir da arte nesse novo contexto. Ali ele desenvolve a idéia de que se o crescimento em termos absolutos da escala de reprodução técnica correspondeu significativamente ao crescimento da exponibilidade da obra de arte - resultando numa mudança qualitativa "comparável à que ocorreu na pré-história" -, competiria ao homem do presente século, à medida que ele se situa numa sociedade que é a antítese daquela outra, "aprender com a arte suas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana" (1985, p.174).

Em que pese o ensaio de Walter Benjamin ter trazido uma contribuição valiosa para o entendimento do tema da refuncionalização da arte nas sociedades industrializadas, creio que ele deva ser, entretanto, datado e situado num contexto próprio. Posto que, ao particularizar o caso do Dadaísmo para o exame da Aura e da categoria da totalidade hegeliana (Benjamin a nomeia conceitualmente como *unicidade*), ele acaba confinando a compreensão acerca do devir da arte à uma linha de interpretação inequivocamente nostálgica⁷.

⁷ Em outras palavras, construir o que seria o seu *telos*, cotejando-o frente às vanguardas positivistas da época, particularmente aquelas que derivavam dos fundamentos lingüísticos do cubismo. Tal linha de interpretação advém - como em Giulio Carlo Argan, por exemplo - possivelmente da compreensão benjaminiana que considera aquele movimento como uma espécie de consciência-limite das operações das vanguardas.

Com efeito, para o ensaísta alemão o Dadaísmo "se constituiu num modo de *distração* intensa, ao transformar a obra de arte no centro de um escândalo". Conforme diz Benjamin, os dadaístas tentavam atingir o objetivo de inviabilizar qualquer utilização contemplativa "pela desvalorização sistemática de seu material", aniquilando impiedosamente a aura de suas criações; e com isso - complementa -, teriam favorecido o aparecimento de "efeitos que o público procura no cinema" (1985, p.190). Ao incluir o Dadaísmo no seu ensaio sobre a aura, Benjamin o faz de modo a sustentar metodologicamente a questão da autenticidade/originalidade da obra, cuja condição de existência ele subordina à sua continuidade/perenidade, no sentido estrito de uma "ideologia cultural" no qual se inclui, inevitavelmente, o problema da produção técnica. Ainda de acordo com Benjamin, as obras antigas teriam garantido tais requisitos, ao passo que as modernas não, dado que vigindo na era da reprodutibilidade técnica induzem à anulação da autenticidade/originalidade que poderiam conter como objetos artísticos e, como consequência desse processo, o artista também se vê afetado na sua autoridade de criador. Com isso Benjamin cunha o conceito de *unicidade*, para o qual convergem todas as demais categorias que se procurou resumir aqui, inclusive aquelas geradas pelo Dadaísmo.

Podemos observar que ao analisar o Dadaísmo no contexto cultural em que se manifestavam as vanguardas modernistas, Benjamin tomou como certa a mesma premissa que movia estas últimas, ou seja, a necessidade de politizar a arte, "antecipando do futuro"⁸. Entretanto, se para as vanguardas positivistas a totalidade da história da arte se constituía desde sempre num problema a ser resolvido, quer pela absorção das sínteses negativas produzidas pelas imagens conhecidas, quer pelo processo de reificação das mesmas em objetividade, para o Dadaísmo nada disso se coloca, ou melhor, nada disso é reconhecido, dado que seus *objets-trouvés* não se constituem em "reprodução de gestos sobre objetos quaisquer" (MDMagno, 1977, p. 213). Nesse sentido, a poética dadaísta contrariava o que Benjamin afirmava sobre a *unicidade* da aura da obra de arte - e, diga-se de passagem, para ele *unicidade* é a garantia ou chancela de um determinado sistema -, evidenciando que desde que haja um sistema para efetuar suas escolhas, algumas obras serão sempre "certas" e outras não. Podemos admitir ironicamente, concordando com MDMagno, que o ensaísta alemão teria buscado a aura em parte errada, posto que ao fazê-la "depende da unicidade (e

⁸ Vale lembrar que o poeta Tristan Tzara, um dos mentores e militantes do Dadaísmo, combatia a concepção vanguardista de uma arte antecipatória do futuro. Cf. RITCHER, H. *História del dadaismo*.

raridade) da obra, de sua parição ou aparecimento único, irrepitível, [...] estaria ele buscando dependência de um *reconhecimento* por um sistema, reconhecimento sócio-lógico, enfim reconhecimento este que se autentifica por uma chancela que não vai sem grande esquecimento" (p. 206). MDMagno chama ainda a atenção para o fato de que num mundo cujos processos de repetição técnica se tornaram altamente sofisticados, sem dúvida o que houve não foi a perda da aura, mas sim o seu "reforço" num bom comportamento em que "o desejo se encontra demudado, deslocado, transferido para os 'bons objetos', como sempre foi o destino da aura" (p. 206). Portanto, penso que o esforço metodológico de Benjamin em caracterizar o Dadaísmo no âmbito das vanguardas positivistas, como se fora ele uma espécie de consciência-limite desta última, ocorre na medida de sua dificuldade (ou terá sido uma recusa?) de pensar o problema da espacialização da arte no mundo contemporâneo e, por conseguinte da estetização da vida num registro histórico diferenciado do modelo ideológico da totalidade hegeliana. Pois, ao contrário das vanguardas modernistas, o que as operações dadaístas fizeram foi denunciar o caráter aprisionador da Verdade Modernista, e agindo contra Hegel e o hegelianismo agiam também contra a *unicidade*benjaminiana. Dito de outra forma, a denúncia dadaísta da estetização do mundo industrializado é também a denúncia da ideologia cultural burguesa, que pretendeu naturalizar o mito da sua *unicidade*.

Portanto, se o erro do ensaísta alemão ao argumentar em favor da autenticidade de um mundo pensado segundo uma concepção estilística foi "categorial" (Jameson, 1996, p.72-73), o que podemos dizer dos teóricos pró e anti-pós-modernistas quando estes se limitam a avaliar as operações estéticas contemporâneas "em termos de moral, ou de julgamentos moralizantes"?

Nesse sentido cabe notar, conforme sublinha o historiador inglês Perry Anderson, que o modernismo enquanto noção é a mais vazia de todas as categorias culturais, pois carece de qualquer conteúdo positivo. Por uma questão de lógica, o pós-modernismo é uma noção duplamente vazia:

"Na verdade, o que se compreende sob o rótulo de modernismo é uma ampla variedade de práticas estéticas muito diversas - de fato incompatíveis: Simbolismo, Construtivismo, Expressionismo, Surrealismo.

Tais práticas, que de fato soletram programas específicos, foram unificadas post hoc num conceito híbrido, cujo único referente é a oca passagem do próprio tempo. Não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado, pois aquilo que uma vez foi moderno logo fica obsoleto. A futilidade do termo e a ideologia que o acompanha podem ser vistas de modo claro até demais, nas tentativas correntes de se apegar aos seus destroços e continuar a nadar com a maré, ainda mais longe, até ultrapassá-lo, na cunhagem do termo

pós-modernismo; um vazio atrás do outro numa regressão em série de uma cronologia autocongratatória" (1985, p. 2-15).

Sem dúvida, percebe-se nesse comentário a preocupação do autor não somente em contestar a validade do modernismo, enquanto noção de uma categoria cultural que ao seu tempo mais representou o fluxo de vaidades temporais do que determinou mudanças estruturais na arte, como também mostrar que a atual noção que se lhe sucede, além de manter o mesmo tipo de equívoco, reafirma o seu *status quo* e aprofunda a sua penetração ideológica na sociedade, no mais das vezes mitificando-a. Portanto, no rastro do equívoco benjaminiano é possível encontrar inúmeros desses julgamentos mitificadores e moralizantes da produção estética pós-moderna, que se devem à manutenção do modelo denunciado pelos dadaístas, levando a que tanto os argumentos pró quanto os argumentos anti-pós-modernistas procurem nos convencer de que o pós-modernismo é meramente uma concepção estilística, decorrente da exacerbação (segundo a posição pró-pós-modernista) ou do esgotamento (segundo a posição anti-pós-modernista) da produção estética do alto modernismo. Por outro lado, tentam nos convencer de que essa produção apresenta-se como uma saudável reação à

Utopia vanguardista e seu *darwinismo lingüístico* (posições pró), ou como o sintoma definitivo da crise da Razão (posições anti). Desnecessário seria alongar-me sobre que espécie de conformismo e de sentimento nostálgico permeiam tais julgamentos pró e anti-pós-modernismo respectivamente, pois o que ambas as posições fazem em verdade é estender para o pós-modernismo a lógica do "disfarce das contradições ou das várias mistificações formais" (1996, p. 75) - ou ainda o que Barthes chamou de Mito⁹ - em que se baseia a ideologia da cultura na perspectiva burguesa.

Finalmente, penso que seria útil sublinhar a idéia de Andreas Huyssen que diz ser necessário "resguardar o pós-modernismo contra seus defensores e contra seus detratores" (1990, p. 43). Pois, nela compreendo uma inflexão que confere ao paradoxo pós-modernista uma dimensão verdadeiramente crítica, na qual o juízo ético se apresenta como uma opção de resistência tanto ao cinismo neoliberal quanto às nostalgias totalizantes que dominam e dominaram, respectivamente, a arte no século XX. Abandonar "a dicotomia sem saída entre política e estética, que por tanto tempo domina as análises do modernismo", e elevar a tensão produtiva entre política e estética,

⁹ Cf. BARTHES, R. "o mito como linguagem roubada", "A burguesia como sociedade anônima" e "O mito é uma fala despolitizada". In *Mitologias*, 1982, pp. 152-155.

esta sim seria, segundo Huysen, a principal tarefa dos artistas e dos críticos no ambiente pós-moderno (1990, p.79-80).

Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80

A suposição levantada em 1990 por Heloísa Buarque de Hollanda de que, entre nós a idéia de uma cultura pós-moderna chegou aqui "como uma tendência política e moralmente problemática" (1990, p.8) parece encontrar eco, sobretudo quando examinamos a agenda cultural do país nos anos 80, e nesta o papel da mídia e do mercado no lançamento e na sustentação da "Geração 80". De fato, analisando as edições da Bienal de São Paulo de 1983 e de 1985, além da mostra "Como vai você, Geração 80?", realizada no Rio de Janeiro em 1984, chega-se facilmente à constatação de que esses eventos não apenas introduziram o fenômeno do Retorno à Pintura e sua estética anti-historicista como símbolos da "chegada" do pós-modernismo no Brasil, como também serviram para propagar na órbita do mercado de arte e do mecenato institucional do país a "pirâmide da felicidade" em que havia se transformado mundialmente aquele fenômeno.

Sem dúvida, uma rápida passagem de olhos sobre o que foi publicado na década passada nos principais jornais do país acerca da produção artística contemporânea e dos eventos que a cercaram, possivelmente levará um leitor apressado à duas conclusões: em primeiro lugar, que a arte contemporânea brasileira no período atendeu pelo nome de "Geração 80" e, em segundo lugar, que as questões estéticas dessa "geração" motivaram-se e moveram-se a partir e em torno do eixo artístico e teórico do Retorno à Pintura no cenário internacional.

A explosão de vitalidade artística observada nos anos 80 foi, desde o início, agenciada ideologicamente por um pequeno grupo de jornalistas cariocas e paulistas com tradição no circuito de arte. Apresentando os jovens artistas ao público como representantes de uma "nova geração" que surgia para ocupar o *Vazio Cultural* da década anterior, eles aproveitaram dois grandes impulsos ideológicos oriundos de campos distintos, mas convergentes quanto aos seus objetivos estratégicos. De um lado, no campo estético, a onda *revivalista* (nostálgica) que varria a arte européia e norte-americana desde meados dos anos 70, se oferecia, convenientemente, como uma "novidade" para um mercado de arte estagnado como o nosso, além de servir para

afastar o risco da transformação radical que a arte, desde o movimento neoconcreto, vinha provocando no circuito. De outro lado, no campo político, o plano externo já havia absorvido o neoliberalismo da era Thatcher-Kohl-Reagan, acelerando as mudanças estruturais que já vinham ocorrendo no mundo capitalista desde o fim da II Guerra (como o processo de globalização da economia de mercado), e no plano interno, o longo processo de abertura "lenta e gradual" provocava um inevitável desgaste das esquerdas, levando boa parte dos formadores de opinião a adotarem a causa do cineasta Cacá Diegues, contra o "patrulhamento ideológico".

Geração *punk, dark, yuppie*, mercenária; geração neo-qualquer coisa, apocalíptica, geração nada...Para a imprensa era importante associar a imagem dos jovens artistas com os paradigmas do pós-modernismo conservador.

Em São Paulo, a jornalista Sheila Leirner ocuparia as páginas do **Estado de São Paulo** para tramar uma "geração feliz", pois nela via "uma espécie de renascimento dentro do caos", uma nova "virgindade que se anunciava"(1985). No Rio de Janeiro, o jornalista Roberto Pontual, autor do opúsculo **Explode Geração!**, encomendado pelo galerista Thomas Cohn, apresentava os jovens artistas no contexto do pós-modernismo internacional e da abertura política brasileira, situando-os como opositores do "isolacionismo e do autoritarismo conceitual da geração precedente", e, nesse sentido, enredados numa "trama de nada": "[...] nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação, nada de isolamento, [...] nada de patrulhismo, nada de porralouquice [...]"(1984). Simultaneamente, no jornal **O Globo**, Frederico Moraes dava seqüência a uma série de artigos, que vinha escrevendo desde 1982, difundindo as teorias do crítico italiano Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda e interlocutor do neoconservadorismo artístico no cenário internacional. A estratégia de Moraes consistia em operar com reduções sucessivas o alcance das tensões produtivas, eliminando, eventualmente, aquelas que porventura incomodassem a Teoria dos Anos 80, quer dizer, aquelas que mantivessem qualquer associação ou vínculo com a estética desmaterializante, engajada ou "conceitual". Para ele, tanto quanto para os demais, a "Geração 80" era uma *marca* a ser vendida por atacado nos jornais, para que o seu *produto* pudesse alcançar bons preços no varejo das galerias. Faltava um lema, uma inscrição publicitária, finalmente encontrada sob sua lavra: "o reencontro com o prazer e a emoção".

Compromissos

Mais do que revelador do despreparo intelectual do jornalismo investido da tarefa de fazer a crítica de arte, no Brasil, o procedimento generalizado das editorias de cultura da imprensa de colocar determinadas décadas "fora da história" ou na lata do lixo tem, além do claro objetivo mercadológico de reforçar modas, o compromisso ideológico de deixar lacunas de compreensão da dinâmica cultural do país (Pereira: 1986). Façamos um parêntese para analisarmos esse ponto.

De um lado, o anúncio do *Vazio Cultural* que é identificado como o limite da tensão entre o passado recente e o *hic et nunc*, necessitando portanto de uma ocupação opositiva rápida, explosiva, vibrante, jovem, por assim dizer, Nova - uma nova geração, novos produtos, novos consumidores -; de outro lado essa ocupação se faz na perspectiva de uma oposição a si mesma, tendo em vista a sua presumível obsolescência e o "natural" aparecimento de algo mais Novo ainda. Dessa maneira todas as tensões se diluem na diarreia do *Novo*, e nesse caso a presença social da arte passa a ser uma "materialidade pensada em termos meramente psicológicos", como observam José Resende e Ronaldo Brito (1981).

Naturalmente, entre nós, essa questão ganha dramaticidade pois, como dissemos mais acima, a lógica do *bom senso* (Barthes) não tem apenas a função de reproduzir, na esfera cultural, a matriz das categorias do pensamento historicamente conservador e, por vezes, reacionário, das elites cultas do país. Mais que isso, sua função é promover a diluição das tensões, evitar os embates, evitar a qualquer preço a transformação da linguagem, validando, em última análise, o que dizia Hélio Oiticica a propósito do "moralismo quatrocentão" que tudo faz para incorporar, tendendo a "estagnar e se tornar oficial, numa falta de caráter incrível: diarreica" (1981).

Voltemos, portanto, ao ponto de onde paramos.

O anátema do conformismo e da flagrante imbecilização *yuppie* dos jovens artistas cometidos por Leirner&Pontual&Morais - diga-se de passagem, também por repórteres que faziam a cobertura dos eventos -, reverbera ainda hoje no ambiente cultural brasileiro, provocando suspiros nostálgicos de um período de circuito agitado, de bons negócios...

E, apesar das tentativas (frustradas) de instituírem uma "Geração 90" (no mesmo Parque Laje e no Paço Imperial, por volta de 1991-92), o "pacote" não *colou*. A arte abandonara a "emoção e o prazer", "isolando-se mais uma vez no conceitualismo",

retomando o caminho da desmaterialização (vide a atual Bienal de São Paulo), deixando órfãos os ideólogos do gozo e do prazer e, naturalmente, o mercado. Em suma, é o marasmo denunciador do Vazio Cultural, espécie de praga necessária à sobrevivência do circuito de arte no Brasil. Sem termos a pretensão de fazer profecia, podemos já, no entanto, imaginar uma provável manchete dos jornais brasileiros em janeiro de 2001: NASCEU A MAIS NOVA VIRGEM DO TERCEIRO MILÊNIO: A GERAÇÃO 2000!

Mas, fosse apenas esse o compromisso da imprensa com o mercado, certamente que a arte contemporânea no Brasil há muito já teria superado o problema de sua afirmação no meio social - afinal, em que outro lugar do planeta uma arte resistiria a um processo ciclotímico como o nosso?

A questão é que, para os agentes ideológicos do mercado, não basta à arte ser contemporânea, visto que o fato dela se expressar adiante, na mesma atualidade ou depois da produção dos centros culturais hegemônicos, lhes é, até certo ponto, indiferente; a tensão que ela provoca será sempre diluída. Para eles é fundamental que ela seja igualmente *brasileira*, o que é, aparentemente, paradoxal, sobretudo se considerarmos a atual lengalenga em torno do fim das fronteiras nacionais, da globalização do mercado, etc., etc.

Todavia, o paradoxo é mesmo só um jogo de palavras, pois, em verdade, ele funciona no sentido de uma "linguagem roubada", um mito, que corrompe "até o próprio movimento que se lhe opõe"(Barthes: 1982). De outro modo, como se justificaria a exigência de *brasilidade* de uma arte que jamais encontrou o seu *locus* histórico?

O apartheid pós-moderno

Para os jovens artistas dos anos 80, a atitude dos jornais e, particularmente, do colunismo de arte, refletiu o descaso e a falta de preparo da imprensa em relação ao circuito de arte do país. Mais do que isso, entre eles predomina, ainda hoje, a impressão de que, no Brasil, a crítica de arte se confunde com o mundanismo característico de uma parcela significativa de cronistas em atividade na imprensa, para os quais o mero palpite substitui a opinião qualificada, abrindo-lhes as portas do paraíso: a indústria e o mercado de bens culturais. Assim, não apenas é compreensível a preocupação dos artistas envolvidos em desmistificar a *marca* "Geração 80", como é legítima a suspeição

que têm dos artifícios teóricos que forjaram o aparecimento de uma "nova linguagem" no ambiente cultural dos anos 80. Do mesmo modo, também se justifica a desconfiança deles em relação aos argumentos que impuseram a presença social da "nova geração" no circuito de arte.

As dificuldades do circuito brasileiro de arte são evidentes. A começar pela ausência quase total de massa-crítica acumulada sobre a produção artística passada ou recente. Sem dúvida, a falta de políticas públicas, tanto no sentido do planejamento quanto no estabelecimento de metas que tenham em vista a formação orgânica - no sentido gramsciano - de artistas, de público, de pesquisadores, de curadores, de críticos e... de jornalistas, configura uma situação insuportável: a existência de um *apartheid* cultural.

Portanto, não é difícil imaginar o porquê dos preconceitos atávicos que permeiam a sociedade brasileira em relação à arte contemporânea - preconceitos estes, vale dizer, que se estendem ao não reconhecimento da importância do papel social do artista (por falta de compreensão), chegando muitas vezes até ao extremo da manifestação de intolerância.

Evidentemente, a discussão não se esgota na constatação dessa realidade. Afinal, a combinação perversa entre diluição ideológica *apartheid* cultural tem suas raízes históricas claramente assentadas na problemática herança cultural colonialista de que tanto se ressentem as chamadas classes subalternas dos países do Terceiro Mundo - como disse certa feita Octávio Paz, "a América Latina nasceu contra o mundo moderno"(1981).

No entanto, creio ser esse o grande desafio da atualidade que temos, todos, pela frente: diante do poderio e da estratégia de disseminação de um novo aparato cultural capitalista, o sistema pós-moderno, em que medida seus temas têm atualizado o debate sobre as questões da natureza colonial da cultura e do nacional na América Latina como um todo, e no Brasil em particular?

Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". *In*: Revista Novos Estudos. São Paulo, CEBRAP, número 14, 1985. p.2-15.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. "Art and the crisis of models". **In:** OLIVA, Achille Bonito (Org.). *Transavantgarde international*. Milão, Giancarlo Politi, 1982.

_____. "Histoire et antihistoire". Paris, *Flash Art*, número 10, edição francesa, março/1986.

BAUDRILLARD, Jean. "Do desaparecimento da arte à arte do desaparecimento". São Paulo, *Folha de São Paulo*, Folhetim 560, 30.10.1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Difel, 1982.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte ao tempo de sua reprodutibilidade técnica*. In *Obras Escolhidas*. Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Rio de Janeiro, 1986.

BOIS, Yves-Alain. "Historização ou intenção: o retorno de um velho debate". **In:** Revista Gávea. Tradução Carlos Zílio. Rio de Janeiro, PUC, 1988. p.107-112.

BRITO, Ronaldo "Pós, pré, quase, anti". São Paulo, *Folha de São Paulo*, 1982.

_____. "O novo e o outro novo". In DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa, Presença, s/d.

EAGLETON, Terry. *Ideologias da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1990.

GUATTARI, Félix. "The postmodern dead end". Milão, *Flash Art*, número 128, edição internacional, 1986.

GUINLE, Jorge. "Expressionismo versus Neoexpressionismo". Rio de Janeiro, Módulo, número 67, 1981. p.44.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1993. 349 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Ed.Rocco, 1990.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia, Taschen, 1992. 238 p. Tradução: Casa das Línguas Ltda.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991. 331 p.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. **In:** HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1990. p. 15-80.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Atica, 1996.

- _____. *Marxismo e forma*. São Paulo, HUCITEC, 1985.331p.
- JANSON, H.W. *História da arte*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, s/d.
- LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1975. 119 p.
- _____. (Org.). *BR80. Pintura Brasil Década 80*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1992.
- _____. *Cute nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? In: Como vai você, Geração 80?* Diversos autores. Rio de Janeiro, EAV-RJ, 1984.
- MDMagno. *Psicanálise & política*. Rio de Janeiro, Ed. Aoutra, 1986.498p.
- OITICICA, Hélio. "Brasil diarréia". In DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- OLIVA, Achille Bonito (Org.). *Transavantgarde international*. Milão, Giancarlo Politi, 1982.
- PAZ, Octavio. *Tempo nublado*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Notrya, 1986.
- PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro, Avenir, 1984.
- _____. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1985.
- REIS, Ronaldo. *Ideologia versus estética: silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado ECO/UFRJ, Mimeog. , 1994, 243p.
- RESENDE, José e BRITO, Ronaldo. *Mamãe Belas-Artes*. In: DUARTE, Paulo (Org.). *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p.29-31.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Razões do Iluminismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987. 349 p.
- STORR, Robert. "Peter Saul: radical distate". New York, *Art in America*, jan. 1985. p.92.
- TOMASSONI, Italo. *Hipermanierismo*. Milão, Giancarlo Politi, 1986. Tradução de Rachel Valença.
- ZAJDSNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1992.