

O retorno
do real

A vanguarda
no final
do século xx

Hal
Foster

do real

O retorno
do real

tradução
Célia Euvaldo

O retorno
do real

O retorno
do real

A vanguarda
no final
do século xx

Hal
Foster

O retorno
do real

O retorno
do real

A vanguarda
no final
do século xx

Hal
Foster

O retorno
do real

O retorno
do real

tradução
Célia Euvaldo

O retorno
do real

O retorno
do real

A vanguarda
no final
do século xx

Hal
Foster

O retorno
do real

O retorno

A vanguarda
no final
do século xx

Hal

O retorno
do real

Lançado em 1996, *O retorno do real* é uma das raras obras produzidas nessa década que oferecem uma visão compenetrada e sóbria do modernismo. Trata-se de um acerto de contas no qual a exigência de compreensão do presente pôde resistir à atmosfera de ressentimento e revisionismo que pairou nos inúmeros balanços do século xx. Um dos méritos principais desta obra é, precisamente, seu tom sóbrio. Ela faz frente ao registro catastrófico e messiânico que denunciava o fracasso da História e celebrava o advento de uma contemporaneidade absoluta. Resiste à sanha teorizadora que caracterizou o período e demonstra, com elegância e discrição, um poder de fogo surpreendente, vindo, como vem, da argumentação acadêmica. Além disso, essa argumentação imprime vitalidade e argúcia na relação ao mesmo tempo tensa e inventiva que logra estabelecer com o campo disciplinar tradicional. De quebra, também atualiza o legado da Escola de Frankfurt, demonstrando como a nostalgia das origens e a melancolia frequentemente dificultam, entre os herdeiros da teoria crítica, o diagnóstico lúcido do presente.

O que estava em processo na obra de Hal Foster, hoje é promissor atestar, era um experimento radical de renovação e reposicionamento da própria prática da crítica. O que não é pouca coisa, em face da avaliação recorrente, ao longo do período, de que a crítica havia se desvitalizado definitivamente. Em artigo de 2012, o próprio autor considera que “a teoria crítica havia sofrido um sério golpe nas guerras travadas no campo da cultura durante os anos 80 e 90”. Golpe que seria “agravado na década de 2000”, pois a maior parte dos autores acadêmicos, “constrangidos por comentaristas conservadores, não mais enfatizam a importância do pensamento crítico para o exercício de uma cidadania engajada”, e grande parte dos curadores, “dependentes de patrocínios corporativos, não mais promove o debate crítico que já foi considerado essencial à recepção pública da arte de ponta”.

Hal Foster demonstra desenvoltura e erudição no manejo do campo disciplinar: a história da arte renovada pela crítica da cultura, a psicanálise freudiana revista por Lacan, a “virada textual” reintroduzindo em nova chave a filosofia, a tradição marxista renovada pelas correntes do pós-estruturalismo. Ele monta pacientemente um quadro teórico e crítico no qual os problemas contemporâneos surgem

conectados aos dois grandes experimentos de tábula rasa do século passado: às vanguardas da década de 10 e às chamadas neovanguardas dos anos 60. Em um único relance, atinamos com os nexos secretos que encadeiam na mesma chave histórica e teórica os dadás, Andy Warhol e, por exemplo, Richard Prince ou Barbara Kruger.

O mote da “reconexão da arte à vida” – central às vanguardas históricas, retomado em novo registro pelas neovanguardas de meados do século xx e tão repisado no momento em que o livro é lançado – lhe serve de guia nesse trabalho de indagação do legado do modernismo, em um processo de recapitulação dos liames sutis que articulam circunstâncias históricas tão heterogêneas. Da atualidade, marcada pela afirmação global do mercado de arte como instituição decisiva da cultura contemporânea, à contracultura dos anos 60 e às vanguardas históricas. Na contramão da voga do período, quando o prestígio dos discursos sobre arte superava em muito o interesse endereçado aos próprios trabalhos e a crítica frequentemente se comprazia em testar a autossuficiência dos conceitos, o texto de Foster exercita o registro equilibrado entre as embocaduras de longo alcance e a atenção rente ao particular.

Sônia Salzstein

Hal Foster é crítico e historiador de arte norte-americano. Leciona arte e arquitetura na Universidade de Princeton e escreve regularmente para as revistas *October* (da qual também é coeditor), *Artforum* e *The London Review of Books*. Publicou, além de *O retorno do real* (1996), *Compulsive Beauty* (1993), *Prosthetic Gods* (2004) e *O complexo arte-arquitetura* (2011, publicado pela Ubu em 2017), entre outros.

“As análises presentes em *O retorno do real* provam que Hal Foster é um dos poucos críticos contemporâneos que se pergunta e pensa de modo consistente sobre as questões mais cruciais geradas pela turbulenta intersecção entre a arte do final do século xx, a teoria cultural e o capitalismo global; e que sabe perfeitamente que as respostas a elas nunca são reconfortantes ou adequadas, mas sim novas e inquietantes.” **Jonathan Crary**

Introdução 7

- 1 Quem tem medo da neovanguarda? 21**
- 2 O ponto crucial do minimalismo 51**
- 3 A paixão pelo signo 79**
- 4 A arte da razão cínica 99**
- 5 O retorno do real 123**
- 6 O artista como etnógrafo 159**
- 7 E o que aconteceu
com o pós-modernismo? 187**

Índice remissivo 211

do real

**O retorno
do real**

**O retorno
do real**

**O retorno
do real**

**O retorno
do real**

1 Quem tem medo da neovanguarda?

A cultura pós-guerra na América do Norte e na Europa Ocidental está repleta de *neos* e *pós*. Há muitas repetições e rupturas nesse período: como distingui-las? Como estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado a deslocar modos habituais de trabalhar? Ou, no registro da história, como estabelecer a diferença entre um relato escrito em apoio ao *status quo* cultural e um relato que procura desafiá-lo? Na realidade, esses retornos são mais complicados, e até mais compulsivos, do que os faço parecer – especialmente agora, na virada do século xx, quando as revoluções de suas primeiras décadas parecem extintas e as formações que se acreditavam mortas há muito tempo renascem com extraordinária vitalidade.

Na arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da *neovanguarda*, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída.¹ Nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo. Aqui, contudo, enfocarei os retor-

nos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas.

Em “O que é um autor?”, um texto escrito em 1969, no auge desses retornos, Michel Foucault, ao se referir de passagem a Marx e Freud, chama-os de “fundadores de discursividade”, e pergunta por que em determinados momentos dá-se um retorno aos textos originários do marxismo e da psicanálise, um retorno em forma de leitura rigorosa.² Fica implícito que, se a leitura for radical (no sentido de *radix*: voltando à raiz), ela não representará outro acréscimo ao discurso. Pelo contrário, atravessará as camadas de paráfrases e pastiches que obscurecem seu cerne teórico e enfraquecem sua pungência política. Foucault não cita nenhum nome, mas tem muito claras as leituras de Marx e Freud feitas por Louis Althusser e Jacques Lacan, respectivamente.

1 Peter Bürger apresenta a questão da neovanguarda em *Teoria da vanguarda* [1974], trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, que retomaremos mais adiante; mas Benjamin Buchloh especificou suas repetições paradigmáticas em vários textos publicados nos últimos quinze anos. Este capítulo é escrito num diálogo com sua crítica, e tento deixar claro ao longo do texto minhas dívidas e minhas diferenças com ele.

2 Michel Foucault, “O que é um autor?” [1977], in *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura; música e cinema*, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-98.

(Como eu disse, ele escreve no começo de 1969, ou seja, quatro anos depois de Althusser ter publicado *A favor de Marx e Ler O capital* e três anos depois da publicação dos *Escritos* de Lacan – e apenas meses depois de Maio de 1968, um momento revolucionário, em conjunção com momentos similares do passado.) Nesses dois retornos, o que está em causa é a *estrutura* do discurso destituído de acréscimos: não tanto o que o marxismo ou a psicanálise significam, mas *como* significam – e como transformaram nossas concepções do significado. Portanto, no começo da década de 1960, depois de anos de leituras existencialistas baseadas nos primeiros Marx, Althusser empreende uma leitura estruturalista baseada no Marx maduro de *O capital*. Para Althusser, esse é o Marx científico de uma ruptura epistemológica que mudou a política e a filosofia para sempre, não o Marx ideológico preso a problemas humanistas, como a alienação. Lacan, por sua vez, no começo da década de 1950, depois de anos de adaptações terapêuticas da psicanálise, empreende uma leitura linguística de Freud. Para Lacan, esse é o Freud radical que revela nossa relação descentrada com a linguagem de nosso inconsciente, não o Freud humanista das psicologias do ego dominantes na época.

Os movimentos dentro desses dois retornos são diferentes: Althusser define uma *ruptura perdida* em Marx, ao passo que Lacan articula uma *conexão latente* entre Freud e Ferdinand de Saussure, o fundador contemporâneo da linguística estrutural, uma conexão implícita em Freud (por exemplo, em sua análise do sonho como processo de condensação e deslocamento, um rébus de metáfora e metonímia), mas que ele mesmo não podia fazer (dados os limites epistemológicos de seu próprio momento histórico).³ Mas o método desses retornos é semelhante: focar o “esquecimento [...] constitutivo” fundamental em cada discurso.⁴ Os motivos também são similares: não só

3 Lacan detalha essa conexão em “A instância da letra no inconsciente” (1957), e em “A significação do falo” (1958) ele a considera fundamental para seu retorno a Freud: “Foi a partir dessa aposta – que colocamos no princípio de um comentário da obra de Freud em que trabalhamos há sete anos – que fomos levados a certos resultados: em primeiro lugar, promover, como necessária a qualquer articulação do fenômeno analítico, a noção de significante, como oposta à de significado na análise linguística moderna. Com esta, nascida depois de Freud, ele não podia contar, mas sustentamos que a descoberta freudiana ganha relevo justamente por ter tido que antecipar suas fórmulas, partindo de um campo onde não era possível esperar que se reconhecesse seu domínio. Inversamente, é a descoberta de Freud que confere à oposição entre significante e significado o alcance efetivo em que convém entendê-la, ou seja, que o significante tem função ativa na determinação dos efeitos em que o significável aparece como sofrendo sua marca, tornando-se, através dessa paixão, significado” (“A significação do falo” [1958], in *Escritos*, trad. Vera Ribeiro, rev. téc. Antonio Quinet e Angelina Harari. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 695).

Uma estratégia semelhante de conexão histórica transformou os estudos modernistas. Num reconhecimento tardio, alguns críticos vincularam a linguística de Saussure às reformulações do signo artístico do alto modernismo: no cubismo primitivista (Yve-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson”. *Representations*, v. 18, n. 1, primavera 1987); na colagem cubista (Rosalind Krauss, “The

restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seu status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia. Isso não é afirmar a verdade final de tais leituras. É, ao contrário, esclarecer sua estratégia contingente, que consiste em se reconectar com uma prática perdida para se desconectar de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo. O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para que, num segundo movimento, espacial (*des*), se abra um novo lugar para o trabalho.⁵

Pois bem, em meio a todas as repetições na arte do pós-guerra, existe algum retorno nesse sentido radical? Nenhum retorno parece tão

Motivation of the Sign”, in L. Zelevansky (org.), *Picasso and Braque: A Symposium*. Nova York: Museum of Modern Art, 1992); no ready-made duchampiano (Benjamin Buchloh em vários textos). Em outro eixo, T. J. Clark justapôs as figuras fantasmáticas do Cézanne mais tardio às teorias sexuais do primeiro Freud em “Freud’s Cézanne” (*Representations*, v. 52, outono 1995) e em meu *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), eu faço uma conexão do surrealismo com a teoria contemporânea do instinto de morte.

4 M. Foucault, op. cit., p. 284.

5 Obviamente, esses discursos não foram perdidos e reencontrados nem ficaram desaparecidos. Os trabalhos sobre Marx e Freud não foram interrompidos, tampouco sobre a vanguarda histórica; na realidade, a continuidade com a neovanguarda existe somente na pessoa de Duchamp.

6 Ver Benjamin Buchloh, “Constructing (the History of) Sculpture”, in S. Guilbaut (org.), *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1989; e meu “Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, in R. Adreus (org.), *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. Nova York: Rizzoli, 1990.

historicamente focado e teoricamente rigoroso como os de Althusser e Lacan. Alguns resgates são rápidos e intensos e tendem a reduzir a prática passada a um estilo ou tema assimiláveis; esse não raro é o destino do “objeto encontrado” [*objet trouvé*] nos anos 1950 e do ready-made nos anos 1960. Outros resgates são lentos e parciais, como no caso do construtivismo russo no começo dos anos 1960, após décadas de repressão e falta de informação tanto no Oriente como no Ocidente.⁶ Alguns modelos antigos de arte parecem retornar de forma independente, como ocorre com as diversas reinvenções da pintura monocromática nos anos 1950 e 1960 (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman etc.). Outros modelos antigos são combinados em aparente contradição, como quando, no começo da década de 1960, artistas como Dan Flavin e Carl Andre se reportaram a precedentes tão diversos quanto Marcel Duchamp e Constantin Brancusi, Aleksandr Ródtchenko e Kurt Schwitters, ou quando Donald Judd concebe um conjunto quase borgiano de precursores no manifesto “Objetos específicos”, de 1965. Paradoxalmente, nesse momento crucial do período pós-guerra, a arte ambiciosa é marcada por uma expansão de alusão histórica concomitante a uma redução do conteúdo real. De fato, essas obras muitas vezes invocam modelos diferentes, e até incomensuráveis, mas menos para elaborá-los

num pastiche histórico (como em grande parte da arte dos anos 1980) do que para tratá-los por meio de uma prática reflexiva – para converter as limitações desses modelos numa consciência crítica da história, artística ou não. Assim, a lista de precursores elaborada por Judd tem método, especialmente onde parece mais insensata, como quando ele justapõe as posições opostas de Duchamp e a pintura da Escola de Nova York. Pois Judd procura não só extrair uma nova prática dessas posições, mas superá-las aos poucos – nesse caso, para ir além da “objetividade” (seja na versão nominalista de Duchamp ou na versão formalista da Escola de Nova York) e chegar aos “objetos específicos”.⁷

Esses movimentos abrangem os dois retornos do final da década de 1950 e começo de 1960 que poderiam se qualificar como radicais no sentido aqui delineado: os ready-mades do dadá duchampiano e as estruturas contingentes do construtivismo russo – isto é, as estruturas, como os contrarrelevos de Tátlin ou as construções suspensas de Ródtchenko, que se refletem internamente no material, na forma e na estrutura, e externamente no espaço, na luz e no contexto. Duas questões surgem de imediato. Por que, então, ocorrem esses retornos? E que relação propõem entre momentos de aparecimento e reaparecimento? Os momentos do pós-guerra seriam repetições passivas dos momentos do pré-guerra, ou a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica de um modo que só agora podemos reconhecer?

Responderei brevemente à questão histórica; em seguida, passarei para a questão teórica, que diz respeito à temporalidade e à narratividade da vanguarda. Meu relato do retorno do ready-made dadaísta e da estrutura construtivista não surpreenderá. Apesar de estética e politicamente diferentes, essas duas práticas contestam os princípios burgueses de arte autônoma e artista expressivo, o primeiro por incluir objetos cotidianos e uma postura de indiferença estética, o segundo pelo uso de materiais industriais e a transformação da função do artista (especialmente na fase produtivista das campanhas de agitprop e dos projetos industriais).⁸ Assim, para os artistas norte-americanos e europeus ocidentais do final dos anos 1950 e começo de 1960,

7 Essa superação, que discuto mais a fundo no capítulo 2, não é exclusiva a Judd; todos os minimalistas e artistas conceituais se defrontaram com a “peripécia pictórica” proposta por Frank Stella e outros (ver B. Buchloh, “Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945”, in A. Rorimer (org.), *Europe in the Seventies*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1977, p. 101). Também pouco o método de combinação contraditória é específico à arte norte-americana; seu mestre pode muito bem ser Marcel Broodthaers, que se remete a Mallarmé, Duchamp, Magritte, Manzoni, George Segal...

8 Obviamente essas duas formulações pedem algumas ressalvas. Nem todos os ready-mades são objetos cotidianos; e, embora eu discorde das leituras estéticas dos ready-mades, nem todas são indiferentes. No que toca ao construtivismo, suas ambições industriais foram frustradas em muitos níveis – material, formação, integração com a fábrica, política cultural.

o dadá e o construtivismo propunham duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante na época, o formalismo específico do meio, desenvolvido por Roger Fry e Clive Bell para o pós-impressionismo e seus desdobramentos, e refinado por Clement Greenberg e Michael Fried para a Escola de Nova York e seus desdobramentos. Tendo sido implementado com base na autonomia intrínseca da pintura modernista em particular, comprometida com os ideais da “forma significativa” (Bell) e da “opticidade pura” (Greenberg), os artistas descontentes com esse modelo foram levados aos dois movimentos que procuravam superar essa autonomia aparente: definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la num ataque anarquista a suas convenções formais, como fez o dadá, ou então transformá-la segundo as práticas materialistas de uma sociedade revolucionária, como sucedeu com o construtivismo russo – em qualquer dos casos, trata-se de reposicionar a arte em relação não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social. (Obviamente, tendo vindo de dentro do relato dominante do modernismo, o desprezo por essas práticas não fez mais do que aumentar a atração por elas, conforme a antiga associação vanguardista do crítico com o marginal, do subversivo com o reprimido.)

A maior parte desses resgates foi deliberada. Formados em novos programas acadêmicos (o título de mestrado em belas-artes foi implementado nessa época), muitos artistas do final dos anos 1950 e começo dos 1960 estudaram as vanguardas do pré-guerra com um novo rigor teórico; e alguns começaram a atuar como críticos de maneira distinta de seus predecessores beletristas ou modernistas-oraculares (considerem-se os primeiros textos de Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham). Nos Estados Unidos, essa consciência histórica se tornou mais complexa pela recepção da vanguarda através da própria instituição que ela sempre havia atacado – não só o museu de arte, mas também o museu de arte moderna. Se a maioria dos artistas da década de 1950 havia reciclado os procedimentos da vanguarda, os artistas da década de 1960 tiveram que elaborá-los criticamente; a pressão da consciência histórica não permitia nada menos do que isso. É fundamental que se entenda hoje essa relação complexa entre as vanguardas pré e pós-guerra – a questão teórica da causalidade, temporalidade e narratividade da vanguarda. Longe de ser obsoleta, essa é uma questão cada vez mais determinante: por exemplo, nossos próprios relatos da arte ocidental inovadora do século xx neste momento em que chegamos ao seu fim.

© Ubu Editora, 2017

© Massachusetts Institute of Technology, 1996

Este livro foi originalmente publicado pela editora Cosac Naify em 2014.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Ana Carolina Ramos

ASSISTÊNCIA EDITORIAL Livia Lima, Rafaela Biff Cera

PREPARAÇÃO Mariana Delfini

REVISÃO Maria Fernanda Alvares

PROJETO GRÁFICO Nathalia Cury, Paulo André Chagas

TRATAMENTO DE IMAGEM Wagner Fernandes

PRODUÇÃO GRÁFICA Aline Valli

Nesta edição, respeitou-se o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Foster, Hal [1955-]

*O retorno do real: A vanguarda no final
do século xx: Hal Foster*

Título original: *The Return of the Real:
The Avant-Garde at the End of the Century*

Tradução: Célia Euvaldo

São Paulo: Ubu Editora, 2017

224 pp., 54 ils.

ISBN 978 85 92886 23 3

1. Arte pós-moderna 2. Crítica de arte 3. Crítica literária

1. Título

7.036

CDD 700.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Crítica de arte: 700.9

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

(11) 3331 2275

ubueditora.com.br