

ARTE PÓS-MODERNA: ENTRE APROXIMAÇÕES E RUPTURAS

Tiago Nunes Soares¹

RESUMO: Queremos explorar a tensão entre modernidade e pós-modernidade a partir das concepções de Huyssen e Jameson que, apesar de não serem totalmente dissonantes, apresentam diferentes nuances no tratamento do tema. Tentaremos inserir uma leitura merleau-pontyana sobre o problema, valendo-nos de reflexões do filósofo francês sobre o mundo da arte, sobretudo a pintura, a fim de tentar refletir sobre a possibilidade de pensar a relação entre diferentes períodos históricos na arte sem necessariamente cair em dicotomias e visões unilaterais que tendem a enviesar debates e teorias. Por fim, propomos uma análise de uma obra de Basquiat, artista que pensamos retratar o potencial crítico da arte pós-moderna, e ilustrar a familiaridade existente entre diferentes períodos da história da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Pós-modernidade. Jameson. Huyssen. Merleau-Ponty.

ABSTRACT: We want to explore the tension between modernity and postmodernity from the conceptions of Huyssen and Jameson that, although not totally dissonant, present different nuances in the treatment of the theme. We will try to insert a Merleau-Ponty based reading about the problem, drawing on the French philosopher's reflections on the art world, especially painting, in order to try to reflect on the possibility of thinking about the relationship between different historical periods in art without necessarily falling in dichotomies and unilateral views that tend to skew debates and theories. Finally, we propose an analysis of a work by Basquiat, an artist that portrays, we think, the critical potential of postmodern art, and illustrates the familiarity between different periods of art history.

KEYWORDS: Art. Postmodernity. Jameson. Huyssen. Merleau-Ponty.

¹ Doutorando em Filosofia. USP. E-mail: tnschw@usp.br

Compreender o que é a pós-modernidade é, sem dúvida, um grande desafio. Os debates acadêmicos acerca do tema parecem estar longe de encontrar um consenso, e isso de certa forma, justifica-se pela rede complexa de relações entre cultura, mercado, tecnologia e sociedade que se estabeleceram na contemporaneidade, relações que passam por mudanças constantes e abrem novas possibilidades de expressão no mundo da arte. Para além da complexidade intrínseca ao mundo contemporâneo, existe a questão sobre o surgimento do pós-moderno, e ela esbarra na relação entre pós-modernidade e modernidade. Diante disso, podemos levantar algumas questões importantes: seria a pós-modernidade a superação de um projeto moderno falido ou consequência dessa falência? Seria ela, nascida dessa falência, portanto, expressão de uma aridez criativa e crítica no âmbito da arte? Afinal, como encarar a pós-modernidade? Este desafio de desvendar a pós-modernidade é encarado por pensadores como Huysen e Jameson. Percorreremos brevemente algumas características das teorias por eles desenvolvidas, observando a complexidade do tema e as diferentes nuances que ele adquire nesse debate.

Vejam, primeiramente, como Jameson problematiza a pós-modernidade a partir de seu texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Queremos destacar a tese por ele defendida de que há uma clara ruptura entre modernidade e pós-modernidade, ruptura marcada por dois traços característicos da pós-modernidade: o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche é definido por ele como uma imitação de estilos que difere da paródia por seu caráter neutro e pela falta de comicidade, ou seja, é uma imitação sem um fim além da pura imitação. “O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor [...]” (JAMESON, 1985, p.18). Outro elemento marcante dessa ruptura seria a “morte do sujeito”. Para Jameson, a pós-modernidade é um ambiente no qual o individualismo e a identidade pessoal, características do modernismo, estão desaparecendo, dissolvidas no corporativismo capitalista onde o “sujeito individual burguês” não tem mais espaço. Nesse cenário, o problema para Jameson é o seguinte: “se está esgotada a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que sustentavam a prática estilística da modernidade clássica, já não fica claro o que artistas e escritores do período atual afinal estariam fazendo” (JAMESON, 1985, p.19) Mas há ainda outro problema que torna a pós-modernidade, nessa interpretação de Jameson, um terreno estéril: a saturação da criatividade. “Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1985, p.19). Ou seja, todas as possibilidades

esgotaram-se na modernidade, restando à pós-modernidade revisitar elementos do passado, permanecendo sem nada de novo a dizer. O pastiche seria justamente um sintoma dessa perda de identidade e individualidade que tornou a pós-modernidade um lugar onde as possibilidades de inovação parecem ter se esgotado. Os “filmes de nostalgia” também seriam sintomas desse esgotamento. “No mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário” (JAMESON, 1985, p.19). O diagnóstico oferecido por Jameson soa desalentador:

[...] isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado (JAMESON, 1985, p.19-20).

O segundo traço da pós-modernidade, a esquizofrenia, não será aprofundado aqui, pois queremos dar destaque às artes visuais, e Jameson relaciona essa característica com as artes temporais, como a música, a poesia e alguns textos narrativos. O que nos interessa, acima de tudo, é a tentativa de diagnóstico de Jameson acerca do pós-moderno. É interessante notar que as características por ele atribuídas ao pós-modernismo são, por ele mesmo, reconhecidas como próprias da modernidade. Ou seja, a pós-modernidade, em sua visão, é devedora da modernidade até naquilo que parece ter de próprio. Mas como seria possível, então, sustentar a ideia de que há uma ruptura entre elas? Há, de fato, uma pós-modernidade? Jameson reconhece que o assunto é complexo e que as rupturas nunca são tão radicais a ponto de aniquilar toda e qualquer relação de um período com o período antecedente. O que ele observa, no caso da pós-modernidade, é a reestruturação de conteúdos que já estavam presentes na modernidade e, sobretudo, a emergência de traços anteriormente secundários que passam a figurar como principais.

[...] meu palpite é que até o momento atual esses elementos não passavam de traços menores ou secundários da arte moderna, marginais ao invés de centrais, e que passamos a ter algo novo no instante em que eles se tornam os traços centrais da produção cultural. (JAMESON, 1985, p.25)

A ruptura, para Jameson, parece dar-se pelo fato de que aquilo que era central no modernismo, sua capacidade de escandalizar, seu potencial de chocar e causar incômodo, foi neutralizado a ponto de não vermos um Picasso com estranheza. O modernismo, para ele, foi “de um modo mais ou menos implícito, perigoso, explosivo e subversivo em relação à ordem estabelecida” (JAMESON, 1985, p.25), e isso se perdeu na pós-modernidade, mesmo ela tendo traços do moderno, devido ao fato do moderno ter se tornado canônico e se esvaziado de seu potencial subversivo, o que marcaria a passagem para a pós-modernidade.

De fato, um modo de marcar a ruptura entre os períodos e datar o surgimento da pós-modernidade pode se encontrar precisamente aí: na época (parece que início dos anos 60) em que a posição do modernismo radical e sua estética dominante se institucionalizaram na Universidade, quando passaram a ser considerados acadêmicos por toda uma geração de poetas, pintores e músicos" (JAMESON, 1985, p.26)

A ruptura pode também, segundo Jameson, ser entendida a partir de uma série de transformações após a segunda guerra mundial, que geraram mudanças cada vez mais rápidas em vários âmbitos da sociedade, deixando no passado a sociedade anterior à guerra. Ele atribui o estabelecimento do pós-moderno ao que ele chama de "capitalismo avançado, multinacional e de consumo". Ele vê nesse cenário um apagamento da história com a valorização do presente repleto de mudanças em detrimento da preservação de tradições. As mudanças constantes e o turbilhão de informações tornam o passado cada vez mais distante e promovem, segundo ele, uma "amnésia histórica", e o cenário artístico reflete esses problemas. A questão fundamental para Jameson, nesse contexto, é: há potencial crítico na arte pós-moderna, assim como houve na modernidade? Há nela alguma resistência à lógica da sociedade de consumo?

Jameson aponta os problemas da pós-modernidade, mas parece estruturar sua teoria medindo o pós-moderno a partir da régua da modernidade, dando-nos a impressão de que o pós-moderno é um ambiente árido em criatividade e potencial crítico. Segundo nossa interpretação, a análise de Huyssen parece destoar um pouco da análise de Jameson, pelo menos nos textos aqui utilizados, justamente pela sua ênfase nas possibilidades do pós-moderno, no potencial crítico, mesmo que tímido, que há nele. Diríamos que Huyssen é mais comedido ao enfrentar o tema, talvez menos apressado em apresentar um juízo sobre um processo ainda em desenvolvimento, e mais esperançoso, talvez. Enfim, ele parece estar mais preocupado com uma experiência do pós-moderno do que com uma teorização que o enquadre.

Não é o simples embate entre moderno e pós-moderno que está em questão para Huyssen, e não se trata de encarar a pós-modernidade simplesmente como movimento antimoderno. É preciso ampliar os horizontes para compreender esse período marcado pelo ecletismo e pelas diversas possibilidades que podem nos levar a diferentes reflexões. O que podemos dizer é que toda tentativa de encerrar o debate sobre a arte pós-moderna apresentando um veredito sobre o que ela de fato é, será uma tentativa frustrada e, no mínimo, presunçosa, assim como seria com qualquer outro momento na história da arte em seu pleno processo de desenvolvimento. O diagnóstico de Huyssen é o de que há no ocidente uma transformação cultural, uma mudança na sensibilidade. Certamente não uma modificação total, (como já vimos, as rupturas nunca são totais) mas uma

modificação, relações diferentes das que existiam num período anterior são estabelecidas devido às transformações operadas na sociedade.

Mas há de fato uma arte pós-moderna, com uma estética própria, ou ela simplesmente retoma elementos e técnicas do modernismo para inseri-las em outro contexto cultural? Para Huyssen, corremos o risco de tentar ridicularizar o pós-moderno se não o encararmos em suas particularidades.

Boa parte de minha análise baseia-se na premissa de que, o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo "pós-modernos" é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado (Huyssen, 1991, p.20).

É preciso voltar o olhar para a pós-modernidade com certa imparcialidade, ou assumir o risco de uma leitura enviesada e cega para seu potencial crítico que, embora difícil de encontrar, existe. Segundo Huyssen há, de fato, uma perda do caráter crítico como norma no pós-moderno, mas não uma aversão ou abandono da ideia de arte crítica.

Se nossa pós-modernidade faz com que seja excessivamente difícil mantermo-nos apegados a uma antiga noção de arte como crítica, a tarefa que nos espera é a de redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos e não de relegá-la ao esquecimento (Huyssen, 1991, p. 21-22).

Para Huyssen, "o pós-moderno deve ser salvo de seus defensores e de seus detratores", para ser tomado naquilo que apresenta como possibilidade para a arte e como condição histórica. É por isso que, para ele, diante de duas posturas bastante difundidas, uma defendendo o pós-modernismo como continuidade do modernismo e outra tomando-o como ruptura radical, a saída é percorrer um caminho alternativo ao da dicotomia. Assim, o pós-modernismo é encarado por Huyssen em seus diferentes discursos, em suas várias nuances, focado em suas características e na sua tensão interna, e não na sua desvalorização ou supervalorização com relação ao moderno. Para entender a relação entre o pós-modernismo e a modernidade, é preciso compreender qual é a imagem de modernismo que o pós-modernismo encara como aquela à qual ele deve opor-se para mostrar sua diferença. Isto porque o modernismo, segundo Huyssen, esteve longe de ser um movimento "monolítico", ou seja, longe de apresentar-se homoganeamente como se tudo nele falasse em uníssono. Para ele, os pós-modernistas não insurgem contra o modernismo propriamente dito, mas contra uma imagem dele, o "alto modernismo". Essa interpretação mostra-se como um caminho alternativo à dicotomia das ideias de continuidade ou descontinuidade do pós-moderno com relação ao moderno, pois encara o modernismo como um movimento com diferentes facetas, tornando

inconsistente a possibilidade de encará-lo como “um projeto” que deveria cumprir-se, e reforçando a ideia de enxergá-lo como abertura de possibilidades, da qual o pós-moderno é fruto. Ater-se ao projeto de modernização como modelo absoluto é problemático, olhar o pós-moderno através das lentes do moderno torna-se um obstáculo na exploração do novo contexto.

E são precisamente essa teleologia e essa ideologia da modernidade que se têm tornado crescentemente problemáticas em nossa era pós-moderna, talvez não tanto por sua força explicativa e justificadora de eventos passados, mas certamente por suas pretensões normativas (HUYSSSEN, 1991, p.42).

A tentativa de enquadramento do pós-moderno nos moldes da modernidade é um fator limitador que valoriza a teorização em detrimento da experiência. Não queremos com isso dizer que as teorias não sejam importantes, mas que elas devem nascer com as possibilidades, e não tornar-se seu elemento limitador. É nesse ponto da questão que queremos introduzir uma reflexão merleau-pontyana acerca do mundo das artes no que diz respeito à relação entre seus diferentes períodos. Para Merleau-Ponty, é problemático encarar a história da arte de maneira linear e como se a sensibilidade não variasse ao longo do tempo. Para ele nenhuma perspectiva pode impor-se às demais quando se trata de arte porque seu desenvolvimento não é linear, como se obedecesse à ordem causa-consequência, mas metamorfoseante.

Partindo das reflexões de Merleau-Ponty, podemos dizer que o trabalho de todo artista, na modernidade, na pós-modernidade, ou em qualquer outro período da pintura, segue uma trilha que já foi aberta, o que não o impede de abrir novos caminhos, muito pelo contrário, dá a ele essa possibilidade. O artista enfrenta em seu trabalho as questões já levantadas por outros, por seus próprios quadros e por suas experiências pessoais, e embrenhando-se nessa trilha, entrecruzam-se elementos que vêm dele mesmo e que nascem das coisas, mistura-se aquilo que ele renova e o que mantém do antigo, aquilo que é seu e aquilo que herdou da tradição. Para o filósofo, o artista promove uma renovação tripla: renova aquilo que percebe no mundo, renova seu passado e também o passado da pintura. Essa metamorfose não é um milagre criativo, mas é antes uma resposta ao passado, ao mundo, e às obras anteriores, portanto pode ser encarada como cumprimento e fraternidade. Cumprimento não enquanto consequência lógica, mas como realização imprevista de uma possibilidade aberta. O presente, para Merleau-Ponty, é dotado de uma fecundidade dos “produtos de cultura” que “seguem valendo após sua aparição por abrir um campo de pesquisas em cujo seio revivem” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 346).

Por essa via, o mundo desde quando visto, seus primeiros esboços e todo o passado da pintura entregam ao pintor uma *tradição*, isto é, [...] o *poder esquecer as origens* e dar ao

passado não uma sobrevivência que seria a forma hipócrita do olvido, mas uma nova vida que é a forma nobre da memória. (MERLEAU-PONTY, 1975, p.346)

Ora, não seria justamente isso o que Huyssen propõe ao analisar o pós-moderno? Não devemos ver ali uma sobrevida do moderno naquilo que o pós-moderno dele incorpora dando a ele nova vida? O passo adiante dado pelo pós-moderno não é uma superação ou um caminho de esquecimento do moderno, mas sua metamorfose. Nem ruptura total, nem simples continuidade, mas metamorfose. Além disso, deve-se levar em conta que há uma unidade entre os diferentes períodos da arte.

A unidade da arte, para Merleau-Ponty, não reside apenas nos detalhes comparáveis das obras quando da sua reunião em um museu, como defendia Malraux. Essa unidade diz respeito ao esforço expressivo presente na pintura desde os tempos das cavernas. É claro que a reflexão de Merleau-Ponty recai sobre o mundo da pintura, mas como este está inserido no mundo das artes, essa reflexão se estende às artes como um todo, e também à relação entre moderno e pós-moderno. Para o filósofo “o clássico e o moderno incluem-se no singular esforço do universo da pintura concebido desde os primeiros desenhos sobre as paredes das cavernas, até a atual pintura ‘consciente’”(MERLEAU-PONTY, 1975, p. 347). Nessa visão merleau-pontyana, a relação entre a pintura moderna e toda a pintura do passado, e aqui podemos incluir a relação entre a arte pós-moderna e a moderna, se dá por uma transfiguração e uma prefiguração: transfiguração da tradição da pintura, mas também uma prefiguração de seu futuro no passado. Nesse sentido, há uma coexistência de passado e presente em seu impulso para o futuro. Os desenhos encontrados nas cavernas, portando, já “invocavam um porvir indefinido da pintura”. É importante destacar que para Merleau-Ponty existem duas historicidades possíveis: uma pautada nos contrassensos, ressaltando o embate entre diferentes épocas e tentando desvendar as perspectivas e tendências que se impõem, marcada pelo esquecimento e pela exterioridade; e outra constituída pelo “*interesse* que temos pelo que não somos”, o interesse por uma vida em que o passado não está morto porque doa e recebe algo de nós, uma historicidade para a qual o passado se estende “a todo novo pintor que a cada novo produto revive, retoma e relança a invenção essencial da pintura”. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 347) A história da pintura entendida como história de embates é, para Merleau-Ponty, uma “história cruel”, onde as pinturas são aproximadas ou afastadas com base em características de sua composição, ignorando o problema da expressão que as torna todas contemporâneas. A relação existente entre as obras de diferentes períodos e estilos não é algo proporcionado pela reunião de diferentes obras em um museu. A familiaridade entre as obras se desvela naquilo que ela tem de

mais próprio, no estilo que nasce em cada pintor, não porque ele seja comparável ou simplesmente retome algo do passado, mas porque o pintor “ele mesmo é uma certa palavra no discurso da pintura, que desperta ecos em direção ao passado e em direção ao futuro, na medida mesma em que não o procura, é porque se une a todas as outras tentativas na medida mesma em que se ocupa resolutamente de seu mundo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.91). Essa prefiguração e essa referência ao passado não devem ser encaradas como predeterminação de um estilo, pois o pintor é livre em sua “filiação histórica”. Não há uma relação de determinação entre o passado e o futuro na pintura. O pintor em ação desperta o passado e se lança em direção ao futuro por ocupar-se “resolutamente do seu mundo”. A história empírica é cega para os adventos, mas a verdadeira história da pintura é capaz de enxerga-los pela retrospectiva inserida no “querer total do pintor”, que a torna capaz de olhar para o passado justamente porque o pintor lançou seu olhar para a obra ainda por vir. Dessa forma, passado e presente caminham juntos, permanecendo nas possibilidades por eles abertas, na prefiguração de movimentos indeterminados que serão também novas aberturas de possibilidades.

É nesse sentido que o embate entre pós-modernidade e modernidade, sustentado por alguns críticos, parece ignorar a familiaridade entre os movimentos e também a especificidade do pós-moderno. Colocar os períodos da história da arte lado a lado e medir sua importância a partir de uma teoria predeterminada, traçar rupturas e continuidades apenas a partir de comparações entre seus elementos, como se comparam quadros de diferentes períodos em um museu, é ignorar uma familiaridade que está para além de elementos estéticos comuns. Não queremos com isso dizer que não há mudanças na arte, mas que é a familiaridade, marcada pela não linearidade, pela capacidade da arte de permanecer naquilo que a continua por meio de uma metamorfose, que torna possível a novidade que traz consigo novas possibilidades. A análise de Huyssen faz muito sentido nesse contexto:

O pós- modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações (HUYSEN, 1991, p. 73).

O pós-moderno não é superação nem a derrocada do moderno. Não é seu cumprimento, mas também não é sua total recusa. É uma possibilidade aberta, em pleno desenvolvimento, que continua o passado na medida em que se move para um futuro incerto. A sensação de que tudo já foi visto em matéria de arte e que o pós-moderno está fadado a visitar estilos do passado pode dar lugar ao enfrentamento das possibilidades abertas pelo próprio pós-moderno naquilo que nele há

de particular, se o foco não recair apenas no embate entre épocas, se o moderno não for tomado sempre como referência absoluta. A análise de obras pode nos auxiliar nessa empreitada e ressaltar a abertura de possibilidades e o caráter crítico como potencial da pós-modernidade e desvelar a familiaridade entre diferentes períodos da arte. Não é que o pós-moderno deva ser crítico nos moldes da modernidade, nem que ele só tenha valor se houver nele caráter crítico, mas isso nos ajudará a refletir sobre o fato dele nada perder em sua capacidade crítica com relação ao período anterior, e que, nesse sentido, não se pode encará-lo como perda de qualidade ou como uma espécie de arte sem sentido. O caráter crítico pode não ser a característica dominante da pós-modernidade, mas nem por isso podemos dizer que é um elemento ausente e que a pós-modernidade não pode ter seu próprio jeito de fazer crítica. A obra de Basquiat parece demonstrar exatamente isso.

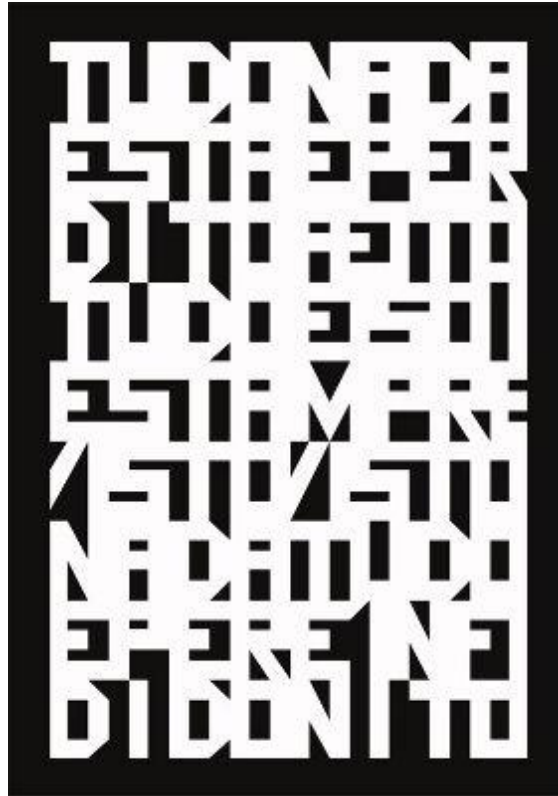
Deixaremos de lado os aspectos biográficos que marcaram a vida de Basquiat, artista estadunidense que ganhou notoriedade no mundo da arte com seu estilo espontâneo marcado pelo grafite, pelo primitivismo e pela arte urbana, e analisaremos uma de suas obras que, em nosso entendimento, desvela elementos de crítica social e mostra a metamorfose que torna possível a sobrevivência do passado como possibilidade para o presente e para o devir.



A pintura aqui apresentada, realizada em tinta acrílica, é uma obra sem título feita por Basquiat em 1981. Vemos os traços de movimentos livres característicos do pintor nova-iorquino, bem como o uso de palavras que nem sempre tem uma relação explícita com as figuras. Algumas características peculiares podem ser observadas nessa obra. Observemos o fato de que duas figuras

não tem face, ou melhor, apresentam a face totalmente branca, sem resquícios de olhos, nariz ou boca. São, muito provavelmente, dois policiais sem rosto. A estrela do distintivo da figura à esquerda parece denunciar isso, além dos chapéus e das cores que parecem representar seus uniformes. Poderíamos dizer que essas duas figuras que ladeiam a figura central são o poder coercitivo e punitivo do estado. A figura central, pintada em preto, provavelmente está ligada ao povo negro, do qual Basquiat era descendente. Sabemos do histórico de racismo existente nos Estados Unidos, e a época de Basquiat não experimentou exceção. Sem dúvida o poder de polícia muitas vezes auxiliou a perpetuação do racismo e da segregação social com a perseguição da população pobre e negra. O artista, negro e vindo da periferia, certamente conhecia essa realidade de perto. Vemos sobre a cabeça da figura central uma espécie de halo, o que pode sugerir que Basquiat buscava retratar a heroicidade ou caráter sagrado dessa figura. Observemos que essa é a única figura que tem um rosto. Não há nele uma expressão clara, mas se tivéssemos que defini-la, diríamos que é de espanto ou raiva. No canto superior esquerdo vemos a palavra "loans" cuja tradução seria "empréstimos". Não estariam os policiais cobrando indevidamente por uma dívida que o detido não tinha? Não estão cobrando por uma dignidade simplesmente emprestada, não reconhecida como direito? Quantos negros foram condenados indevidamente por crimes não cometidos? Afinal, quem está em dívida? Poderíamos sustentar, diante desses elementos, que a arte contemporânea perdeu o caráter crítico? E poderíamos sustentar que as particularidades do estilo de Basquiat ignoram a tradição, sendo que ele incorpora em sua obra, entre outras coisas, elementos da arte africana (basta observar como os rostos que aparecem em suas pinturas remetem às máscaras ritualísticas africanas) e dos cultos iorubá?

Pode-se ter a impressão de que a modernidade esgotou as possibilidades de inovação e ter o sentimento de que tudo já foi visto nas artes. Mas se observarmos as particularidades do pós-moderno, encontramos nele caminhos nos desencontros, aproximações nos distanciamentos, veredas imprevistas em uma arte que está, porque sempre esteve, ainda por fazer-se. Talvez o cenário do pós-moderno, em suas continuidades e descontinuidades, possa ser resumido nesse breve poema de Augusto de Campos que condensa a contemporaneidade:



Augusto de Campos: tudo está dito, 1974

Tudo está dito
Tudo está visto
Nada é perdido
Nada é perfeito
Eis o imprevisto
Tudo é infinito

A sensação de que tudo já foi visto nasce do olhar que se lança sobre o contemporâneo através das lentes da modernidade. Abrir mão dessas lentes significa encarar as possibilidades nascidas da imprevisibilidade e da incompletude da arte e de sua história, características que as inserem num caminho que não é da ordem da linearidade, mas da metamorfose que é sobrevida do passado renovado que abre possibilidades em seu impulso para o futuro.

REFERÊNCIAS:

HUYSEN, Andréas. *Mapeando o pós-moderno*. In: *Pós-modernismo e política*. Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n.º12, pp. 16-26, jun. 85

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *Os pensadores*, v.XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *O olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.