

POR UMA SOCIOLOGIA DAS VANGUARDAS

INTRODUÇÃO

Propusemo-nos, neste texto, a abordar o estudo das vanguardas artísticas e literárias com uma perspectiva sociológica que privilegia o aspecto coletivo dos agrupamentos de criadores em torno de rótulos emblemáticos da novidade e não a partir das obras singulares ou das personalidades que as ilustraram. O agrupamento de indivíduos, com trajetórias sociais diversas, na aventura da criação inovadora é, então, tratado aqui como um fato específico que é preciso analisar e explicar. A opção metodológica adotada consiste em considerar a materialidade dos atos públicos realizados pelos artistas ou por escritores reunidos em torno de rótulos qualificados como de "vanguarda", para mostrar como esses grupos se apresentam a seus pares e aos diferentes públicos. Esse projeto de uma análise sociológica das vanguardas artísticas pretende completar o estudo interno e estético das produções vanguardistas, já muito avançada, propondo um programa de pesquisas que comporta três estágios.

Antes de tudo, convém pôr em evidência o sistema de relações no qual um coletivo de criadores se forma para em seguida, mostrar como estes "apresentam o que eles querem representar para avançar, num terceiro momento, com hipóteses sobre o 'êxito' ou o 'revés' de um projeto de vanguarda. Esse programa, que deve poder permitir operar distinções pertinentes entre "escolas", "movimentos" e "vanguardas", pode, também, numa pers-

NORBERT BANDIER*

RESUMO

O texto analisa as vanguardas artísticas e literárias, privilegiando a emergência de grupos artísticos e a construção de rótulos emblemáticos, em substituição ao culto das obras singulares, comumente elevadas ao estatuto da "verdadeira arte". Segundo o autor, a obra de arte é produto de uma construção social, exemplificada nos movimentos de vanguarda em disputa no interior do campo artístico. O êxito de tais movimentos depende da capacidade de reconhecimento e imposição de valores simbólicos sobre os grupos concorrentes. As diferentes vanguardas tiveram papel preponderante na construção de normas de criação e difusão da arte, obtendo subsídios dos poderes públicos e instituições de ensino.

* Doutor em Sociologia, professor da Université Lumière-Luon 2, Lyon, França.

pectiva comparativa internacional, isolar especificidades locais na formação dos movimentos artísticos e literários.

Centrada sobre o estudo das práticas públicas através das quais artistas se autoproduzem como vanguarda num campo particular (artes plásticas, literatura, cinema, música...), essa análise visa compreender um dos múltiplos processos de construção social da obra de arte. Antes de indicar algumas direções

da pesquisa num domínio ainda pouco explorado pela Sociologia, é necessário traçar um plano geral de interpretação da história dos movimentos portadores de inovações artísticas até nossos dias.

AINDA EXISTEM VANGUARDAS?

Se o termo vanguarda aparece no discurso dos críticos de arte por volta de 1880, na Europa, é somente a partir do período de 1905/1910 que se manifestam grupos artísticos e literários que se proclamam, explicitamente, de vanguarda, adotando uma série de práticas e de posturas que vão fundar a tradição do vanguardismo. Todavia, pode-se distinguir dois períodos quanto à situação da arte que se quer inovadora e precursora no campo cultural. Numa primeira fase, que vai do fim do século XIX ao fim da Segunda Guerra Mundial, sobretudo na Europa, as produções de vanguarda se inscrevem claramente numa lógica de oposição radical às instituições acadêmicas e museológicas e

aos mercados, enquanto que na segunda fase, inaugurada nos anos 50 do século XX, elas são confrontadas – em graus variáveis, segundo situações nacionais e políticas culturais – com um processo de institucionalização que enfraquece seu caráter subversivo, ao passo que os discursos de acompanhamento das inovações estéticas (aquele dos criadores, mas também aquele produzido pelo aparato douto “de homologação” das obras) abandonam a referência à própria noção de vanguarda.

Pode-se, além disso, observar que, por ocasião da primeira fase, os movimentos de vanguarda formam-se, geralmente, a partir de um projeto concebido por escritores (geralmente poetas e/ou críticos de arte) e pintores para, em seguida, difundir-se para outros domínios (teatro, dança, música, cinema ou fotografia); a iniciativa ou a preponderância de uns e de outros nesses coletivos cria diferentes casos de figuras que balizam a primeira fase e implicam, então, análises levando em conta essas especificidades. Por consequência, as invariantes significativas das posturas de vanguarda se combinam sempre com particularidades históricas, culturais, sociais ou estéticas que se trata de pôr em evidência.

Durante a primeira fase, dois fatores maiores estruturam o rol de condições de emergência e de desenvolvimento dos movimentos: o academicismo estreito das políticas culturais privilegiando as Belas-artes e as Belas Letras e o papel cultural das grandes metrópoles europeias cujas esferas de influência – coloniais ou herdeiras dos impérios – reforçam os efeitos do modelo que vai ser executado entre as *intelligentsia* locais. O que caracteriza, não obstante, essa primeira fase é a aproximação entre movimentos artísticos inovadores e campo político, numa perspectiva de luta comum contra o conservadorismo cultural da burguesia e dos Estados. Por razões de solidariedade, esses movimentos tomam, com frequência, uma forma internacional, através de numerosos intercâmbios intelectuais, iniciados, geralmente, por escritores. Todavia, seguindo o sentimento de revolta contra os massacres da Primeira Guerra Mundial experimentado por numerosos ar-

tistas, pode-se observar, a partir de 1914-1918, na Europa, uma radicalização política dos movimentos artísticos.

Assim, eventos históricos e políticos, como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Bolchevique na Rússia ou a ascensão do fascismo e do nazismo, vão induzir transformações maiores na situação da arte nos campos culturais nacionais que não estão, com efeito, sob condições de formação de projetos artísticos coletivos. Por exemplo, o papel de Paris como centro de gravitação cultural favorecido pela francofonia de certas frações das classes dirigentes na Europa é reforçado a partir dos anos 20 pela chegada de numerosos criadores estrangeiros fugidos dos países onde a produção de vanguarda é, progressivamente, censurada.¹ Na pintura, a notoriedade da “Escola de Paris” deve-se, em grande medida, a essas circunstâncias.

Após a Segunda Guerra Mundial, sob o efeito da aplicação industrial de novas técnicas de comunicação, das intervenções estatais e da nova partilha do mundo operada pelos acordos de Yalta, as configurações dos campos culturais se transformam. Novos atores, novos suportes de difusão e novas instituições intervêm na valorização das obras e das carreiras, enquanto que, progressivamente, os modelos e os valores do mercado americano de arte se difundem através do mercado mundial. A partir dos anos 50, na maior parte das sociedades industriais, enquanto as condições de carreira se modificam de novo, a situação da arte avançada no campo cultural, e, em relação às instituições em geral, muda igualmente. Progressivamente, a denominação “arte moderna” vê seu uso restrito às obras de um período, enquanto se generaliza a noção de “arte contemporânea”, para designar a esfera da criação inovadora nas artes plásticas.

Pode-se avançar uma hipótese sobre os fatores explicativos dessa revolução. A separação do mundo em dois “blocos”, o começo da descolonização e a prioridade concedida aos valores nacionais nas políticas de “reconstrução” cultural, precipitam o estreitamento das esferas de influência cultural da fase precedente, e têm por efeito confrontar a ambição

globalizante e transnacional das vanguardas iniciadas por escritores, com limites de tipo lingüístico e político, ao passo que as condições de difusão das obras culturais são transformadas pela generalização de novos suportes, tais como o cinema ou a televisão. Assim, a “imagem” e sua difusão em massa subvertem os dados da cultura nos quais doravante as “visuais” (pintura, escultura, fotografia, cinema, mas também certas formas de espetáculo vivo, como a coreografia) beneficiam-se de uma vantagem relativa de notoriedade. Sem negligenciar a ausência de homogeneidade dos códigos culturais de apreensão visual e sonora, pode-se observar que, no domínio da criação inovadora, as artes plásticas, o cinema e a música são as únicas produções que podem circular num mercado internacional. Para esse tipo de criação, nas artes plásticas, por exemplo, a internacionalização da carreira torna-se uma característica obrigatória, mas, doravante, em razão da perda de notoriedade da “Escola de Paris”, os Estados Unidos ocupam um lugar central na valorização das carreiras internacionais. É, então, sobretudo na esfera das artes plásticas, que nascem grupos os quais, referenciando-se, positiva ou negativamente, na criação norte-americana, adotam posturas e estratégias vanguardistas.

À diferença da fase precedente, a atitude dos Estados, com respeito às criações de vanguarda, modificou-se. Da ignorância ou da recusa, passou-se ao suporte oficial. Em princípio, o enfrentamento ideológico e cultural entre os dois “blocos” explica essa mudança. Por exemplo, Serge Guibault mostra, em *Comment New York vola l'idée d'art moderne*², como a administração do Estado federal norte-americano subvenciona e promove a arte moderna, e, em particular, o Expressionismo Abstrato, desde 1947, na intenção de se opor às “forças do mal”, que representam o comunismo e a URSS. Para tanto, era, então, necessário que New-York substituísse Paris no seu papel de símbolo cultural do mundo ocidental, com o fim de destruir a hegemonia pictórica da Escola de Paris, cujos principais artistas eram, ou membros, ou “companheiros de estrada” do partido comunista.

Se, a partir dos anos 50, o subsídio à arte avançada é integrado às políticas públicas culturais dos diferentes países ocidentais, os contextos sociopolíticos nacionais vão induzir diferenças ainda maiores. Por exemplo, em certos países europeus, freqüentemente em reação à hegemonia norte-americana, a referência à vanguarda vai presidir ainda por longo tempo a formação de projetos coletivos inovadores nos domínios artísticos, em particular nos seus engajamentos políticos e sociais, enquanto que nos USA uma nova concepção de arte avançada se funda sobre um retorno ao formalismo que rejeita toda referência à idéia de uma progressão histórica das inovações estéticas. Freqüentemente designada pelo qualificativo ambíguo de “pós-modernismo”, essa nova concepção terminou por se impor sobre o mercado mundial.

Os efeitos dessa nova situação da arte avançada no campo cultural, sobre as características dos projetos artísticos e literários dessa segunda fase, não serão desenvolvidos aqui, mas, pode-se, não obstante, mencionar os dois principais. De uma parte, a persistência das posturas vanguardistas na prática e nos discursos dos criadores que desejam inovar; de outra, a institucionalização da lógica vanguardista. Se essas posturas constituem, doravante, um dos atributos obrigatórios de uma posição de artista num campo, as justificações teóricas que presidem as escolhas dos poderes públicos em matéria de subsídio aos projetos culturais e as subvenções públicas a numerosas práticas de criação fundadas sobre a crítica da noção de obra, participam dessa institucionalização³.

A lógica vanguardista é, todavia, o produto da fase precedente, no curso da qual as diferentes vanguardas tiveram êxito em impor, no universo cultural, uma nova concepção da prática criadora, em ruptura com as convenções ordinárias. Doravante integrada, do lado da criação, à prática profissional do artista que desejasse inovar e, do lado do consumo, ao espaço museológico ou aos programas das indústrias e equipamentos culturais, essa concepção foi promovida no plano de projetos criadores coletivos, em ruptura com

as regras usuais de criação e produzindo efeitos numa área de recepção muito restrita, que convém lembrar as características sociológicas.

O QUE É UM PROJETO DE VANGUARDA?

Analisar sociologicamente os contextos e as modalidades de emergência das vanguardas, supõe, primeiro, um retorno sobre as condições de possibilidade dos projetos criadores de vanguarda.

Transposto do domínio militar para o universo político e artístico, o termo vanguarda toma, no decorrer do século XIX, um sentido figurativo que sanciona uma nova concepção do tempo, visto que, doravante, a vanguarda “precede sua época por suas ousadias”. Assim, sua aceitação e seu uso, nos campos literário e artístico, repousa sobre novas percepções da arte e do tempo. No último quarto do século XIX, pode-se observar uma transformação da situação do criador e sua imagem social. Por exemplo, nas artes plásticas e enfraquecimento do sistema acadêmico e a aparição de novos mercados e de novas clientelas conduzem os artistas a se agrupar e a construir eles mesmos sua carreira, com a ajuda dos *marchands*, da crítica e do público. Desse período, data, paradoxalmente, a figura do “artista maldito”, autorizada por uma nova concepção da carreira. Os trabalhos de Nathalie Heinich e, em particular *La Gloire de Van Gogh. Essai d'antropologie de l'admiration*⁴, mostraram como, no fim do século XIX, na Europa, no domínio artístico, havia emergido esse “regime de singularidade” onde o artista, percebido como um gênio isolado, é valorizado contra o vulgo, onde a excentricidade é preferida ao respeito aos cânones. Em arte, a inovação supera, definitivamente, a reprodução dos modelos, e a marginalidade é reivindicada contra o conformismo. Essa evolução corresponde ao declínio do sistema acadêmico que organizava a carreira dos artistas após a formação na Escola de Belas-Artes, até as encomendas oficiais do Estado ou das municipalidades. Esse declínio é precipitado pelo desenvolvimento de um mercado onde o

proprietário de galeria toma um lugar determinante na construção das carreiras em colaboração com os críticos de arte da imprensa. Nesse sentido, os escritores que se consagram à crítica de arte contribuem fortemente para a valorização das obras. Os movimentos pictóricos inovadores não podem passar, desde então, sem o aval da crítica de arte produzida por escritores. Se o White tem por paradigma o papel do “sistema *marchand*-crítico” na emergência pública e na promoção do Impressionismo,⁵ Dario Gamboni também mostrou como as novas condições de uma sujeição das belas-artes à literatura estavam ligadas à importância da crítica de arte no curso do último quarto do século XIX.⁶ A arte não reproduz mais os modelos concebidos pelos antigos, mas deve, ao contrário, antecipar as formas estéticas do futuro, dotando-se de uma missão nova com respeito à sociedade.

Em *Opiniões literárias, filosóficas e industriais*, um texto publicado na França em 1825, Henri de Saint-Simon dá a palavra a um artista, no curso de um diálogo imaginário com um sábio: “Somos nós, artistas, que vos servirão de vanguarda [...]. Que magnífica sina para as artes, a de exercer um poder positivo sobre a sociedade, uma verdadeira função sacerdotal”⁷, e a propósito do Salão de 1845, numa brochura de título significativo, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, o filósofo falansteriano Désirée Laverdant acrescenta: “A arte, expressão da sociedade, testemunha tendências sociais as mais avançadas: ela é a precursora e a reveladora”.⁸ Permite, através de uma nova concepção coletiva do tempo – pensado como recortado em passado, presente e futuro – essa vontade de fazer da arte um instrumento da evolução social, tendo, então, por corolário uma nova concepção do papel do artista.⁹

Se na França, no século XIX, sob a influência do romantismo, mas sobretudo do fourierismo, artistas viram na arte uma possibilidade de guiar a sociedade para uma mudança, é somente no fim do século que uma aproximação (freqüentemente favorecida por uma identidade de situação social – “a boêmia”) se efetiva entre os teóricos e militantes dos movimentos socialista, libertário e revolucionário e

os artistas inovadores, que querem mudar as formas artísticas, contra a burguesia e sua arte. A aproximação entre artistas inovadores e vanguarda política, não é, todavia, fácil, pois a distância é, com frequência, grande entre as ousadias formais e, por exemplo, a predileção da imprensa socialista ou libertária por uma literatura tradicional de evasão ou pela arte figurativa. Se essas contradições põem em evidência lógicas distintas operando em campos que comportam seus próprios capitais, a concepção política do estatuto da arte na sociedade socialista a construir oferece a possibilidade à inovação estética de ocupar um lugar determinante. Por exemplo, em 1896, na brochura *Art et socialisme*, o escritor belga Jules Destrée, evocando “arte na sociedade coletivista”, escreve: “A arte estará em toda parte [...] ela envolverá toda a existência em suas manifestações as mais diversas. Ela não será privilégio somente de alguns ricos, mas, nela, estaremos imersos e felizes”. Desde então, essa “imersão” da sociedade pela arte torna-se um capital, no qual, todo grupo de artistas animados pela vontade de encarnar a arte do futuro, pode se reconhecer.

O que se exprime no projeto de uma vanguarda é, então, a vontade de precipitar a modernidade e de encarnar o futuro no momento do presente. Ademais, trata-se para ela de se vincular à nova missão da arte com respeito à sociedade, para construir esta sobre bases estéticas. Fundamentalmente, há em toda vanguarda o projeto de englobar a sociedade na arte e, para além, de estetizar a vida.

Essa relação com a temporalidade é explícita nos nomes de certos movimentos de vanguarda: como os Futuristas italianos ou russos (1909), ou ainda, no movimento Modernista brasileiro.

Para além de um campo particular, toda vanguarda pretende dizer o que deve ser a Arte e produz, então, efeitos em todo o campo cultural. No final, a vanguarda que obtém êxito provoca uma recomposição de todo o universo cultural pois impõe não somente suas obras à paisagem cultural das gerações seguintes assim como ao patrimônio, mas chega, sobretudo, a transformar a visão simbólica do mundo. Na medida desse capital, os fatos e gestos de um

grupo vanguardista reativam toda a violência latente do campo cultural, pois chocam por suas proposições formais que não correspondem à definição aceita de obra de arte. Opondo-se a um só tempo ao academismo e à arte comercial, a vanguarda artística ou literária funciona como um catalisador que radicaliza oposições e clivagens, e precipita evoluções no campo cultural.

QUE DESCRIÇÃO SOCIOLÓGICA SE PODE FAZER DE MOVIMENTO DE VANGUARDA?

Um movimento artístico inovador se dirige, prioritariamente, à juventude, símbolo do futuro mas também da inocência e da pureza. Desde 1906, no primeiro texto “manifesto”, assinado pelo pintor e arquiteto Ernst Ludwig Kirchner, distribuído por ocasião da segunda exposição em Dresde do grupo de pintores Die Brücke, pode-se ler, por exemplo: “A juventude [...] traz o futuro [...] contra as velhas formas estabelecidas.”

Para além das proclamações estão, sobretudo, traços e posturas comuns a esses movimentos que os singularizam no universo artístico.

Os grupos de vanguarda compreendem artistas que se reúnem a partir de afinidades estéticas, e o que motiva esses agrupamentos é um projeto criador fundado sobre proposta de novas formas. Seus efetivos são restritos e, frequentemente, sua composição se renova num ritmo elevado. Esses grupos são, geralmente, efêmeros e sem organização estruturada.

Fundamentando-se num modelo elaborado nos anos 70 por René Lourau,¹⁰ pode-se assinalar variáveis discriminantes entre diferentes movimentos: dinâmica (rapidez de constituição, duração), modos de ação (a partir de qual domínio artístico: pintura, literatura, música...? ambição pluridisciplinar? Subversão artística, aproximação com movimentos explicitamente políticos, revistas, exposições, manifestos, ironia, pura fantasia, escândalos). Tudo isso implica uma coleção de materiais sobre a maneira pela qual essas vanguardas se apresentam, mas também sobre a maneira

pela qual elas são percebidas por seus contemporâneos (seus pares, os críticos, a imprensa literária ou a “grande imprensa”). A análise desses *corpus* permite evitar toda reconstituição *a posteriori*, mantendo uma apreensão sincrônica dos movimentos e de seus efeitos. Todavia, de quais modelos teóricos de análise da vanguarda dispomos para abordarmos esses corpus?

O sociólogo alemão Peter Bürger publicou em Frankfurt, em 1974, uma “Théorie de l'avantgarde”.¹¹ Para esse autor, os movimentos de vanguarda são um “ataque ao estatuto da arte na sociedade burguesa”. Na criação de vanguarda, aquilo que é negado não é mais uma forma particular de arte (um estilo), mas a “Arte, como instituição”. A arte burguesa, destacada da vida real, não tendo mais nenhuma incidência sobre a vida cotidiana, as vanguardas se caracterizam, então, por uma reivindicação radical: transpor a arte na vida e, assim, recolocar em causa sua autonomia na sociedade burguesa. Essa intenção explica, para Bürger, o fato de os artistas inovadores não produzirem mais obras, mas manifestações anti-artísticas, como bem demonstra o movimento Dada, nascido em 1916. Contudo, esses ataques malograram e essas manifestações anti-artísticas tornaram-se obras autônomas e expostas no museus ou circulando no mercado de arte.

Peter Bürger situa bem as vanguardas no seu conflito com a “Instituição Arte”, mas não diz nada da situação social individual dos artistas vinculados a esses movimentos. Questões permanecem: quem são os membros dessas vanguardas? Do ponto de vista social e artístico, de onde eles vêm? A escolha de uma produção inovadora e de uma postura vanguardista corresponde a uma simples opção de criação?

Nessa perspectiva, o modelo de Pierre Bourdieu, em termos de posições ocupadas num campo artístico, nos parece pertinente pois ele permite compreender as oposições e as escolhas estéticas recolocando-as no sistema de relações próprio desse campo.¹² Nesse plano teórico, o vanguardismo é indissociavelmente uma escolha estética e uma modalidade de carreira que é preciso relacio-

nar às modificações estruturais e conjunturais, que caracterizam esse campo eminentemente evolutivo. As mudanças nas técnicas de criação e de difusão, as modificações nos recrutamentos e na formação dos artistas, a recomposição da hierarquia dos gêneros, a transformação da composição e da demanda dos públicos, as mudanças dos vínculos entre o campo do poder (econômico ou político) e o campo cultural têm, assim, efeitos poderosos sobre as potencialidades objetivas de carreira e sobre seu desenvolvimento.

Por conseqüência, a análise deve passar pela determinação desses efeitos estruturais e conjunturais na emergência de um projeto coletivo de vanguarda no interior de um campo cultural particular. Concebida como uma posição detida coletivamente durante período e como ponto de interseção de diferentes trajetórias de criadores singulares, a vanguarda é, então, um agrupamento de indivíduos, do qual convém precisar as posições individuais anteriores antes de estudar os recursos (estéticos e sociais) que são mobilizados para um efeito de sinergia coletiva num projeto de revolução estética naquele momento da história.

Todo campo artístico é estruturado, principalmente, em torno de dois pólos: um pólo comercial e um pólo legítimo, substituindo, às vezes, o pólo acadêmico. Em conflito com os valores defendidos por esses pólos, a vanguarda representa, então, uma posição antagônica aos mesmos. Contudo, essa posição se constitui sempre num setor restrito do campo, pois a vanguarda, pretendendo representar o futuro da arte, dirige-se, primeiramente, a um público restrito do campo intelectual constituído de seus jovens pares ou de amadores de tendências artísticas novas. A vanguarda se forma, assim, nas margens do pólo legítimo, mas, pela natureza de sua posição e de suas tomadas de posição freqüentemente “escandalosas”, ela atrai para si criadores particulares.

Três características maiores definem essa posição: um projeto criador radicalmente novo, uma agremiação de criadores contestadores em torno de um projeto e uma estratégia coletiva de transgressão das regras do campo.

Em 1913, na sua brochura-manifesto, *Le Mot comme tel*, dois poetas russos – Kroutchonykh e Khlebnikov – escrevem: “Nós fomos os primeiros a dizer que, para representar o novo e o futuro, precisava-se de palavras novas e de uma nova combinação de palavras”. Toda vanguarda propõe, assim, novas formas, reuniões ou temas que representam, desde então, uma nova oferta de bens culturais no setor legítimo de um campo. Seu projeto criador se inscreve, então, de chofre numa lógica de renovação da criação, com uma vontade experimental. Nesse sentido, nada ganhou de antemão, mas o caráter inovador da vanguarda está, antes de tudo, em conformidade com a dinâmica da criação artística moderna, depois que Baudelaire teorizou a arte como “absoluta novidade”. *Du Déjeuner sur l’herbe*, de Manet, até a realização, em 1913, dos *Ready-Made* por Duchamp ou de *Carré noir*, de Malevitch, a colocação em xeque, pelos criadores, das convenções e dos imperativos de toda natureza associados à atividade de criação (competência técnica; representação, nas artes plásticas; o verso, em poesia; a harmonia, na música... etc.) está na origem de uma série de atos iconoclastas que consistiam, também, em destruir os valores artísticos reconhecidos.¹³ Autorizado por toda essa série de transgressões, o projeto estético das vanguardas assenta, então, sobre a vontade de redefinir o objeto ou o ato artístico por meio de gestos “criativos”, ou em integrar, no universo estético, objetos, temas ou formas populares, triviais ou ordinárias, segundo procedimentos de apresentação e dos contextos em conformidade a um estatuto de obra.

Mas essa nova oferta, que se acompanha de um deslocamento dos limites divisores do universo estético e do universo das formas ordinárias (“O que é feio se torna belo”), desestabiliza o sistema de apreensão dos valores artísticos. A aceitabilidade dessa oferta que supõe um novo olhar, um outro sistema crítico, implica, assim, uma teorização, uma justificação teórica que passa pela escrita. Ocupar uma posição de vanguarda supõe, então, uma intelectualização de prática por um recurso a procedimentos específicos: textos, revistas ou

manifestos, de modo a formalizar o projeto criador e mostrar a necessidade estética e histórica do mesmo. Pode-se emitir a hipótese de que a diferença entre um grupo de vanguarda e um movimento artístico inovador reside na capacidade da vanguarda de se dotar de uma teoria própria (que não é produzida pela crítica) e de instrumentos de difusão autônomos criados e controlados por criadores animados pela vontade de constituir um coletivo perene por razões estéticas.

A intelectualização da prática criadora não ocorre em consequência sobre o recrutamento dos membros das vanguardas, pois elas atraem, primeiro, artistas inovadores suscetíveis de teorizar sua prática. Desde 1905, todas as vanguardas têm nascido a partir de “manifestos” freqüentemente redigidos por um poeta, como no caso dos futuristas italianos ou russos, do *Manifeste du surréalisme* de André Breton, na França e do *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, no Brasil, passando pelo Dada, na Alemanha e os Vorticistas, na Inglaterra. Além disso, o que parece singularizar esses grupos é a vontade alardeada de se apresentar e de agir como um coletivo de criadores pelo uso do *Nós* através de proclamações de tipo manifesto, mesmo se estas são a emanação de um porta-voz.

Como mostrou Natahalie Heinich, o paradoxo inicial de numerosos agrupamentos de artistas, aliás, na origem de numerosas “traições”, está contido na interrogação: “Como ser vários quando se é singular?”¹⁴ A reunião de “individualidades” para uma série de ações coletivas não é, então, algo compulsório: o que implica levar em conta múltiplas dimensões nas trajetórias dos criadores para explicar as cisões ou as negligências no interior dos grupos. O projeto de vanguarda reúne, primeiramente, criadores insatisfeitos com o gosto dominante, opositores da legitimidade artística. Em suas lembranças, a propósito do movimento cubista, a partir de 1910, Albert Gleizes observa: “O nosso interesse [de Gleizes, Metzinger, Delaunay, Picasso e Braque] em freqüentar, mudar idéias, agrupar-nos, parecia-nos imperativo”.¹⁵ Os contestadores que têm projetos criadores si-

milares devem “fazer bloco” e agregam-se, freqüentemente, em torno de um “rótulo” que se manifesta, publicamente, através de “suportes”: revistas ou exposições. Mas a peregrinação e a coesão dessa agregação não são asseguradas. A análise sociológica deve se dedicar, também, a assinalar os animadores que dividem o projeto coletivo, e, para além das interpretações hagiográficas, explicar porque esses possuem tal função.

O rótulo distintivo, freqüentemente um nome em *ismo*, escolhido pelos criadores ou dado por um crítico e reivindicado, em seguida, pelo grupo, constitui uma outra característica obrigatória de vanguarda. O caráter coletivo da apresentação de si e das obras é uma invariante dos movimentos vanguardistas e essa vontade de se apresentar coletivamente num campo artístico, vai, às vezes, até às práticas de retração do caráter individual e especializado das criações, em proveito de expressões criadoras comuns e transdisciplinares identificadas somente pelo rótulo.

A verificação sociológica da composição de todos esses grupos é rica: eles são formados por criadores ocupando posições dominadas no campo onde eles pretendem fazer carreira. Neles, a hegemonia masculina é, com freqüência, absoluta: limitadas a papéis de companheiras ou de musas, as mulheres são pouco presentes nesses grupos. Há, então, aqui, um interesse sociológico evidente em centrar o estudo sobre essa presença “invisível”, ou em conduzir análises comparativas sobre a participação de mulheres e sobre seu papel em diferentes grupos. Os membros desses diferentes grupos são principiantes, jovens ou em início de carreira, desconhecidos ou pouco conhecidos, seu volume de capital simbólico é irrisório e o objetivo, para eles, é a transformação de sua posição. A intelectualização da prática supõe, da parte desses criadores vanguardistas, a posse de um grande capital cultural (sob a forma de diplomas, formações, e, mais freqüentemente, de herança cultural de origem familiar). Contudo, a adesão total à pureza de criação que supõe a vanguarda, sua

recusa de compromisso com o setor comercial, acompanha-se da necessidade de seus membros de dispor de rendas anexas. Com efeito, raramente num período de emergência as obras de vanguarda permitem a seus criadores viver delas. A análise deve, então, determinar quais são os recursos econômicos de que dispõem, individualmente, os membros de uma vanguarda.

Em 1912, *Une Gifle au goût du public*, o manifesto dos Futuristas russos (reunindo, entre outros, Bourliouk, Maïakovski, Khlebnikov) proclama: “Nós ordenamos honrar o direito dos poetas [...] a afastarem com horror de sua frente [...] a coroa feita por vós, de ramos [...] e dirigirem-se à estrada da palavra “nós” no meio de um mar de vaias e de indignações”. A adesão a uma vanguarda implica, então, desprezo do êxito e do sucesso. Essa exigência ética é propícia a seduzir os artistas ocupantes das posições dominadas de um campo, que podem, assim, transformar seu fraco reconhecimento em virtude. Mas, para encarnar duradouramente essa pureza, é preciso, também, poder se pôr à distância das atividades artísticas comerciais e contentar-se com remunerações simbólicas ligadas à posição ocupada pelo rótulo.

A vanguarda recruta, então, sobretudo criadores que adotam uma atitude alternativa a respeito dos ganhos materiais da carreira, ou que podem prolongá-la duradouramente. Os criadores que podem ocupar essa posição, beneficiam-se de rendas de origem familiar ou de recursos exteriores ao mundo da arte. Em geral, nesses grupos a proporção de indivíduos originários de meios populares é fraca, mas, mesmo aí, precisaria distinguir entre os diferentes campos. De igual modo, o tempo de existência de um grupo é muito variável. Por exemplo, em pintura, onde o vínculo com o mercado é mais direto que na literatura, o começo do reconhecimento de um rótulo, faz subir as cotações das obras de alguns dos membros cujas trajetórias individuais tendem, então, a se destacar da posição coletiva. Assim, pode-se observar que as estratégias coletivas duram mais tempo no domínio literário, que naquele das artes plásticas. Os grupos forma-

dos unicamente de pintores brilham mais rápido que as vanguardas transdisciplinares formadas, na origem, pela interseção da literatura e das artes plásticas. Em consequência, aquelas que ambicionam mudar a arte em geral e visam transpor seu projeto criador, a partir da poesia, nos diversos domínios estéticos, são mais duráveis. Como o Expressionismo alemão, o Futurismo italiano tocou a poesia, a pintura, o cinema, o teatro e a música; o Construtivismo russo se aplicou à pintura, à arquitetura e às artes decorativas; mas, o movimento cubista, teve poucos êmulos. Cada grupo acompanha suas produções discursivas afirmando que elas são somente para representar a “verdadeira arte”; nisso, eles se opõem aos ocupantes das posições dominantes, acusados de haverem traído o ideal de pureza artística e de se comprometerem com o dinheiro e as honras. Aderindo a esse ideal de pureza, a vanguarda erige um capital ético que lhe permite desqualificar os artistas dominantes aos olhos da juventude. A criação de um órgão de expressão, e investimentos individuais pesados nas atividades coletivas constituem fatores importantes na perenidade de um grupo de vanguarda.

A estratégia subversiva das vanguardas utiliza numerosas técnicas de agitação, tais como: manifesto, manifestações, escândalos públicos, em ruptura total com as regras de comportamento vigentes nos campos artísticos. Cópias são feitas com técnicas publicitárias; por exemplo, em 1910, o manifesto dos futuristas italianos, *Contra Veneza passadista*, foi distribuído em 800.000 exemplares. Os objetivos dessa estratégia são múltiplos: trata-se, para a vanguarda, de se fazer reconhecer pelas instâncias críticas como a verdadeira encarnação do futuro da arte, mas também de aumentar a visibilidade do grupo e de suas produções no campo visado, para constituir um público prioritariamente entre os jovens consumidores do setor legítimo. Essa estratégia se desenvolve, é preciso lembrar, num universo de concorrência onde a pretensão de encarnar o futuro da arte é partilhada por numerosos jovens principiantes e onde, às vezes, vários grupos reivindicam, simultaneamente, o título de vanguarda. As estratégias vanguardistas são, igualmente, caracterizadas

pela vontade de eliminação dos concorrentes, por meio de procedimentos desqualificados. Nessa concorrência, a capacidade de obter adesão da crítica e de reunir, sobretudo, jovens criadores, parece determinante. O reconhecimento do grupo por seus contemporâneos como encarnando a vanguarda do período, supõe que se incline sobre as condições que a tornam possível, para o estudo dos diferentes recursos trazidos por cada criador ao grupo e mobilizados na estratégia coletiva.

Da mesma forma, a sucessão acelerada de movimentos que pretendem encarnar a arte nova implica, em fase de emergência, numa crítica violenta ou irônica daqueles que os precederam, a fim de os assimilar ao passado. Assim, em 1910, Marinetti escreveu no manifesto do Futurismo, publicado por *Le Figaro*: “nós renegamos nossos mestres, os simbolistas”; em 1914, Ezra Pound e Wyndham Lewis declaram no seu manifesto Vorticista: “Marinetti é um cadáver”; em 1920, Francis Picabia escreve, a propósito dos cubistas, num manifesto Dada: “Eles cubaram os quadros primitivos, [...] cubaram as guitarras, cubaram os jornais ilustrados”. Se em julho de 1924, Breton anuncia num artigo publicado por *Le Journal littéraire*: “Simbolismo, cubismo, dadaísmo, após longo tempo, estão ultrapassados; o surrealismo está na ordem do dia”, em maio de 1928, no seu *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade coloca já o surrealismo entre as influências européias do passado: “Nós tínhamos já a língua surrealista”.¹⁶

A encarnação da vanguarda não é, então, jamais, definitivamente assegurada, o que implica a distinção de períodos na história, às vezes muito curtos de um grupo de vanguardistas. No período de ascensão simbólica, o grupo identificado pelas instâncias críticas como suscetível de renovar as formas artísticas vê convergir para ele novos principiantes que vão encontrar lá um capital simbólico coletivo, o qual pode beneficiá-los individualmente, mas o valor desse capital pode ser reduzido pelo surgimento de um grupo concorrente. Desde então, a atratividade do grupo junto às jovens gerações de criadores declina, enquanto o envelhecimento efetivo e “artístico” de seus membros se revela.

Todo projeto criador inovador deve criar seu público, pois é preciso consumidores para as produções de vanguarda. A criação desse público pode ser favorecida por transformações estruturais no campo cultural. Por exemplo, globalmente, na Europa, pode-se observar uma série de transformações no sistema escolar,¹⁷ no começo do século 20, que produzem diplomas de um tipo novo, oriundos das seções modernas dos liceus, escapando do ensinamento das Humanidades fundado sobre o latim e o grego. Esse crescimento de titulares de bacharelados “modernos” (línguas, ciências) no público dos consumidores de cultura, onde os “letrados” tornam-se minoritários, contribui para a recepção de formas novas de arte e de literatura que se caracterizam pela reivindicação de uma ruptura com a tradição letrada ocidental, combinando temáticas advindas da modernidade mais recente (que se referem à urbanização dos modos de vida, à publicidade, à dinâmica das máquinas ou do cinema) e das temáticas mais “primitivas” associadas à inocência, ao instinto, à pureza (em nome de uma volta às “verdadeiras” fontes ocultas pelos valores da civilização burguesa e colonial). Mas, esse fator estrutural é, por si só, insuficiente para explicar o sucesso de uma vanguarda particular. O público potencial de uma vanguarda é constituído pelas jovens gerações do campo cultural, mas uma análise sincrônica permite mostrar que a eficácia subversiva de um grupo vanguardista repousa sobre o sustento que encontra junto a um público novo e “profano”.

O exemplo do surrealismo dos anos 20 mostra que suas tomadas de posição política lhe permitiram encontrar, também, leitores e amadores no público dos intelectuais revolucionários desse período. A tomada de posição política de um grupo de artistas reforça, então, sua estratégia de subversão, fornecendo-lhe aliados e, nesse sentido, é uma arma contra os conservadores, mas é também um perigo, pois o engajamento político contradiz as manifestações de adesão absoluta à pureza da arte e repõe em questão uma regra fundamental do campo artístico: sua autonomia.

O “êxito” de uma vanguarda se torna definitivo quando sua notoriedade atinge as

gerações seguintes: ele é, então, medido pela menção do nome do movimento na História da Arte, através de enciclopédias, dicionários, e manuais escolares, e pela patrimonialização de suas criações (nos museus ou nas exposições comemorativas...). A adoção do rótulo no vocabulário corrente das gerações seguintes, tais como as palavras “futurista”, “modernista”, “surrealista”, por exemplo, para qualificar situações precisas, constitui, também, o indicativo de uma forma de êxito.

DA VANGUARDA À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA LÓGICA VANGUARDISTA?

As diferentes vanguardas da primeira fase histórica modificaram (definitivamente?) a concepção de criação impondo um deslocamento do limite socialmente admitido entre aquilo que merecer ser admirado ou conservado num espaço cultural “extraordinário” e universo ordinário do cotidiano. A extensão ilimitada do espaço dos objetos e temas dignos de interesse estético e cultural, então suscetíveis de serem integrados ao processo criativo, é uma das condições doravante necessárias da prática artística, do mesmo modo que a transformação dos espaços ordinários em lugares e suportes culturais momentâneos ou definitivos, toma-se um imperativo da difusão. Nesse sentido, pode-se dizer que a lógica da criação e da difusão postulada pelo vanguardismo tornou-se uma das normas do espaço cultural. Todavia, se essa lógica pôde se impor, isso se deveu também ao fato dos poderes públicos, através de suas intervenções culturais, e das instituições de ensino terem contribuído para sustentá-la. Convém, então, encarar uma análise sociológica das condições de carreira e as estratégias dos criadores inovadores após os anos 50 até nossos dias, estabelecendo uma comparação com a primeira fase.

NOTAS

Traduzido por Talvanes Sales

¹ Cf. Annie Verger, “L’art d’estimer l’art. Comment classer l’incomparable”, *Actes de*

la recherche en sciences sociales, n. 66/67, mars 1987, p. 105.

² Serge Guibault, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p. 12-13.

³ Sobre esse ponto, ver Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris, 1994.

⁴ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'antropologie de l'admiration*, Minuit, Paris, 1991.

⁵ Harris et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1991.

⁶ Dario Gamboni, "Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres: La critique d'art comme pouvoir et comme enjeu", in *La critique d'art en France, 1850-1900*, Travaux LXIII, Cipec, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1989, p. 205-220.

⁷ H. de Saint-Simon, L. Halévy, O. Rodrigues, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Bossange Père, Paris, 1825, p. 341.

⁸ Extrato dos 2^o e 3^o fascículos de *La Phalange, revue de la science sociale*, 1945.

⁹ Cf. Linda Nochlin, "L'invention de l'avant-garde: la France entre 1830 et 1880", *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995, p. 23-43.

¹⁰ René Lourau, "Sociologie de l'avant-gardisme", *L'homme et la société*, n. 26, octobre-décembre 1972, p. 49-68.

¹¹ Peter Bürger estabeleceu nessa obra uma periodização distinguindo as funções da arte em suas relações com a sociedade. Após "l'Art Sacré", e "l'Art de Cour", para Bürger o período contemporâneo caracterizado por uma arte que atingiu sua plena autonomia, "l'Art Bougeois". Cf. Peter Bürger, *Theorie der avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974.

¹² Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, e "La production de la

croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 13, fevereiro de 1977, p. 3-43.

¹³ Cf. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minit, Paris, 1998.

¹⁴ Nathalie Heinich, "Les manifestes de l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand est singulier", in J-O Majastre (éd.), *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelles, 1994, p. 49-64.

¹⁵ Citado por Michel Baxandall in *Formes de l'intention*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 101.

¹⁶ Cf. *Revista de Antropologia*, reedição das revista literária de São Paulo – 1928-29, Ed. Abril/Metal Leve, São Paulo, 1975.

¹⁷ Por exemplo, na França uma reforma do ensino secundário de 1902 criou os bacharelados "modernos", sem línguas antigas.

BIBLIOGRAFIA

Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974.

Serge Guibault, *Comment New-York vola l'art moderne*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.

J-O Majastre (éd.), *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*, La lettre volée, Bruxelles, 1994.

Linda Nochlin, *Les Politiques de la vision. Art, société e politique au XIXe siècle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995.

Rainer Rochlitz, *Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris, 1994.

Harris et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1991.