

Punk:

criação destrutiva em corte

Leonardo Felipe

Jornalista, mestrando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Resumo. Este artigo analisa a colagem praticada por artistas ligados à subcultura *punk*, apontando nesta prática a existência de um tipo de criação destrutiva a partir de um gesto de corte. O artigo também relaciona este gesto com outros momentos de criação na arte e na literatura.

Palavras-chave. arte, colagem, corte, punk.

Punk: destructive creation in cut

Abstract. This article analyses collage practiced by artists related to punk subculture, pointing in this practice the existence of a destructive creation from a cutting gesture. The article also relates this gesture to others works in art and literature.

Keywords. art, collage, cut-up, punk.



Se musicalmente o *punk* está associado à simplicidade dos três acordes e à sonoridade distorcida, visualmente, o meio que mais traduz a crueza e a urgência desta subcultura surgida em meados dos anos 1970 nos Estados Unidos (e espalhada ao mundo via Londres, Reino Unido) é a colagem. Antes que um ato de colar, montar ou editar fragmentos, a colagem é um ato de cortar. O corte, feito à tesoura ou navalha, é o primeiro gesto que separa, não sem violência, a parte do todo. Somente após este movimento incisivo é que os signos visuais ou linguísticos, extraídos muitas vezes de imagens da cultura de massa, serão recombinaados, ganhando novos significados. O corte dilacera as imagens, matando-as, para depois reinventá-las. Cortar a imagem como “um ato de violência, uma maneira de pontuar as coisas com horror”, era o que pretendia o artista britânico John Stezaker (*apud* SLADEN, 2007, p. 173, *tradução nossa*), de modo a assinalar a separação entre o mundo real e o do consumo – e ainda responder a avassaladora circulação de imagens mecanicamente reproduzidas.

Este mesmo corte que está na base do imaginário *punk* (aparecendo nas colagens de Linder, Winston Smith e Jamie Reid, nas capas de discos de Sex Pistols, Buzzcocks e Dead Kennedys, em fanzines, panfletos e cartazes de shows, nos corpos automutilados de Iggy Pop e Sid Vicious, nas roupas customizadas em rasgões que depois serão remontadas com alfinetes de segurança), está presente também na fotomontagem dadaísta, no *détournement* situacionista, nos *cut-ups* do escritor William Burroughs. O recorte-e-cole modernista atravessa o século e hoje instaura uma nova forma de pensamento, expressa em nossa relação com o computador, o gesto violento do corte suplantado pelo digitar das teclas do atalho Ctrl+X.

Em nenhum caso é uma questão de substituir a tirania de uma tese por a da sua antítese. É uma questão somente de proceder dialeticamente: de pensar a tese com sua antítese, a arquitetura com seus defeitos, a regra com sua transgressão, o discurso com seus atos falhos, a função com sua disfunção e o tecido com seu retalho... Pensar o tecido (o tecido da representação) *com o seu retalho* [...] (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 143-144).

Para examinarmos este retalho, que para o pensador Georges Didi-Huberman é parte fundamental na compreensão da história da arte (e de toda História, de uma forma geral), é preciso vasculhar o lixo. É preciso enxergar o corte que separou o retalho da malha, procurar o instrumento cortante que fez a incisão. Rebotalho do capitalismo e do tédio; da crise do petróleo dos anos 1970; do desemprego; da falta de perspectivas; do abandono dos centros urbanos; da falência do sonho *hippie*; o *punk* sabotou as regras da indústria com seu amadorismo fundamental: não é mais preciso saber fazer qualquer coisa para



poder fazê-la, basta agir. A vontade transformando-se em ação e prescindindo de qualquer técnica. A ideologia DIY (*do it yourself* ou faça você mesmo) ressurgiu como um contra ataque à especialização e ao virtuosismo, promovendo um tipo de produto artístico impregnado de improviso, amadorismo e brutalidade. Criando, ainda que sem conhecer as regras, está-se apto a integrar o espetáculo grotesco da vida contemporânea e mediada, entorpecida pelo consumo. Onde os acordes toscos, os refrões desafinados, as colagens sujas, a vestimenta agressiva – alfinetes encravados no rosto sabotando a moda, o bom gosto e o bom senso. O *punk* é a disfuncionalidade encarnada.

Compreensível que a linguagem visual do movimento tenha se baseado na colagem, suporte que não requer técnicas sofisticadas de execução, nem meios dispendiosos, além de uma tesoura e uma fonte de imagens em papel – abundantes nas revistas, jornais e livros, no excedente imagético de nossa cultura massificada. Ao buscar neste tipo de imagem a sua fonte, a colagem *punk* tenta desmontar desde dentro um padrão de representação burguês e conformista, contrapondo formas visuais acessíveis e alienantes (como no trabalho da artista Linder, que junta imagens pornográficas a de objetos domésticos, como aspiradores, liquidificadores e tevês, discutindo fetichismo, consumismo e a condição feminina).

A colagem também carrega em si um ato de destruição que precede o da criação. E nada poderia ser mais *punk*: destruir para criar. Esta destruição é originada com um gesto de corte, que, simbolicamente, representa o rompimento “dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais”, conforme apontou o historiador Eric Hobsbawm (1994, p. 328). O corte é o gesto do individualismo, expresso também na máxima da primeira-ministra britânica Margaret Thatcher: “não há sociedade, só indivíduos”. A frase da Dama de Ferro, que subiu ao poder em 1979, serve como epígrafe do tipo de ambiente social em que o *punk* se ergueu.

A face opressiva da história, com suas imagens de poder, governantes, religiosos, marcas corporativas, produtos de consumo, serve de matéria-prima para a destruição criativa do *punk*. Mas aqui não estão mais em questão o bom gosto e o agradável. A moeda corrente agora é a do choque, do horror e da abjeção. A colagem, veículo da ironia e da crítica social, é uma das armas que produz este choque.

A mesma colagem (ou fotomontagem) já havia sido praticada pelos dadaístas Hausmann, Höch, Heartfield e tantos outros; a colagem que está na



origem da Pop Arte, na icônica imagem produzida por Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* – que, de forma semelhante às imagens produzidas por Linder, relacionam consumo, gênero e desejo. A colagem arquiteta símbolos dos mais díspares, expondo a natureza ideológica dos produtos da Indústria Cultural e, servindo-se do excedente imagético tecnicamente reproduzido, traz em si um aspecto de reciclagem, de lida com o lixo, com o inútil e o indesejado. O dejetivo é a matéria-prima da imagética *punk*.

Todavia, antes de ser assemblagem, a colagem é corte, recorte. O mesmo corte que rompe a estrutura pictórica na navalhada de Lucio Fontana em sua célebre série de pinturas *Concetto Spaziale* (produzida a partir de 1949). Os cortes que rasgam a roupa de Yoko Ono na *performance* de 1965, em que a artista oferece ao público a oportunidade de desnudá-la a partir da manipulação de tesouras. Os mesmos recortes a serra elétrica que Gordon Matta-Clark impinge à arquitetura, disfuncionalizando-a com rasgos de espaço na claustrofobia urbana. Aqui a violência também dá força ao gesto, seja na vontade libertadora de rasgar as amarras do plano – bidimensional, como nas telas de Fontana, ou tridimensional, afetando diretamente o espaço urbano, como em Matta-Clark –, seja na vontade dominadora de despír para controlar, como em *Cut Piece*.

Os cortes abandonam o espaço real e materializam-se na abstração da linguagem: nos *cut-ups* do escritor *beat* William Burroughs. Uma das figuras mais emblemáticas da contracultura, Burroughs usou a técnica nas novelas *The Ticket That Exploded*, *The Soft Machine* e *Nova Express* (todas publicadas na década de 1960). O procedimento, ensinado a ele pelo poeta Brion Gysin e já praticado por T. S. Elliot, Tristan Tzara e John dos Passos, consistia em recombinar aleatoriamente palavras e frases recortadas de outros textos. O objetivo de Burroughs (o mesmo dos surrealistas) era matar o ego através do corte, fragmentando o pensamento e acessando novas lâminas de significados. O corte que rasga a normalidade com seu gesto dilacerante. Para interferir na linguagem e no pensamento, o escritor, como um artista visual, tem que efetuar o corte na matéria, nas próprias moléculas que constituem a folha de papel.

Burroughs, ele mesmo, com seu comportamento autodestrutivo e o profundo desprezo às regras sociais, foi um padrinho do *punk*. O movimento reavivaria seu gesto uma década depois. A crítica Rosetta Brooks, no artigo *Rip it up, cut it off, rend it asunder*, define o momento do surgimento de uma nova subcultura juvenil, que se opõe ao espírito comportamental de abertura amplamente difundido nos anos 1960.



Com a chegada da moda e da música punk no início dos anos 1970, a experiência não era de abertura generalizada e de abstração, mas de fragmentação, fratura, fissura – o oposto à das culturas juvenis anteriores. Havia um senso de interferência. Interferência deliberada. O *punk* foi muito mais controlado do que talvez muitas pessoas pensassem na época. (BROOKS, 2007, p. 44).

Um desejo de “converter a arte em ação”, declarou o agitador Malcolm McLaren (*apud* BOVE, 2011, p. 32) (produtor que inventou os Sex Pistols), com sua maneira de criar “destruindo coisas” (p. 42). Acionar a realidade através de uma ação destrutiva, procedimento que nos conduz à antiarte dos futuristas e dadaístas. “O punk foi desafiadoramente antiarte”, atesta o crítico e artista Dan Graham (2009, p. 75), no artigo *Punk as propaganda* (1978). Graham também aponta o fator político intrínseco ao movimento, “um produto do sistema de classes”. Segundo ele: “Em contraste com o *punk rock* americano, o movimento britânico vê com suspeita a ideia de rock como forma de arte e de um conteúdo musical que não seja propaganda direta, realista e social” (p. 70).

Ainda assim, as origens desta subcultura no Reino Unido estão carregadas da influência das vanguardas históricas e de outros movimentos subsequentes, como apontam os críticos Stewart Home e Greil Marcus, autores que traçam uma historiografia maldita da arte e da cultura do século XX nos livros *Assalto à Cultura – Utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX* e *Lipstick traces: A secret history of the twentieth century*. Home e Marcus teorizam sobre a tradição artística (ou antiartística) em que se inscreve o punk, remontando suas ideias anárquicas a antigos heréticos medievais e depois trazendo-as ao século XX e relacionando-as a movimentos de vanguarda como o Dadá, o Futurismo e o Situacionismo:

Embora a teoria *specto-situacionista* fosse conhecida de alguns indivíduos do movimento Punk original, a influência do Futurismo, do Dadá, dos Motherfuckers, do Fluxus e da *Mail Art* é mais óbvia e importante. Artistas da *Mail Art* [...] envolveram-se com a música punk em seus primeiros estágios. Foi através destes artistas que a influência do Fluxus se espalhou. [...] Através das escolas de arte membros de bandas como o The Clash e Adam and The Ants foram expostos à influência do Futurismo e do dadá. O aspecto retrógrado das escolas de arte britânicas, ambiente do qual emergiam muitos dos *punks* originais, resultou numa familiaridade com as primeiras manifestações da vanguarda utópica, assim como a ignorância de seu desenvolvimento no pós-guerra. (HOME, 1999, p. 126).

[...] a teoria formal dadá de que a arte pudesse ser feita a partir de qualquer coisa combinava com a teoria formal *punk* de que qualquer um pudesse fazer arte [...] A lógica dadaísta de ater-se a toda trivialidade, ao lixo e às sobras do mundo e então marcar um novo sentido na assemblagem [...] estava lá tanto na música quanto no regime indumentário *punk*. [...] uma jaqueta punk de Londres, 1977, podia parecer igual a uma colagem dadá de Berlim, 1918. (MARCUS, 2011, p. 186).



O Dadá empresta a colagem. A herança do Futurismo chega com a iconoclastia, a ira destrutiva, o apreço pelas sonoridades metálicas. Os *slogans* contundentes têm sua inspiração no Situacionismo. As vanguardas da antiarte montam o palco pra o espetáculo punk, tendo em comum as palavras de ordem, o aspecto de contestação e negação ao consenso, a aproximação com o cotidiano e o uso da colagem como veículo comunicador de ideias, a tesoura dilacerando o conjunto social estabelecido das imagens em fragmentos a serem re(des)ordenados. Os situacionistas chamavam o procedimento de *détournement*, um desvio de elementos estéticos preexistentes, recolhidos a partir de apropriação, visando à construção de novos sentidos. A crítica Ariella Yedgar (SLADEN; YEDGAR, 2007, p. 173) exemplifica a aplicação do método em um *clássico* do desenho *punk*:

As ideias da Internacional Situacionista tiveram grande influência em estudantes de arte como Jamie Reid, Malcolm McLaren e John Stezaker. As hoje icônicas primeiras colagens criadas por Reid para as capas dos Sex Pistols foram o trabalho de um verdadeiro *détourneur* que redireciona poderosos símbolos existentes em direção a uma leitura subversiva e assim expõe a natureza ideológica do imaginário da cultura de massa e a usurpa para objetivos críticos.

Por seu caráter subversivo e iconoclasta, a imagem a que Yedgar se refere nos remete à intervenção de Marcel Duchamp em *La Gioconda*, L. H. O. O. Q. (1919/1930). Trata-se da reprodução de um retrato da rainha Elizabeth II com os lábios perfurados pelo alfinete de segurança. Uma violação do símbolo mais importante do Império – “*a fascist regime*”, no verso gritado de Johnny Rotten, vocalista dos Sex Pistols, na canção *God save the Queen* (1977). O alfinete se tornaria o ícone *punk* definitivo, uma peça tão pequena e, contudo, tão rica em significados, expressando a repulsa, a recusa, a intrusão e a condição espiritual de arremedo de toda uma geração. Não por acaso, foi chamada de Geração X, registrando-se assim, de forma gráfica, a tesoura que produz o corte e picota os signos. A mesma geração que também ganhou o apelido de *Blank Generation*, título de uma canção (1977) do músico e poeta Richard Hell (a quem, aliás, se atribui a criação da vestimenta *punk*): a Geração Vazia, essa falha na arquitetura social, disfunção encarnada, retalho sujo do tecido social.

Após o corte que precede a colagem, os fragmentos serão acumulados no vazio geracional de quem viveu depois do fim do sonho, sobrepondo pornografia, anúncios de produtos, símbolos ideológicos, palavras de ordem, rasgões, rasuras e queimaduras. O punk deseja para si o lixo da representação e da significação. É a partir deste entulho simbólico que ele irá preencher seu vazio.



Referências

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOVE, Gustavo. *God save the king: El legado de Malcolm McLaren*. Buenos Aires: Ediciones GO, 2011.
- BROOKS, Rosetta. Rip it up, cut it off, rend it asunder. In: SLADEN, Mark e YEDGAR, Ariella (org). *Panic Attack! Art in the punk years*. Londres: Merrel Publishers, 2007, p. 9-16.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. Filadélfia: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- GRAHAM, Dan. *Rock/music writings*. 1ª edição. Nova Iorque: Primary Information, 2009.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: Utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MARCUS, Greil. *Lipstick traces: A secret history of the twentieth century*. Londres: Faber and Faber, 2011.
- MOLON, Dominic (org.). *Sympathy for the devil: Art and rock and roll since 1967*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- SLADEN, Mark e YEDGAR, Ariella (org.). *Panic Attack! Art in the punk years*. Londres: Merrel Publishers, 2007.

