



ARTE, MERCADO E ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO

Vera Lúcia Follain de Figueiredo*

Resumo: Teóricos contemporâneos, ao abordarem o processo de constituição do campo da arte, têm priorizado a luta contra a cultura mercantil de massa, considerando-a um fator concernente à própria configuração interna do campo e não simplesmente à sua história externa, ou seja, as trocas entre o campo artístico e os objetos comercializáveis seriam tão velhas quanto a própria modernidade. O artigo discute a recorrência desse diálogo na atualidade à luz do declínio das grandes utopias e da crescente estetização do cotidiano operada pelo mercado de bens culturais.

Palavras-chave: Arte; mercado; cotidiano; utopia.

Abstract: Contemporary theorists, to address the process of constitution of the field of art, have prioritized the struggle against commercial mass culture, considering it a factor concerning the own internal configuration of the field and not just to its external history, ie, exchanges between the artistic field and marketable objects they would be as old as modernity itself. The article discusses the recurrence of this dialogue today in light of the decline of the great utopias and the increasing aestheticization of everyday operated by cultural goods market.

Keywords: Art; Marketplace; day to day; Utopia.

A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um ímã num campo de limalha de ferro.

Theodor Adorno

Ao abordarem o processo de constituição do campo da arte na modernidade, teóricos contemporâneos como Pierre Bourdieu, Andreas Huyssen, Arthur Danto, Thomas Crow e Jacques Rancière, dentre outros, têm priorizado as pressões exercidas pela expansão do mercado de bens culturais, considerando a luta contra a cultura mercantil de massa um fator concernente à própria configuração interna do campo, não simplesmente à sua história externa. Retomam, assim, a seu modo e com objetivos diversos, a ideia defendida por Adorno, em *Teoria Estética*, de que a autonomia da arte não pode ser dissociada de seu oposto, a heteronomia, estabelecendo-se, entre estes polos, uma relação dialética pela qual cada obra de arte seria resultado de um equilíbrio momentâneo, isto é, a noção de arte não constituiria jamais um domínio definitivamente garantido (2012, p. 19).

O fato de a arte ter se consolidado como campo autônomo no mesmo momento em que as técnicas de reprodução se aperfeiçoavam e as próprias obras de arte começavam a se banalizar em objetos comerciais, surgindo uma arte industrial e uma indústria literária, vem sendo, então, relido à luz da progressiva hegemonia do mercado como grande mediador na esfera cultural da sociedade de consumo. Huyssen, por exemplo, volta-se para o passado para destacar a volátil relação entre arte e cultura de massa, na Europa do século XIX, afirmando que a evolução do primeiro modernismo, em Flaubert e Baudelaire, não pode ser entendida a partir da lógica da evolução da alta arte por si só (1996, p. 7). O Modernismo teria se constituído por uma estratégia de exclusão, ou seja, em função do medo de contaminação pelo seu outro: o ideal da autonomia seria uma forma de resistência à tentação sedutora da cultura de massa, optando-se pela abstenção do prazer de tentar agradar a um público mais amplo (1996, p. 8). A cultura de massa constituiria, assim, o subtexto oculto do projeto modernista.

Já para Bourdieu, a representação da cultura como realidade superior, refratária às necessidades vulgares da economia, isto é, a ideologia da criação fundada na inspiração livre e desinteressada, foi uma construção romântica que visava fazer frente às tensões geradas pela máquina econômica. Em defesa de seu argumento, lembra o paradoxo que está na origem da arte moderna: dominada por instâncias exteriores de legitimidade durante toda a Idade Média e parte do Renascimento e, na França, pela vida da corte durante toda a Idade Clássica, a atividade intelectual e artística só se liberou da tutela da aristocracia e da Igreja, de suas demandas éticas e estéticas, quando se constituiu "um público de consumidores virtuais cada vez mais estendido e diversificado socialmente, capaz de assegurar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência econômica e também um princípio de legitimação concorrente" (1974, p. 100). A instituição de um mercado da arte, ironicamente, ocorreu quando o artista passou a afirmar a irredutibilidade da arte ao *status* de simples mercadoria. A oposição entre liberdade criadora e mercado, ou seja, o desenvolvimento que produz a arte pela arte e a indústria cultural, teria por princípio, segundo o autor, os progressos da divisão do trabalho e a organização racional dos meios técnicos (1974, p. 117). A autonomia seria consequência da divisão dos saberes e da divisão do trabalho realizadas pela modernidade e, nesta divisão, a arte permaneceu como produção individual, ficando fora da produção em série: a contaminação do modo de produção da arte pelo modo de produção da indústria colocaria em xeque a divisão dos campos.

Por outro viés, Thomas Crow, preocupado em destacar não tanto a oposição entre o campo da arte e o da indústria do entretenimento, mas em ressaltar o movimento recíproco entre eles, aponta as contradições da cultura mercantil, dividida entre inovação e

estandardização, indagando:

Como entender a contínua implicação mútua entre arte moderna e os materiais da cultura inferior ou de massas? Desde seus começos, a vanguarda artística se descobriu, renovou ou reinventou a si mesma identificando-se com formas de expressão e visualização marginais e não artísticas – formas improvisadas por outros grupos sociais a partir dos materiais degradados da produção capitalista (2002, p. 11, tradução minha).

Designando como vanguardas artísticas (distintas das chamadas vanguardas históricas do início do século XX) o impressionismo e o neoimpressionismo, o autor lembra que *Olympia*, de Manet, por exemplo, oferecia ao público desconcertado da classe média a economia pictórica do signo barato, o que o leva a perguntar: “Pode acaso a invenção de Manet e Baudelaire de poderosos modelos de modernidade separar-se da imagem sedutora e nauseabunda que a cidade capitalista parecia estar criando para si mesma?” (2002, p. 11, tradução minha). Para ele, o descobrimento impressionista da pintura como um jogo sensual não pode ser dissociado dos novos espaços de prazer comercial, das práticas sociais emergentes de diversão das massas. Restos desse mundo apareceriam na colagem cubista e dadaísta, chegando à pintura e aos *happenings* de artistas mais recentes como Andy Warhol:

O cubismo afixou seu caráter crítico através de um reaproveitamento, nos domínios reservados da arte superior, de produtos e protocolos dos estratos inferiores ainda mais exóticos. A iconografia da mesa de café e o cabaré barato identificam seu ambiente com notável precisão. A marca, exatamente reproduzida, da etiqueta de uma garrafa era para Picasso e Braque tão importante como havia sido para Manet em *Bar no Folies-Bergère* (Crow, 2002, p. 34, tradução minha).



Edouard Manet: *Bar no Folies-Bergère*

A repetição desse padrão, isto é, a convocação de formas culturais inferiores pela alta arte com o objetivo de ultrapassar práticas estabelecidas já desgastadas, permitiria afirmar, de acordo com Crow, que tal procedimento é constitutivo da arte moderna, exercendo um papel fundamental na sua trajetória, mesmo que pouco reconhecido pelos críticos: estes tenderiam a avaliar as alianças entre vanguarda e cultura de massa emergente sempre em termos negativos. Grande parte dos principais críticos de arte no século XX, dentre eles Clement Greenberg, leu a relação entre modernismo e cultura de massa como um incessante repúdio. Segundo Greenberg, o *kitsch*, ao se ampliar, apropriava-se de expedientes, regras e temas da cultura superior – em busca de matéria-prima, a cultura de massa teria extraído da arte tradicional suas qualidades comercializáveis, deixando como único caminho para a autenticidade um contínuo estado de alerta diante do estereotipado. Desta resistência teria derivado a necessidade modernista de interioridade, autorreflexão e fidelidade aos meios (2001). Distanciando-se da visão de Greenberg, Thomas Crow afirma:

Para aceitar as posturas de oposição da arte moderna, não faz falta supor que esta de algum modo transcendia a cultura mercantil; antes poderia ser considerada como uma arte que explorou com fim crítico as contradições de “dentro de” e “entre” distintos setores da cultura (2002, p. 32, tradução minha).

Observa, ainda, que os pintores impressionistas, ao rejeitarem o academicismo decadente, visaram construir uma nova ordem pictórica, centrando-se na contemplação das paisagens urbanas, nas percepções visuais efêmeras, nos fenômenos óticos irrepresentáveis: gente apressada fazendo compras, apenas entrevista, confusão dos cafés, dos teatros, do *music hall*, numa celebração do gesto e da cor. Para Crow, ao contrário do que comumente se pensa, a negação modernista em seus momentos mais vigorosos procederia de uma confusão produtiva dentro da hierarquia normal do prestígio cultural. O caráter fronteiro da arte impressionista decorreria, indiretamente, da

emancipação política das massas – esta teria dado lugar a uma busca paralela nas artes, redimidas, graças à política, de uma tradição autoritária: a de uma prática purificada.

Também Jacques Rancière (2011) refere-se à proximidade entre as coisas da arte e as coisas do mundo profano no início do século XIX, associando-a à política e ao avanço da democracia estética. Assim, a literatura moderna, que embaralha as fronteiras entre arte e vida, fazendo com que todos os temas sejam equivalentes, abolindo a separação entre o prosaico e o poético, harmonizava-se, de acordo com o autor, com a promoção social e política dos seres ordinários, ao contrário das Belas Letras e suas divisões rígidas entre gêneros, inclusive entre literatura e história. Em consonância com o novo mundo surgido após a Revolução Francesa e a industrialização, a verdade, na literatura moderna, passa a ser apreendida pelos sentidos, pela percepção efêmera do indivíduo, e não pela tradição. Revoga-se a distinção entre os poucos homens que atuavam, que se dedicavam aos grandes projetos e afrontavam os golpes e contragolpes da fortuna, e a massa de homens cuja atividade estava circunscrita ao círculo da vida, aos meios para mantê-la e à sua reprodução (2011, p. 29). Trata-se, então, de colocar em cena a verdade dos anônimos, a vida dos homens comuns.

Os microacontecimentos cotidianos, entretanto, entrelaçavam-se aos grandes, em função da leitura sintomática da sociedade realizada pela hermenêutica literária do século XIX:

Analisar as realidades prosaicas como fantasmagorias que dão testemunho da verdade oculta de uma sociedade, dizer a verdade da superfície viajando às profundidades e enunciando o texto social inconsciente que assim se decifra, esse modelo da leitura sintomática é uma invenção da própria literatura (2011, p. 43).

Desdobrando este argumento, Rancière faz questão de ressaltar que o princípio da teoria marxista segundo o qual a mercadoria é uma fantasmagoria, uma coisa de aparência muito simples, mas que em realidade se revela como um nó de sutilezas metafísicas, decorreria diretamente da revolução literária, que se desviou da lógica das ações governadas por fins racionais, indo até o mundo dos significados ocultos na aparente banalidade: “a mercadoria marxista sai da loja balzaquiana”, afirma, aludindo à variedade de objetos da loja de antiguidades, minuciosamente descrita pelo escritor no romance *La Peau de Chagrin* (2015, p. 20).

A transfiguração da mercadoria em fetiche realizada pelo capitalismo liberta os objetos da obrigação de serem úteis e promove seu valor de exposição, aproximando-os das obras de arte. Na vida moderna, ao se tornar obsoleta, indisponível para o consumo diário, qualquer mercadoria ou artigo familiar fica disponível para a arte, como objeto de “prazer desinteressado”, sendo estetizada novamente de uma outra maneira. Haveria, assim, uma dialética na poética romântica da permeabilidade da arte e da vida: “ao tornar o que é comum extraordinário, torna o que é extraordinário comum também” (2015, p. 19). Segundo Rancière, o perigo, nesse caso, não seria que tudo se tornasse prosaico, mas que tudo se tornasse artístico – que o processo de troca, de atravessar a fronteira, alcançasse um ponto em que o limite se tornaria completamente distorcido, em que nada, por mais prosaico que fosse, escapasse do domínio da arte (2005b, p. 40). Chamando a atenção para o recorrente embaralhamento dos limites entre a linguagem da arte e a da vida qualquer, observa:

Não há nenhuma necessidade de imaginar uma ruptura “pós-moderna”, que borre a fronteira que separava a grande arte das formas da cultura popular. A diluição das fronteiras é tão velha como a modernidade, mesma. O distanciamento brechtiano é evidentemente devedor das colagens surrealistas, que fizeram entrar no terreno da arte as mercadorias obsoletas das passagens parisienses ou as ilustrações dos semanários e catálogos passados de moda (2005b, p. 37).

A entrada dos objetos banais no terreno da arte, a relação entre arte e produtos comercializáveis, será também o objeto de estudo de Arthur Danto, em *A transfiguração do lugar comum*. O impacto causado pela obra de Andy Warhol, nos anos de 1960, levou-o a reformular todo o seu conceito de arte:

Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas da arte sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas de Brillo as possibilidades para isso realmente se encerraram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim (2005a, p. 20).



Ao se perguntar por que as embalagens de papelão de Andy Warhol eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram, dúvida que, para ele, tinha a forma de um problema filosófico, Danto acabou chegando à conclusão de que a condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. O trabalho de Warhol só teria se tornado viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares. O filósofo chega, por esse caminho, à ideia de uma estética do sentido, em detrimento de uma estética da forma. “Obras de arte são significados corporificados” (2005a, p. 12), diz, acrescentando que o problema fundamental da filosofia da arte seria explicar como a obra se relaciona com o objeto. O objeto estético não seria uma entidade platônica eternamente fixa, “uma incessante felicidade além do tempo, do espaço e da história, eternamente presente para a deslumbrada apreciação dos especialistas” (2005a, p. 166). As qualidades estéticas da obra seriam função de sua própria identidade histórica, daí talvez a necessidade de rever completamente a avaliação de uma obra à luz das informações obtidas sobre ela: “é possível até mesmo que a obra não seja o que se pensava dela a partir de informações históricas erradas” (2005a, p. 166), conclui. Os atos de Duchamp, que impunham um certo distanciamento estético a objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética, seriam, para Danto, demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera:

Por ser dadaísta, Duchamp se opunha à concepção do Grande Artista como um herói cultural. Ele sentia que a adoração exagerada do artista levaria a consequências políticas desastrosas. Então adotou uma postura antiartística. Tinha desprezo pelo olhar, pelo toque, pela mão do artista. Criação sem intervenção direta era um ideal dadaísta – daí os *ready-mades* (2005b).

Os deslocamentos operados por Duchamp apontavam também para o fato de que uma coisa podia ser arte, independentemente de ser bela, indicando que a beleza não era consubstancial ao conceito de arte. Passando ao largo das dificuldades da arte, ao longo do século XX, com relação à beleza, vista, muitas vezes, sob o estigma de ser um atrativo a serviço de implicações comerciais, correntes críticas, na atualidade, renegam o belo como qualidade estética, mas por razões opostas às que levaram as vanguardas a questioná-lo.

Teorias recentes, no campo da cultura, buscando combater o que classificam como preconceito ocidental contra uma cosmética feminina, têm proposto uma reavaliação de categorias relativas ao gosto que foram marginalizadas ou excluídas pelo paradigma estético moderno. Pretendem tanto reavaliar procedimentos como o uso e abuso do colorido, do decorativo, do ornamento de superfície, como estabelecer categorizações que deem conta do que consideram uma estética doméstica e cotidiana. Pesquisadoras como Rosalind Galt e Sianne Ngai, por exemplo, propõem revisões no campo da estética, a partir da afirmação de categorias tidas como triviais – como o “lindo”, no caso da primeira, ou o “fofo”, para a segunda – tomadas, agora, como alternativas às noções de belo e de sublime, que seriam tributárias da tradição filosófica platônica. Para Galt, (2015, p. 42), argumentos feministas em prol do valor da superfície ou do detalhe e teorias *queer* da *drag* e do performativo constituem epistemologias antiprofundidade que servem de modelos para transformar regimes dominantes de valor. Como contraponto ao discurso da estética ocidental, associado ao poder predominantemente masculino e branco, ao medo patriarcal da “cultura de massa vista como mulher” (Huysen, 1996, p.28), propõe-se uma teoria estética do “pequeno”, livre “das poderosas ressonâncias morais e políticas do belo e do sublime” (Ngai, 2015, p. 9). De acordo com estas vertentes críticas, “categorias do gosto menor” seriam mais apropriadas para a análise da crescente integração, ao longo do

século XX, entre a produção estética e a produção das mercadorias em geral do que conceitos estéticos prestigiosos como o belo e o sublime.

Como se pode perceber, o principal alvo dessa crítica, realizada por defensores da estética do pequeno, não é a mercadorização da arte, mas o paradigma estético da modernidade, que, segundo essas correntes de pensamento, estaria associado ao ideal de pureza, à absolutização dos padrões de gosto das culturas dominantes e, conseqüentemente, a procedimentos elitistas de exclusão. Fruto do declínio dos grandes sonhos de emancipação do homem, da recusa contundente dos universais, tal ênfase na valorização do pequeno, no cotidiano como dimensão democrática por excelência da vida humana, imprime um outro estatuto às relações entre obras de arte e objetos banais na contemporaneidade. Já não se trata da convocação das coisas comuns movida por uma leitura sintomática, através da qual a arte pretendia desentranhar o que estaria oculto nos objetos, buscando em cada um deles as marcas da história: ficou para trás o tempo em que o universo da realidade prosaica era percebido como um imenso tecido de signos onde estaria escrita a história de uma sociedade. O cotidiano, agora, vale por si, pelo que está na sua superfície. É valorizado por ser, como diz Blanchot (2007, p. 241), a esfera onde nada aconteceria, em oposição ao grande acontecimento histórico, ao universal, visto como suspeito por sufocar o particular. Contrariando o clamor sensacionalista das mídias, no cotidiano a existência transcorreria em sua espontaneidade e insignificância: valoriza-se justamente a platitude, a banalidade do dia a dia, o fato de que, nele, o homem se mantém como que à revelia no anonimato humano.

A opção pelo pequeno, pelo corriqueiro, na arte contemporânea, pode ser vista, então, como uma tomada de posição contra a crença nos grandes projetos coletivos de transformação do mundo e, secundariamente, como uma opção moral contra a espetacularização operada pela mídia de massa: num mundo pós-utópico, no qual o desejo de atuar na história declina, o artista se empenha na epopeia do diminuto. Daí decorre que, desde a última década do século XX, vem ganhando proeminência, dentre outras tendências, a ideia do criador como usuário: intervenções a partir de usos imprevisíveis de dados de arquivos e de objetos cotidianos pontuam a prática artística atual, servindo a objetivos diversos e assumindo características próprias. Termos relativamente recentes, como cultura do uso, poética dos procedimentos, usuário de formas, apontam para uma outra maneira de mesclar arte e vida, referindo-se a uma determinada vertente artística que, sem partilhar a crença no poder subversivo da arte, desposada pelas vanguardas, optou por interferir em situações já existentes, por redistribuir objetos e imagens que formam o mundo comum, reciclando materiais variados, como imagens, sons e textos. Diferentemente do gesto de Duchamp, entretanto, o uso de imagens e objetos disponíveis, pelo usuário-artista, não tem intenção provocadora, objetos triviais não são introduzidos nos museus para questionar o estatuto da obra de arte, tampouco se lança mão da mistura de heterogêneos com o objetivo de provocar o choque – procedimento presente desde o dadaísmo até as diversas formas de arte contestatária dos anos de 1960. Na arte da pós-produção, noções como originalidade e criação são revistas: produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros são apropriados, abolindo a distinção entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original.

Essa poética dos procedimentos, da manipulação da matéria-prima por usuários produtores, dá lugar, na esfera da literatura, à chamada escrita não criativa, isto é, a composição de textos a partir da costura de fragmentos de obras publicadas por outros autores, num trabalho de reciclagem próximo ao das mixagens realizadas no campo da música. Para Kenneth Goldsmith, poeta nova-iorquino laureado pelo MoMA, a poesia, hoje, adota formas inusitadas, havendo desde poetas que fazem películas que funcionam como poemas até poetas que transcrevem documentos legais: as palavras se converteram em material plástico, os textos anteriores em *ready-made* e a literatura aproxima-se, por esse caminho, da arte conceitual. Quando se pergunta quem são os leitores de seus livros, Goldsmith responde:

Eu não tenho leitores. Não se trata disso. Meus livros são aborrecidíssimos e lê-los seria uma experiência espantosa. Não se trata de ler, mas de pensar em coisas acerca das quais jamais pensamos. A medida do êxito de um livro assim é a quantidade de debate que gera: se escreveram resenhas, se comentaram nos blogs e se foram incluídos nos programas de cursos universitários. Não nos enganemos, nisso não há diferença em relação às grandes obras da vanguarda. Quem lê os *Cantos* de Pound ou o *Ulisses*, de Joyce? São livros de que todo mundo fala, mas que praticamente ninguém lê (2014).

Já na chamada arte relacional, surgida nos anos de 1990, a ênfase recai sobre a criação de situações dirigidas a modificar nosso olhar e nossas atitudes diante do entorno coletivo: o objetivo dessas microssituações é criar laços entre indivíduos e suscitar modos de confrontação e de participação novos. Assim, em oposição à heterogeneidade radical do choque, teríamos, por exemplo, a prática de um artista como Pierre Huyghe, fazendo aparecer sobre um painel publicitário, em vez da publicidade esperada, a fotografia aumentada do lugar e seus usuários. A arte relacional, cujos propósitos estariam em consonância com a noção de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière, proporia, segundo o filósofo, em vez da revolução, formas modestas de uma micropolítica:

As práticas da arte *in situ*, o deslizamento do cinema nas formas especializadas da instalação museística, as formas contemporâneas de espacialização da música ou as práticas atuais do teatro e da dança vão na mesma direção: a de uma desespecificação dos instrumentos, materiais ou dispositivos próprios das diferentes artes, a da convergência até a mesma ideia prática da arte como forma de ocupar um lugar no qual se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos (2005b, p. 13).

Não se trata, desse modo, de tomar distância em relação às mercadorias, mas de buscar novas formas de proximidade entre as pessoas, de instaurar novas formas de relações sociais – reage-se à falta de vínculos, não tanto ao excesso de mercadorias e de signos. Como diz Borriaud, principal teórico desta arte também chamada de “arte colaborativa”: “mediante pequenos serviços, o artista corrige as falhas do vínculo social” (2009, p. 46). A frase de Borriaud deixa entrever a ambigüidade entre função utilitária e função estética dos objetos

subjacente à estética relacional. Afinado com o pensamento de Felix Guattari, em *A revolução molecular* (1981), o crítico francês acrescenta ainda:

As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica direta contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária (2009, p. 44).

Para fazer frente ao fetichismo da mercadoria, que se instala com a perda da autoridade que derivava do valor de uso do objeto, com o esvaziamento de seu caráter material em prol das relações simbólicas que o envolvem, a arte das “microutopias”, em algumas de suas vertentes, busca recuperar a relação arte-vida a partir de intervenções que constituem usos inesperados do espaço comum.

Assim, diante da crescente estetização do cotidiano nas sociedades ocidentais, a questão do vínculo entre objeto artístico e valor de uso tem sido repensada por ângulos diversos. Numa sociedade em que as vitrines capturaram a contemplação, e a cena originária da experiência estética se expande cada vez mais para além do campo artístico ou da natureza, a dimensão do uso, que, em princípio, estava associada aos objetos comuns, é evocada no campo da arte visando dar conta das características assumidas pelo jogo de intercâmbio entre o mundo da arte e da não arte na contemporaneidade. O uso é convocado, algumas vezes, para que se reafirme a importância do lúdico, do gratuito, contra o pragmatismo do mercado, reiterando-se o papel do jogo como libertador dos objetos, já defendido por Schiller; outras vezes, é convocado para que se postule o procedimento de apropriação como estratégia contra os novos matizes do fetichismo da mercadoria. A inoperatividade e a profanação, por exemplo, propostas por Agamben (2007) contemplam estes dois tipos de reação ao que o capitalismo de consumo teria consagrado, isto é, a mercadoria e seu fetiche no consumo. O filósofo italiano, retomando a tese do capitalismo como religião, esboçada por Walter Benjamin, considera que, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que, oscilando entre valor de uso e valor de troca, se transforma em fetiche inapreensível.

Nesse contexto em que as coisas tornam-se sagradas, reverenciáveis por si mesmas, o grau de compromisso da arte pós-utópica com a resistência ao mundo instrumentalizado do consumo é variável, sendo, por vezes, minimizado por correntes artísticas e teóricas que privilegiam, sobretudo, a crítica do paradigma estético da modernidade, o qual para essas correntes estaria intrinsecamente ligado aos grandes projetos totalitários. Sempre se pode indagar, então, até que ponto o culto contemporâneo das pequenas e efêmeras intervenções constitui de fato uma outra via para a arte, uma micropolítica capaz de conciliar a autonomia do objeto estético e a reapropriação do mundo comum, sem perder sua capacidade crítica. Se a reivindicação do banal pela arte contemporânea já não serve para revelar enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana e nem sequer para operar deslocamentos que irreverentemente ponham em xeque as fronteiras entre os circuitos da arte e dos objetos comuns, não correria o risco de se perder em meio aos espetáculos de banalidades que se exibem nos meios de comunicação de massa? Da mesma forma, as intervenções de cunho social nos espaços públicos pela arte colaborativa não correriam também o risco de derivar para uma espécie de simulacro de sociabilidade, como apontaram alguns críticos, dentre eles Jean Galard (1998)?

Para Agamben, Duchamp talvez tenha sido o primeiro a dar-se conta do beco sem saída em que a arte se meteu e, certamente, ao tomar um objeto qualquer e introduzi-lo no museu, não queria produzir uma obra de arte, mas desobstruir o caminhar da arte, fechada entre o museu e a mercadorização. Diz o filósofo:

Vocês sabem: o que de fato aconteceu é que um conluio, infelizmente ainda ativo, de hábeis especuladores e de “vivos” transformou o *ready-made* em obra de arte. E a chamada arte contemporânea nada mais faz do que repetir o gesto de Duchamp, enchendo com não-obras e performances a museus, que são meros organismos do mercado, destinados a acelerar a circulação de mercadorias, que, assim como o dinheiro, já alcançaram o estado de liquidez e querem ainda valer como obras. Esta é a contradição da arte contemporânea: abolir a obra e ao mesmo tempo estipular seu preço (2012).



Roda de bicicleta: ready-made de Marcel Duchamp

Apesar de considerar que o próprio da arte hoje é mostrar que não há verdadeiramente o próprio da arte, que a saída da arte contemporânea estaria exatamente na indeterminação de seus poderes e limites, Jacques Rancière, como Agamben, também se ressentido da abolição da obra – definindo “obra” como “expressão da vontade criadora de um autor numa materialidade específica trabalhada por ele, erigida como original distinto de todas as suas reproduções” (2003). Num pequeno texto intitulado “Autor morto ou artista vivo demais?” – publicado na *Folha de S. Paulo* – o filósofo argumenta que a abolição da obra, no entanto, não se confunde com a morte do autor, nem com o fim da propriedade. Ao contrário, com o fim da obra a ideia de propriedade se reforçaria. Entretanto, como a obra, descartada a originalidade, é resultado da combinação de elementos de outras obras preexistentes ou tornou-se conceito, o artista passa a ser proprietário de uma ideia, como o inventor detém a patente do seu invento:

A Salle des Martin [Sala dos Martin] de Bertrand Lavier expõe 50 pinturas executadas por autores de nome Martin. Nenhuma dessas pinturas desempenha mais o papel de obra original. A originalidade da obra passou para a ideia, imaterial nela mesma, dessa reunião. Qualquer acúmulo de materiais pode então tomar seu lugar, por exemplo o monte de papéis velhos, elemento de uma instalação de Damien Hirst, que um funcionário de museu londrino, preocupado com limpeza, lançou inoportunamente ao cesto de lixo (2003, p. 3).

Chamando a atenção para o fato de que as relações entre o autor, o proprietário e a pessoa são extremamente complexas, o filósofo considera que o que se perde na arte contemporânea não é nem a personalidade do autor nem a materialidade da obra, mas a obra como afirmação da singularidade absoluta da forma. Rancière, que em outros textos se posiciona a favor da indeterminação concernente à identidade mesma da arte, pois esta indeterminação poderia servir para perturbar a distribuição dos territórios e das competências características da ordem consensual, no artigo mencionado, contraditoriamente, não deixa de revelar uma certa nostalgia de um tempo em que funcionários da limpeza de um museu, devido ao esmero do trabalho do artista, à primazia concedida à forma, não teriam dúvidas diante de uma obra de arte, identificando-a com facilidade.

Cabe lembrar ainda que, com o abandono do sonho de transformação radical do mundo, não só a noção de obra é abalada, mas também o próprio imaginário que a modernidade criara em torno da figura do artista e que, de alguma forma, mantém-se presente na expectativa do público. Cético no que diz respeito à importância de seu papel na mudança da sociedade, o artista cada vez mais se afasta daquela imagem composta pelos críticos, pelas biografias romanceadas e pela imprensa, de contestador do sistema econômico que o explora, de alguém que vive uma vida à margem das ambições materiais, pouco afeito às amarras profissionais e às ilusões da fama. Ao contrário, sai à luta pela conquista de visibilidade para a sua obra e de sucesso comercial, dando entrevistas na mídia, criando perfis nas redes sociais, participando de feiras literárias, disputando espaço nas exposições e outros eventos do tipo. Este é o caso, por exemplo, dos escritores que participam do *reality show Masterpiece*, que vai ao ar na emissora italiana RAI^[1]. Na edição de 2016, a produção do programa recebeu originais de cinco mil escritores interessados em pleitear uma vaga. Pouco mais de 30 foram selecionados e disputaram um contrato para publicar seu romance de estreia pela tradicional editora Bompiani, que está no mercado editorial italiano há quase 90 anos. Os jurados do programa, produzido pela mesma empresa responsável por American Idol, são escritores italianos já consagrados por suas publicações. Os aspirantes a escritor têm de escrever, sob pressão dos jurados e do público, um texto em 30 minutos. Além disso, precisam cumprir algumas outras provas, como recitar trechos de seus livros e abordar o diretor de uma grande editora num elevador para convencê-lo a ler um texto original. No fim de cada episódio do programa, um finalista é selecionado e grandes escritores italianos dão dicas de como escrever melhor. Segundo Lucas Alencar, redator da matéria sobre o *reality show* publicada na *Revista Galileu* (2016), boa parte dos críticos culturais da Itália criticaram o programa, considerando que vulgariza a literatura e indagando se o provável sucesso de vendas do livro do vencedor seria decorrente da qualidade do texto ou da exposição do autor diante das câmeras.

O programa da televisão italiana, ironicamente, nos permite dizer que o sonho das vanguardas de aproximar literatura e vida cotidiana foi finalmente realizado: não pela arte, mas pelo mercado de entretenimento, embora ao preço de reduzir o texto literário à condição de simples mercadoria, submetida, como qualquer outra, à lógica do valor de troca e aos rigores da competitividade capitalista. O *reality show*, tradução midiática da estética do pequeno, do culto do cotidiano, preconizados por teóricos contemporâneos, aproveita-se da aura que a literatura como instituição, de certa forma, ainda conserva, para atrair o público, enredando-o na dinâmica de um jogo prosaico cujas regras comandam a rotina dos escritores regidos pelo processo de concorrência para publicação de suas obras.

Como se pode concluir, já não se trata, hoje, de discutir a validade ou não da mistura de heterogêneos que, afinal, é constitutiva do que a modernidade convencionou chamar de obra de arte, mas de questionar o modo como essa mistura se realiza a partir do momento em que os grandes ideais de emancipação do homem são revogados e, conseqüentemente, a utopia estética declina. Trata-se de pensar os rumos da arte contemporânea, tendo em vista o frágil equilíbrio entre resistência e negociação num cenário em que o choque também se banalizou.

* **Vera Lúcia Follain de Figueiredo** é doutora em Letras, professora Associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (PUC/7 letras), *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (UFMG) e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana* (Imago/UERJ). Organizou os livros *Mídia e Educação* (Gryphus) e *Comunicação, representação e práticas sociais*, este último em trabalho de equipe (PUC/Ideias e Letras).

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro. Entrevista concedida a Peppe Salvà, publicada em *Ragusa News*, em 16-08-2012. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/> Acesso em 19 ago 2014.

ALENCAR, Lucas. Na Itália, escritores disputam contrato com editora em *reality show*. *Revista Galileu*, 14/01/2016. Disponível em <http://revistagalileu.globo.com/> Acesso em 20 jun 2016.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005a.

DANTO, Arthur C. A filosofia da arte. Entrevista concedida a Natasha Degen. *Novos Estudos-CEBRAP*, nº 73. São Paulo: nov. 2005b.

GALARD, Jean. Estetización de la vida: abolición o generalización del arte? In: DALLAL, Alberto (org.). *La abolición de la arte*. México: UNAM, 1998.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. *Revista Eco-Pós*, v.18, nº 3, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. La vanguardia vive en Internet. Entrevista concedida a Eduardo Lago, publicada no jornal *El País*, em 15/02/2014. Disponível em <http://cultura.elpais.com>. Acesso em 10 out 2014.

GUATTARI, Félix. *A revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GREENBERG, Clement. *Vanguarda e kitsch*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

NGAI, Sianne. Nossas categorias estéticas. *Revista Eco-Pós*, v.18, nº 3, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS, 06/04/2003.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. In: *Projeto Revoluções*. Disponível em revoluções.org.br. Acesso em 3 jun 2015.

Nota

[1] Devo esta informação à minha orientanda de Mestrado, na PUC-Rio, Helena Schoenau de Azevedo.