

Néstor García Canclini

CULTURAS HÍBRIDAS

ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR
E SAIR DA MODERNIDADE

Tradução

Ana Regina Lessa
Heloísa Pezza Cintrão

Tradução da introdução

Gênese Andrade

edusp

Copyright © 1989 by Néstor García Canclini

Título do original em espanhol:

Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad

1ª edição 1997

2ª edição 1998

3ª edição 2000

4ª edição 2003

4ª edição, 5ª reimpressão 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

García Canclini, Néstor

Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade/Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. 5. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. – (Ensaio Latino-americanos, 1)

Bibliografia

ISBN 978-85-314-0382-8

1. Arte e sociedade – América Latina 2. Cultura – América Latina 3. Pós-modernidade – América Latina I. Título. II. Série.

97-0507

CDD-306.098

Índice para catálogo sistemático:

1. América Latina: Culturas Híbridas: Sociologia 306.098

Direitos em língua portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo

Av. Corifeu de Azevedo Marques, 1975, térreo

05581-001 – Butantã – São Paulo – SP – Brasil

Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150

SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151

www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2011

Foi feito o depósito legal

DAS UTOPIAS AO MERCADO

O que significa ser moderno? É possível condensar as interpretações atuais dizendo que quatro movimentos básicos constituem a modernidade: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador.

Por projeto *emancipador* entendemos a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos. Fazem parte desse movimento emancipador a racionalização da vida social e o individualismo crescente, sobretudo nas grandes cidades.

Denominamos projeto *expansionista* a tendência da modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens. No capitalismo, a expansão está motivada preferencialmente pelo incremento do lucro; mas num sentido mais amplo manifesta-se na promoção das descobertas científicas e do desenvolvimento industrial.

O projeto *renovador* abrange dois aspectos, com freqüências complementares: de um lado, a busca de um aperfeiçoamento e inovação inces-

santes, próprios de uma relação com a natureza e com a sociedade liberada de toda prescrição sagrada sobre como deve ser o mundo; de outro, a necessidade de reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta.

Chamamos projeto *democratizador* o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral. Compreende a ilustração até a Unesco, o positivismo até os programas educativos ou de popularização da ciência e da cultura empreendidos por governos liberais, socialistas e associações alternativas e independentes.

A IMAGINAÇÃO EMANCIPADA?

Esses quatro projetos, ao se desenvolver, entram em conflito. Num primeiro acesso a esse desenvolvimento contraditório, analisaremos uma das utopias mais enérgicas e constantes da cultura moderna, de Galileu às universidades contemporâneas, dos artistas do Renascimento às vanguardas: construir espaços nos quais o saber e a criação possam desenvolver-se com autonomia. Contudo, a modernização econômica, política e tecnológica – nascida como parte do processo de secularização e independência – foi configurando um tecido social envolvente, que subordina as forças renovadoras e experimentais da produção simbólica.

Para captar o sentido dessa contradição, não vejo lugar mais propício que o desencontro ocorrido entre a estética moderna e a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico. Enquanto os teóricos e historiadores exaltam a autonomia da arte, as práticas do mercado e da comunicação massiva – incluídos às vezes os museus – fomentam a dependência dos bens artísticos de processos extra-estéticos.

Partamos de três autores, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu e Howard S. Becker, que estudaram a autonomia cultural como componente definidor da modernidade em suas sociedades: Alemanha, França e Estados Unidos. Apesar das diversas histórias nacionais e de suas diferenças

teóricas, desenvolvem análises complementares sobre o sentido secularizador que tem a formação dos campos (Bourdieu) ou mundos (Becker) da arte. Encontram na produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas o indicador característico do seu desenvolvimento moderno.

Habermas retoma a afirmação de Max Weber de que o moderno se forma quando a cultura se torna independente da razão substantiva consagrada pela religião e pela metafísica e se constitui em três esferas autônomas: a ciência, a moralidade e a arte. Cada uma se organiza num regime estruturado por suas questões específicas – o conhecimento, a justiça, o gosto – é regido por instâncias próprias de valor, ou seja, a verdade, a retidão normativa, a autenticidade e a beleza. A autonomia de cada domínio vai-se institucionalizando, gera profissionais especializados que se tornam autoridades especialistas de sua área. Essa especialização acentua a distância entre a cultura profissional e a do público, entre os campos científicos ou artísticos e a vida cotidiana. Contudo, os filósofos da ilustração, protagonistas dessa empresa, propuseram-se ao mesmo tempo a difundir os saberes especializados para enriquecer a vida cotidiana e a organizar racionalmente a sociedade. O crescimento da ciência e da arte, liberados da tutela religiosa, ajudaria a controlar as forças naturais, ampliar a compreensão do mundo, progredir moralmente, tornar mais justas as instituições e as relações sociais.

A extrema diferenciação contemporânea entre a moral, a ciência e a arte hegemônicas, e a desconexão das três com a vida cotidiana, descreditaram a utopia iluminista. Não faltaram tentativas de conectar o conhecimento científico com as práticas ordinárias, a arte com a vida, as grandes doutrinas éticas com a conduta comum, mas o resultado desses movimentos foram pobres, diz Habermas. Será então a modernidade uma causa perdida ou um projeto inconcluso? A respeito da arte, sustenta que devemos retomar e aprofundar o projeto moderno de experimentação autônoma a fim de que seu poder renovador não se esgote. Ao mesmo tempo, sugere encontrar outras vias de inserção da cultura especializada na práxis cotidiana para que esta não se empobreça na repetição de tradições. Isso talvez possa ser realizado com novas políticas de recepção e

apropriação dos saberes profissionais, democratizando a iniciativa social, de maneira que as pessoas cheguem “a ser capazes de desenvolver instituições próprias, que ponham limites à dinâmica interna, e aos imperativos de um sistema econômico quase autônomo e de seus complementos administrativos”¹.

A defesa habermasiana do projeto moderno recebeu críticas, como a de Andreas Huyssen, que o acusa de purificar facilmente a modernidade de seus impulsos niilistas e anarquistas. Atribui esse recorte ao propósito do filósofo de resgatar o potencial emancipador do iluminismo frente à tendência cínica que confunde razão e dominação na França e na Alemanha no início dos anos oitenta, quando pronuncia a conferência ao receber o Prêmio Adorno². Em ambos os países, os artistas abandonam os compromissos políticos da década anterior, substituem os experimentos documentais em narrativa e teatro por autobiografias, a teoria política e as ciências sociais por revelações míticas e esotéricas. Enquanto para os franceses a modernidade seria antes de mais nada uma questão estética cuja fonte estaria em Nietzsche e Mallarmé, e para muitos jovens alemães desfazer-se do racionalismo equivaleria a libertar-se da dominação, Habermas tenta recuperar a versão liberadora do racionalismo promovida pela ilustração.

Sua leitura iluminista da modernidade pareceria estar condicionada, acrescentamos, por dois riscos que Habermas detectou nas oscilações modernas. Ao examinar Marcuse e Benjamin, anotou que a superação da autonomia da arte para cumprir funções políticas poderia ser nociva, como ocorreu na crítica fascista à arte moderna e em sua reorganização a serviço de uma estética de massa repressora³; na crítica recente aos pós-modernos aponta que o esteticismo aparentemente despolitizado das últimas gerações tem alianças tácitas, e às vezes explícitas, com a regressão neo-

1. Jürgen Habermas, “La Modernidad, un Proyecto Incompleto”, em Hal Foster et alii, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985.

2. Andreas Huyssen, “Guía del Posmodernismo”, *Punto de Vista*, ano X, n. 29, abril-julho de 1987, separata, pp. XX-XXVII.

3. Jürgen Habermas, “Walter Benjamin”, em *Perfiles Filosófico-Políticos*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 302 e ss.

conservadora⁴. Para refutá-los, Habermas aprofunda essa leitura seletiva da modernidade, que iniciou em *Conocimiento e Interés*, com o fim de restringir a herança iluminista à sua vocação emancipadora. Assim, retira do projeto moderno o que há de opressor e torna difícil pensar qual o significado de a modernidade trazer a racionalidade e o que a ameaça juntos.

A trajetória de Habermas exemplifica como o pensamento sobre a modernidade se constrói em diálogo com autores pré-modernos e pós-modernos, segundo as posições que os intérpretes adotam no campo artístico ou intelectual. Não seria consequente com o próprio reconhecimento que Habermas faz da inserção da teoria nas práticas sociais e intelectuais, continuar a reflexão filosófica com investigações empíricas?

Dois sociólogos, Bourdieu e Becker, revelam que a cultura moderna se diferencia de todo o período anterior ao constituir-se em espaço autônomo dentro da estrutura social. Nenhum dos dois trata extensamente a questão da modernidade, mas seus estudos tentam explicar a dinâmica da cultura em sociedades secularizadas nas quais existe uma avançada divisão técnica e social do trabalho e as instituições estão organizadas segundo um modelo liberal.

Para Bourdieu, nos séculos XVI e XVII, inicia-se um período diferente na história da cultura, ao se integrarem com relativa independência os campos artísticos e científicos. À medida que são criados museus e galerias, as obras de arte são valorizadas sem as coações que lhes impunham o poder religioso ao encomendá-las para igrejas ou o poder político para os palácios. Nessas “instâncias específicas de seleção e consagração”, os artistas já não competem pela aprovação teológica ou pela cumplicidade dos cortesãos, mas sim pela “legitimidade cultural”⁵. Os salões literários e as edito-

4. Jürgen Habermas, *El Discurso Filosófico de la Modernidad*, op. cit.. Ver também o prólogo dos tradutores franceses dessa obra, Christian Bouchindhomme e Rainer Rochlitz, que mostram como se formou a obra habermasiana da última década em polémica com os usos alemães das críticas ao mundo moderno feitas por Derrida, Foucault e Bataille (*Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988).

5. Pierre Bourdieu, “Campo Intelectual y Proyecto Creador”, em Jean Pouillon, *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, p. 135. Outros textos sobre a teoria bourdieana dos campos são *Le Marché des biens symboliques*, Paris, Centre de Sociologie Européenne, 1970, e “Quelques propriétés des champs”, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980. A versão espanhola desse último livro, intitulada *Sociología y Cultura* (México, Grijalbo, 1990), inclui uma introdução nossa que amplia a análise que fazemos aqui de Bourdieu.

ras reorganizarão no mesmo sentido, a partir do século XIX, a prática literária. Cada campo artístico – assim como os cientistas com o desenvolvimento das universidades laicas – torna-se um espaço formado por capitais simbólicos intrínsecos.

A independência conquistada pelo campo artístico justifica a autonomia metodológica de seu estudo. Diferentemente de grande parte da sociologia da arte e da literatura, que deduzem o sentido das obras a partir do modo de produção ou do estrato social de origem do autor, Bourdieu considera que cada campo cultural é regido por leis próprias. O que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade. A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação. Os que detêm o capital e os que aspiram a possuí-lo promovem batalhas que são essenciais para entender o significado do que é produzido; porém essa competição tem muito de cumplicidade e através dela também se afirma a crença na autonomia do campo. Quando nas sociedades modernas algum poder estranho ao campo – a Igreja ou o governo – quer intervir na dinâmica interna do trabalho artístico mediante a censura, os artistas suspendem seus confrontos para aliar-se em defesa da “liberdade de expressão”.

Como se concilia a tendência capitalista a expandir o mercado, mediante o aumento de consumidores, com essa tendência a formar públicos especializados em âmbitos restritos? Não é contraditória a multiplicação de produtos para o incremento dos lucros com a promoção de obras únicas nas estéticas modernas? Bourdieu dá uma resposta parcial a essa questão. Observa que a formação de campos específicos do gosto e do saber, em que certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumos exclusivos, serve para construir e renovar a distinção das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. Ante a relativa democratização produzida ao massificar-se o acesso aos produtos, a burguesia precisa

de âmbitos separados das urgências da vida prática, onde os objetos sejam organizados – como nos museus – por suas afinidades estilísticas e não por sua utilidade.

Para apreciar uma obra de arte moderna, é necessário conhecer a história do campo de produção dessa obra, ter a competência suficiente para distinguir, por seus traços formais, uma paisagem renascentista de outra impressionista ou hiper-realista. Essa “disposição estética”, que se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos, aparece como um “dom”, não como algo que se tem, mas ao que se é. A separação do campo da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica. A diferença entre forma e função, indispensável para que a arte moderna tenha podido avançar na experimentação da linguagem e na renovação do gosto, duplica-se na vida social numa diferença entre os bens (eficazes para a reprodução material) e os signos (úteis para organizar a distinção simbólica). As sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da *divulgação* – ampliar o mercado e o consumo dos bens para aumentar a margem de lucro – e da *distinção* – que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam os setores hegemônicos.

A obra de Bourdieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. Teremos que partir de Bourdieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos.

Mas antes completemos a análise da autonomia do campo artístico com Howard S. Becker. Por ser músico, além de cientista social, é particularmente sensível ao caráter coletivo e cooperativo da produção artística.

* No espanhol, a palavra *don* tem uma ambigüidade mais marcada que no português entre um título de honra que designa uma categoria social e um talento especial inato. [N. das T.]

A isso se deve que sua sociologia da arte combine a afirmação da autonomia criadora com um sutil reconhecimento dos laços sociais que a condicionam. Diferentemente da literatura e das artes plásticas, em que foi mais fácil construir a ilusão do criador solitário, genial, cuja obra não deveria nada a ninguém mais que a si mesmo, a realização de um concerto por uma orquestra requer a colaboração de um grupo numeroso. Implica também que os instrumentos tenham sido fabricados e conservados, que os músicos tenham aprendido a tocá-los em escolas, que se faça propaganda do concerto, que haja públicos formados através de uma história musical, com disponibilidade para assistir e entender. Na verdade, toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares.

Seria possível argumentar que nessa constelação de tarefas há algumas excepcionais, realizáveis apenas por indivíduos peculiarmente dotados. Mas a história da arte está repleta de exemplos nos quais é difícil estabelecer tal demarcação: os escultores e muralistas que encarregam alunos e ajudantes de parte do trabalho; quase todo o *jazz* no qual a composição é menos importante que a interpretação e a improvisação; obras como a de John Cage e Stockhausen, que deixam partes para que o executante as construa; Duchamp quando põe bigodes na *Mona Lisa* e transforma Leonardo em “pessoal de apoio”. Desde que tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e reprodução da arte, a fronteira entre produtores e colaboradores se torna mais incerta: o engenheiro de som efetua montagens de instrumentos gravados em lugares separados, manipula e hierarquiza eletronicamente sons produzidos por músicos de diversas qualidades. Ainda que Becker sustente que o artista pode ser definido como “a pessoa que desempenha a atividade central sem a qual o trabalho não seria arte”⁶, dedica o maior espaço de sua obra a examinar

6. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1982, cap. 1, pp. 24-25.

como o sentido dos fenômenos artísticos são construídos num “mundo de arte” relativamente autônomo, não pela singularidade de criadores excepcionais, mas sim pelos acordos gerados entre muitos participantes.

Às vezes, os “grupos de apoio” (intérpretes, atores, editores, operadores de câmera) desenvolvem seus próprios interesses e padrões de gosto, de modo que adquirem lugares protagônicos na realização e transmissão das obras. Daí que o que acontece no mundo da arte seja produto da cooperação, mas também da competição. A competição costuma ter condicionamentos econômicos, mas se organiza principalmente dentro do “mundo da arte” segundo o grau de adesão ou transgressão às convenções que regulamentam uma prática. Essas *convenções* (por exemplo, o número de sons que devem ser utilizados como recursos tonais, os instrumentos adequados para tocá-los e as maneiras pelas quais podem ser combinados) são homologáveis ao que a sociologia e a antropologia estudaram como normas ou costumes, e se aproximam do que Bourdieu chama de capital cultural.

Compartilhadas e respeitadas pelos músicos, as convenções tornam possível que uma orquestra funcione com coerência e se comunique com o público. O sistema socioestético que rege o mundo artístico impõe fortes restrições aos “criadores” e reduz a um mínimo as pretensões de ser um indivíduo sem dependências. Contudo, existem dois traços que diferenciam esse condicionamento nas sociedades modernas. De um lado, são restrições convencionadas dentro do mundo artístico, não resultantes de prescrições teológicas ou políticas. Em segundo lugar, nos últimos séculos foram abertas cada vez mais as possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte, motivo pelo qual encontramos maior diversidade de tendências que no passado.

Essa abertura e pluralidade é própria da época moderna, em que as liberdades econômicas e políticas, a maior difusão das técnicas artísticas, diz Becker, permitem que muitas pessoas atuem, juntas ou separadas, para produzir uma variedade de fenômenos de maneira recorrente. A organização social liberal (ainda que Becker não a chame assim) deu ao mundo artístico sua autonomia, está na base da maneira moderna de fazer arte:

com uma autonomia condicionada. E, ao mesmo tempo, o mundo artístico continua tendo uma relação interdependente com a sociedade, como se vê quando a modificação das convenções artísticas repercute na organização social. Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores. Um escultor que decide fazer obras com terra, ao ar livre, não colecionáveis, está desafiando os que trabalham nos museus, os artistas que aspiram a expor neles e os espectadores que vêm nessas instituições recintos supremos do espírito.

As convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções. Nas sociedades modernas, essa divergência produz duas maneiras de integração e discriminação com respeito ao público. De um lado, o trabalho artístico forma um “mundo” próprio em torno de conhecimentos e convenções fixados por oposição ao saber comum, ao que se julga indigno para servir de base a uma obra de arte. A maior ou menor competência para apreender esses sentidos especializados distingue o público “assíduo e informado” do “ocasional”, distingue o público que pode “colaborar plenamente” ou não com os artistas na empresa comum de levar à cena uma obra e de recebê-la, que é o que lhe dá vida⁷.

De outro lado, os inovadores corroem essa cumplicidade entre certo desenvolvimento da arte e certos públicos: às vezes, para criar convenções inesperadas que aumentam a distância em relação aos setores não preparados; em outros casos – Becker dá muitos exemplos, de Rabelais a Phil Glass – incorporando a linguagem convencional do mundo artístico às formas vulgares de representar o real. Em meio a essas tensões se constituem as relações complexas, nada esquemáticas, entre o hegemônico e o

7. *Idem*, p. 71.

subalterno, o incluído e o excluído. Essa é uma das causas pelas quais a modernidade implica tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos.

A perspectiva antropológica e relativista de Becker, que define o artístico não segundo valores estéticos *a priori* mas identificando grupos de pessoas que cooperam na produção de bens que ao menos eles chamam arte, abre caminho para análises não etnocêntricas nem sociocêntricas dos campos em que se praticam essas atividades. Sua dedicação aos processos de trabalho e agrupamento, mais que às obras, desloca a questão das definições estéticas, que nunca chegam a um acordo sobre o repertório de objetos que merece o nome de arte, para a caracterização social dos modos de produção e interação dos grupos artísticos. Também permite relacioná-los comparativamente entre si e com outros tipos de produtores. Como Becker diz, na modernidade os mundos da arte são múltiplos, não se separam taxativamente entre si, nem do restante da vida social; cada um compartilha com outros campos o fornecimento de pessoal, de recursos econômicos e intelectuais, mecanismos de distribuição dos bens e os públicos.

É curioso que seu exame das estruturas *internas* do mundo artístico revele conexões centrífugas com a sociedade, pouco estudadas pela análise sociológica, *externa*, de Bourdieu sobre a autonomia dos campos culturais. Ao contrário, a obra de Becker é menos sólida quando se ocupa dos conflitos entre os integrantes do mundo da arte e entre diferentes mundos, já que para ele as disputas – entre artistas e pessoal de apoio, por exemplo – são resolvidas facilmente mediante a cooperação e o desejo de culminar o trabalho artístico na obra, ou permanecem como uma tensão secundária em relação aos mecanismos de colaboração que solidarizam os integrantes do mundo artístico. Para Bourdieu, cada campo cultural é essencialmente um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico, e em função das posições que se têm em relação a esse capital – proprietários ou pretendentes – são organizadas as tendências – conservadoras ou heréticas. O lugar que o capital cultural ocupa em Bourdieu e a disputa por sua apropriação é desempenhado, em Becker, pelas convenções e pelos acordos que permitem que os antagonistas continuem seu trabalho:

“As convenções representam o ajuste contínuo das partes que cooperam com relação às condições mutáveis em que elas atuam”⁸.

Situar as práticas artísticas nos processos de produção e reprodução social, de legitimação e distinção, deu a Bourdieu a possibilidade de interpretar as diversas práticas como parte da luta simbólica entre as classes e entre diferentes grupos dentro da mesma classe. Também estudou as manifestações artísticas que Becker chama de “ingênuas” e “populares”, como expressão dos setores médios e dominados com menor integração com a cultura “legítima”, autônoma, das elites.

Ao falar dos setores populares, sustenta que se guiam por “uma estética pragmática e funcionalista”, imposta “por uma necessidade econômica que condena as pessoas ‘simples’ e ‘modestas’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’”⁹; o gosto popular se oporia ao burguês e moderno por ser incapaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso, as práticas populares são definidas, e desvalorizadas, mesmo por esses setores subalternos, tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante, a dos que saberiam de fato qual é a verdadeira arte, a que pode ser admirada de acordo com a liberdade e o desinteresse dos “gostos sublimes”.

Bourdieu relaciona as diversas estéticas e práticas artísticas em um esquema estratificado pelas desiguais apropriações do capital cultural. Ainda que isso lhe dê um poder explicativo em relação à sociedade global que Becker não atinge, cabe perguntar se os fatos acontecem hoje desse modo. Bourdieu desconhece o desenvolvimento próprio da arte popular, sua capacidade de desenvolver formas autônomas, não utilitárias, de beleza, como veremos em um capítulo posterior, ao analisar o artesanato e as festas populares. Tampouco examina a reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto (as belas-artes) e dos bens populares ao ser redimensionados dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais.

8. *Idem*, p. 58.

9. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, p. 441.

ACABARAM AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS, RESTAM OS RITUAIS DE INOVAÇÃO

As vanguardas levaram ao extremo a busca de autonomia na arte, e às vezes tentaram combiná-la com outros movimentos da modernidade – especialmente a renovação e a democratização. Seus dilaceramentos, suas relações conflituosas com movimentos sociais e políticos, seus fracassos coletivos e pessoais, podem ser lidos como manifestações exasperadas das contradições entre os projetos modernos.

Apesar de hoje serem vistas como a forma paradigmática da modernidade, algumas vanguardas nasceram como tentativas de deixar de ser cultos e modernos. Vários artistas e escritores dos séculos XIX e XX rejeitaram o patrimônio cultural do Ocidente e o que a modernidade vinha fazendo com ele. Os avanços da racionalidade e do bem-estar burgueses lhes interessavam pouco; o desenvolvimento industrial e urbano lhes parecia desumanizante. Os mais radicais transformaram esse rechaço em exílio. Rimbaud partiu para a África. Gauguin para o Taiti, a fim de escapar de sua sociedade “criminoso”, “governada pelo ouro”; Nolde para os mares do Sul e para o Japão; Segall para o Brasil. Os que ficaram, como Baudelaire, atacavam a “degradação mecânica” da vida urbana.

Houve, é claro, os que desfrutaram da autonomia da arte e se entusiasmaram com a liberdade individual e experimental. O descompromisso com o social se tornou, para alguns, sintoma de uma vida estética. Théophile Gautier dizia que “todo artista que se propõe outro objetivo que não seja o belo não é, a nossos olhos, um artista” [...] “Nada é mais belo que o que não serve para nada”.

Mas em várias tendências a liberdade estética se une à responsabilidade ética. Transcendendo o nihilismo dadaísta, surge a esperança do surrealismo de unir a revolução artística com a social. A Bauhaus quis aplicar a experimentação formal em um novo *design* industrial e urbano e os avanços das vanguardas na cultura cotidiana; tentou criar uma “comunidade de artífices sem a diferenciação de classes que levanta uma barreira arrogante entre o artesão e o artista”, onde se transcendesse também a oposição entre o racionalismo frio do desenvolvimento tecnológico e a

criatividade da arte. Os construtivistas almejavam tudo isso, mas com melhores oportunidades para inserir-se nas transformações da Rússia pós-revolucionária: Tatlin e Malevitch foram encarregados de aplicar suas inovações em monumentos, cartazes e outras formas de arte pública; Arvatov, Rodchenko e muitos artistas foram para as indústrias para reformular o *design*, promoveram mudanças substanciais nas escolas de arte a fim de desenvolver nos alunos “uma atitude industrial em relação à forma” e de fazê-los “engenheiros projetistas”, úteis ao planejamento socialista¹⁰. Todos pensaram que era possível aprofundar a autonomia da arte e ao mesmo tempo reintegrá-la à vida, generalizar as experiências cultas e transformá-las em fenômenos coletivos.

Conhecemos os desenlaces. O surrealismo se dispersou e se diluiu na vertigem das lutas internas e das excomunhões. A Bauhaus foi reprimida pelo nazismo, mas antes da catástrofe já se começava a notar sua ingênua fusão entre o racionalismo tecnológico e a intuição artística, as dificuldades estruturais que havia para introduzir sua renovação funcional da produção urbana em meio às relações de propriedade capitalista e da especulação imobiliária que a República de Weimar deixava intactas. O construtivismo conseguiu influir na modernização e socialização promovidas na primeira década revolucionária soviética, mas finalmente foi sufocado pela burocratização repressiva do stalinismo e foi substituído pelos pintores realistas que restauravam as tradições iconográficas da Rússia pré-moderna, adaptadas ao retratismo oficial.

A frustração dessas vanguardas foi produzida, em parte, pela derrocada das condições sociais que alentaram seu nascimento. Sabemos também que suas experiências se prolongaram na história da arte e na história social como reserva utópica, na qual movimentos posteriores, sobretudo na década de 60, encontraram estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade. Mas a situação atual da arte e de sua inserção social exhibe uma herança lânguida daque-

10. Boris Arvatov, *Arte y Producción*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

las tentativas dos anos 20 e 60 de transformar as inovações das vanguardas em fonte de criatividade coletiva.

Uma bibliografia incontável vem examinando as razões sociais e estéticas dessa frustração recorrente. Queremos propor aqui uma via antropológica, construída a partir do saber que essa disciplina desenvolveu sobre o ritual, para repensar – a partir do fracasso da arte de vanguarda – o declínio do projeto moderno.

Há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se *ritos*. O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção. Estabeleceram, diz Octavio Paz, “a tradição da ruptura”¹¹. Não é estranho, então, que a produção artística das vanguardas seja submetida às formas mais frívolas da ritualidade: os *vernissages*, as entregas de prêmios e as consagrações acadêmicas.

Mas a arte de vanguarda se transformou em ritual também em outro sentido. Para explicá-lo, devemos introduzir uma mudança na teoria generalizada sobre os ritos. Costuma-se estudá-los como práticas de reprodução social. Supõe-se que são lugares onde a sociedade reafirma o que é, defende sua ordem e sua homogeneidade. Em parte, é assim. Mas os rituais podem ser também movimentos em direção a uma ordem diferente, que a sociedade ainda rejeita ou proscree. Há rituais para confirmar as relações sociais e dar-lhes continuidade (as festas ligadas aos fenômenos “naturais”: nascimento, casamento, morte), e existem outros destinados a efetuar em cenários simbólicos, ocasionais, transgressões impraticáveis de forma real ou permanente.

11. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, México, Joaquín Mortiz, p. 19.

Bourdieu nota, em seus estudos antropológicos sobre os Kabyla, que muitos ritos não têm por função unicamente estabelecer as maneiras corretas de atuação, e portanto separar o permitido do proibido, mas também incorporar certas transgressões limitando-as. O rito, “ato cultural por excelência”, que tenta pôr ordem no mundo, fixa em que condições são lícitas “transgressões necessárias e inevitáveis dos limites”. As transformações históricas que ameaçam a ordem natural e social geram oposições, conflitos, que podem dissolver uma comunidade. O rito é capaz de operar, então, não como simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem, conforme se verá mais adiante a propósito da cerimonialidade tradicionalista, mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança. As ações rituais básicas são, de fato, *transgressões denegadas*. O rito deve resolver, mediante uma operação socialmente aprovada e coletivamente assumida, “a contradição que se estabelece” ao construir “como separados e antagonistas princípios que devem ser reunidos para assegurar a reprodução do grupo”¹².

À luz dessa análise, podemos investigar o tipo peculiar de rituais que as vanguardas instauram. A literatura sobre ritualidade se ocupa preferencialmente dos *rituais de ingresso ou de passagem*: quem pode entrar, e com que requisitos, em uma casa ou em uma igreja; que passos devem ser cumpridos para passar de um estado civil a outro, assumir um cargo ou uma honra. As contribuições antropológicas sobre esses processos foram usadas para entender as operações discriminatórias nas instituições culturais. Descreve-se a ritualização que a arquitetura dos museus impõe ao público: itinerários rígidos, códigos de ação, para serem representados e atuados estritamente. São como templos laicos que, à semelhança dos religiosos, convertem os objetos da história e da arte em monumentos cerimoniais.

Quando Carol Duncan e Alan Wallach estudam o Museu do Louvre, observam que o edifício majestoso, os corredores e as escadarias monumentais, a ornamentação dos tetos, o acúmulo de obras de diversas épocas e

culturas, subordinadas à história da França, compõem um programa iconográfico que dramatiza ritualmente o triunfo da civilização francesa, consagra-a como herdeira dos valores da humanidade. Em compensação, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque se aloja em um edifício frio, de ferro e vidro, com poucas janelas, como se a desconexão com o mundo exterior e a pluralidade de percursos dessem a sensação de livre opção individual, de poder ir onde se quer. Como se o visitante pudesse homologar a liberdade criadora que distingue os artistas contemporâneos: “Estamos em ‘nenhum lugar’, em um nada original, um útero, uma tumba, branca mas sem sol, que parece situada fora do tempo e da história”. À medida que se avança do cubismo ao surrealismo, ao expressionismo abstrato, as formas cada vez mais desmaterializadas, “assim como a ênfase em temas tais como a luz e o ar, proclamam a superioridade do espiritual e do transcendental” sobre as necessidades cotidianas e terrestres¹³. Em suma, a ritualidade do museu histórico de uma forma, a do museu de arte moderna de outra, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente.

As tendências pós-modernas das artes plásticas, do *happening* às *performances* e à arte corporal, como também no teatro e na dança, acentuam esse sentido ritual e hermético. Reduzem o que consideram comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas) e buscam formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro). Cortam as alusões codificadas ao mundo do dia-a-dia, em busca da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos com energias perdidas. A forma *cool* dessa comunicação autocentrada que a arte propõe, ao reinstalar o rito como núcleo da experiência estética, são as *performances* mostradas em

12. Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 381.

13. Cf. os artigos de Carol Duncan e Alan Wallach, “The Universal Survey Museum”, *Art History*, vol. 3, n. 4, dezembro de 1980, e “Le Musée d’art moderne de New York: Un rite du capitalism tardif”, *Histoire et Critique des Arts*, n. 7-8, dezembro de 1978.

vídeo: ao ensimesmamento na cerimônia com o próprio corpo, com o código íntimo, soma-se a relação semi-hipnótica e passiva com a tela. A contemplação retorna e sugere que a máxima emancipação da linguagem artística seja o êxtase imóvel. Emancipação antimoderna, posto que elimina a secularização da prática e da imagem.

Uma das crises mais severas do moderno se produz por essa restituição do rito sem mitos. Germano Celant comenta um *happening* apresentado por John Cage, junto com Rauschenberg, Tudor, Richards e Olsen, no Black Mountain College:

[...] posto que não existe idéia matriz da ação, essa acumulação de materiais tende a libertar as diferentes linguagens de sua condição recíproca de dependência, e tende também a mostrar um "diálogo" possível entre elas como entidades autônomas e auto-significantes¹⁴.

Ao carecer de relatos totalizadores que organizem a história, a sucessão de corpos, ações e gestos se torna uma ritualidade diferente da de qualquer comunidade antiga ou sociedade moderna. Esse novo tipo de cerimonialidade não representa um mito que integre uma coletividade, nem a narração autônoma da história da arte. Não representa nada, salvo o "narcisismo orgânico" de cada participante.

"Estamos nos dando ao luxo de viver cada momento por sua qualidade única. A improvisação não é histórica", declara Paxton, um dos maiores realizadores de *performances*. Mas como passar, então, de cada explosão íntima e instantânea ao espetáculo, que supõe algum tipo de duração ordenada das imagens e diálogo com os receptores? Como ir dos enunciados soltos ao discurso, dos enunciados solitários à comunicação? Da perspectiva do artista, as *performances* dissolvem a busca de autonomia do campo artístico na busca de emancipação expressiva dos sujeitos, e, como geralmente os sujeitos querem compartilhar suas experiências, oscilam entre

14. Germano Celant, intervenção em "El Arte de la Performance", *Teoría y Crítica*, Buenos Aires, Asociación Internacional de Críticos de Arte, n.2, dezembro de 1979, p. 32.

a criação para si mesmos e o espetáculo: freqüentemente, essa tensão é a base da sedução estética.

Essa exacerbação narcisista da descontinuidade gera um novo tipo de ritual, que na verdade é uma consequência extrema do que as vanguardas vinham fazendo. Nós os chamaremos *ritos de egresso*. Dado que o máximo valor estético é a renovação incessante, para pertencer ao mundo da arte não se pode repetir o já feito, o legítimo, o compartilhado. Devem-se iniciar formas de representação não codificadas (do impressionismo ao surrealismo), inventar estruturas imprevisíveis (da arte fantástica à geométrica), e relacionar imagens que, na realidade, pertencem a cadeias semânticas diversas e que ninguém tinha associado (dos *collages* às *performances*). Não há pior acusação contra um artista moderno do que apontar repetições em sua obra. Segundo esse sentido de fuga permanente, para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela.

Nesse ponto, vejo uma continuidade *sociológica* entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna que as renega. Ainda que os pós-modernos abandonem a noção de ruptura – fundamental nas estéticas modernas – e usem imagens de outras épocas em seu discurso artístico, seu modo de fragmentá-las e desfigurá-las, as leituras deslocadas ou paródicas das tradições, restabelecem o caráter insular e auto-referido do mundo da arte. A cultura moderna se construiu negando as tradições e os territórios. Seu impulso ainda vigora nos museus que procuram novos públicos, nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais, que produzem fora de seus países e descontextualizam os objetos. A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença "legítima".

Essas experimentações transculturais engendraram renovações na linguagem, no *design*, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude. Mas o destino principal dos gestos heróicos das vanguardas e dos ritos desencantados dos pós-modernos foi a ritualização dos museus e do mercado. Apesar da dessacralização da arte e do mundo artístico, dos

novos canais abertos para outros públicos, os experimentalistas acentuam sua insularidade. O primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz, exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender o sentido. Os artistas que incluem na própria obra a interrogação sobre o que a obra deve ser, que não apenas eliminam a ilusão naturalista do real e o hedonismo sensorial, mas que também fazem da destruição das convenções, mesmo as do ano passado, seu modo de enunciação plástica, garantem, por um lado, o próprio domínio sobre seu campo – diz Bourdieu – mas, por outro lado, excluem o espectador que não se disponha a fazer de sua participação na arte uma experiência igualmente inovadora. As artes modernas e pós-modernas propõem uma “leitura paradoxal”, pois supõem “o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação”¹⁵.

Os artistas garantem realmente o domínio sobre seu campo? Quem se apropria de suas transgressões? Ao aceitarem os ritos de egresso, a fuga incessante como a maneira moderna de fazer arte legítima, o mercado artístico e os museus não submetem as mudanças a um enquadramento que as limita e controla? Qual é, então, a função social das práticas artísticas? Não lhes foi atribuída – com êxito – a tarefa de representar as transformações sociais, de ser o palco simbólico onde acontecem as transgressões, mas dentro de instituições que limitam sua ação e eficácia para que não perturbem a ordem geral da sociedade?

É necessário repensar a eficácia das inovações e das irreverências artísticas, os limites de seus sacrilégios rituais. As tentativas de romper ilusões na superioridade e no sublime da arte (insolências, autodestruições de obras, a merda do artista dentro do museu) são, no fim das contas, segundo Bourdieu, dessacralizações sacralizantes “que nunca escandalizam senão aos crentes”. Nada exhibe melhor a tendência ao funcionamento ensimesmado do campo artístico que o destino dessas tentativas de sub-

15. Pierre Bourdieu, “Disposition esthétique et compétence artistique”, *Les Temps Modernes*, n. 295, fevereiro de 1971, p. 1352.

versão, aparentemente radicais, que “os guardiães mais heterodoxos da ortodoxia artística” finalmente devoram¹⁶.

É possível continuar afirmando, com Habermas, que a modernidade é um projeto inconcluso mas realizável, ou devemos admitir – com os artistas e teóricos desiludidos – que a experimentação autônoma e a inserção democratizadora no tecido social são tarefas inconciliáveis?

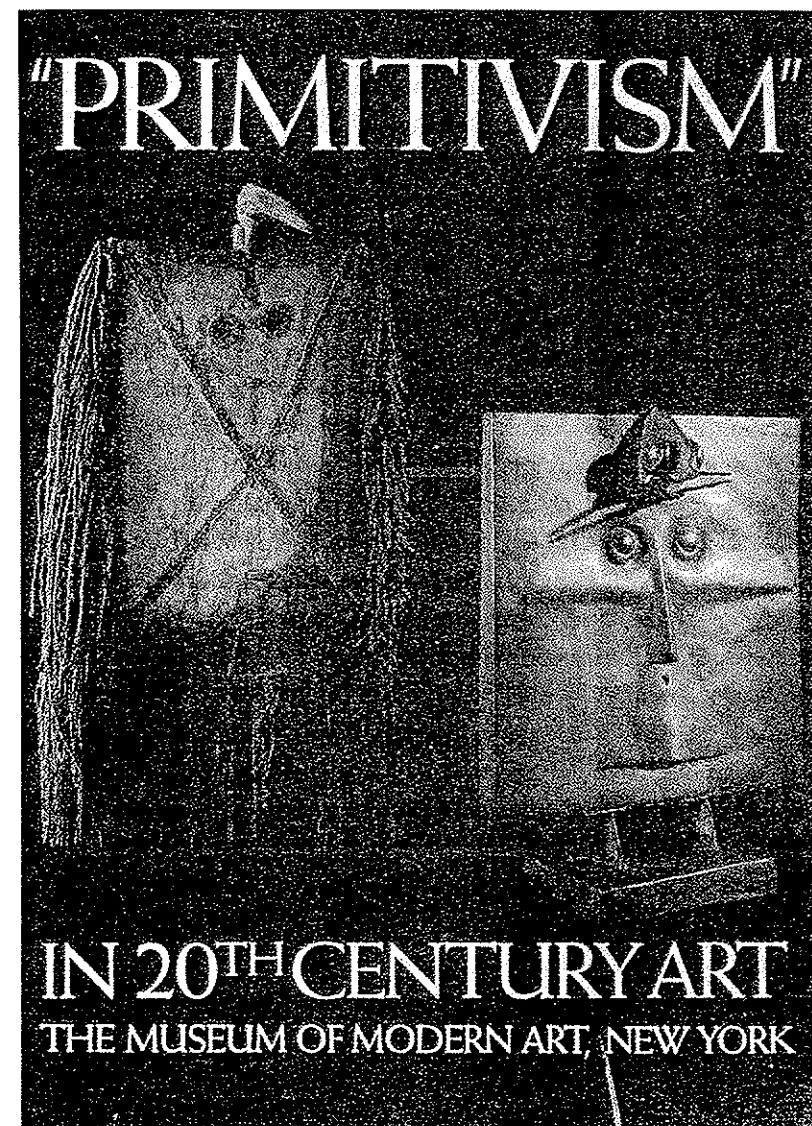
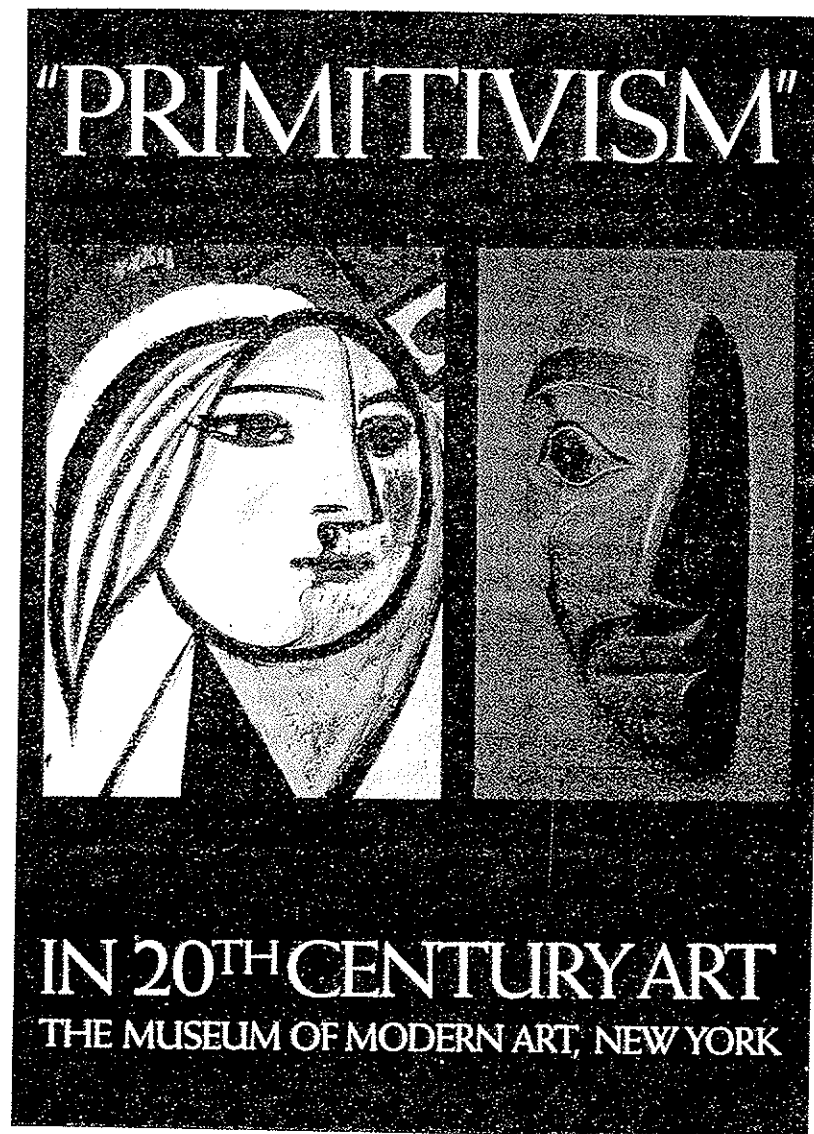
Se queremos entender as contradições entre esses projetos modernos, é preciso analisar como se reformulam os vínculos entre autonomia e dependência da arte nas condições atuais de produção e circulação cultural. Tomaremos quatro interações das práticas cultas modernas e “autônomas” com esferas “alheias”, como são a arte pré-moderna, a arte ingênua e/ou popular, o mercado internacional de arte e as indústrias culturais.

FASCINADOS COM O PRIMITIVO E O POPULAR

Por que os promotores da modernidade, que a anunciam como superação do antigo e do tradicional, sentem cada vez mais atração por referências do passado? Não é possível dar a resposta apenas neste capítulo. Será preciso explorar as necessidades *culturais* de conferir um significado mais denso ao presente e as necessidades *políticas* de legitimar a hegemonia atual mediante o prestígio do patrimônio histórico. Teremos que indagar, por exemplo, por que o folclore encontra eco nos gostos musicais dos jovens e nos meios eletrônicos de comunicação.

Aqui nos ocuparemos da importância crescente que os críticos e museógrafos contemporâneos dão à arte pré-moderna e à popular. O auge que os pintores latino-americanos atingem, no final dos anos 80 e no início dos 90, nos museus e mercados dos Estados Unidos e da Europa, não

16. Pierre Bourdieu, “La Production de la croyance: Contribution a une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 13, fevereiro de 1977, p. 8.



pode ser entendido senão como parte da abertura ao não-moderno iniciada alguns anos antes¹⁷.

Um modo de averiguar o que buscam os protagonistas da arte contemporânea no primitivo e no popular é examinar como a colocam em cena os museus e o que dizem para justificá-la nos catálogos. Uma exposição sintomática foi a realizada em 1984 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque sobre o primitivismo na arte do século XX. A instituição, que, nas últimas duas décadas, foi a instância máxima de legitimação e consagração das novas tendências, propôs uma leitura dos artistas da modernidade que marcava, em vez da autonomia e da inovação, as semelhanças formais de suas obras com peças antigas. Uma mulher de Picasso encontrava seu espelho em uma máscara kwakiutl; as figuras alongadas de Giacommetti, em outras da Tanzânia; a *Máscara do Temor* de Klee, em um deus guerreiro dos zuni; uma cabeça de pássaro de Max Ernst, em uma máscara tusyan. A exposição revelava que as dependências dos modernos com relação ao arcaico abrangem desde os fovistas até os expressionistas, desde Brancusi até os artistas da terra e os que desenvolvem *performances* inspiradas em rituais "primitivos".

É de lamentar que as preocupações explicativas do livro-catálogo se tenham concentrado em interpretações detetivescas: estabelecer se Picasso comprou máscaras do Congo no mercado das pulgas de Paris ou se Klee visitava os museus etnológicos de Berlim e da Basiléia. O deslocamento do foco da arte ocidental e moderna fica na metade do caminho ao preocupar-se apenas em reconstruir os procedimentos através dos quais objetos da África, Ásia e Oceania chegaram à Europa e aos Estados Unidos, e de que modo foram adotados pelos artistas ocidentais, sem comparar os usos e significados originais com os que lhes foram dados pela modernidade.

17. Vários críticos atribuem essa efervescência da arte latino-americana também à expansão da clientela "hispânica" nos Estados Unidos, à maior disponibilidade de investimentos no mercado artístico e à proximidade do V Centenário. Cf. Edward Sullivan, "Mito y Realidad: Arte Latinoamericano en Estados Unidos", e Shifra Goldman, "El Espíritu Latinoamericano: La Perspectiva desde los Estados Unidos", *Arte en Colombia*, n. 41, setembro de 1989.

Mas nos interessa, sobretudo, registrar que esse tipo de mostra de grande ressonância relativiza a autonomia do campo cultural da modernidade.

Outro caso destacável foi a exposição de 1978 no Museu de Arte Moderna de Paris que reuniu artistas chamados ingênuos ou populares. Paisagistas e construtores de capelas e castelos pessoais, decoradores barrocos de seus próprios quartos, pintores e escultores autodidatas, fabricantes de bonecos insólitos em máquinas inúteis. Alguns, como Ferdinand Cheval, eram conhecidos pela difusão de historiadores e artistas que souberam valorizar obras estranhas ao mundo da arte. Mas a maior parte carecia de qualquer formação e reconhecimento institucional. Produziram sem preocupações publicitárias, lucrativas ou estéticas – no sentido das belas-artes ou das vanguardas – trabalhos nos quais aparecem uma originalidade ou uma novidade. Deram tratamentos não-convencionais a materiais, formas e cores, que os especialistas organizadores dessa exposição julgaram dignos de serem apresentados num museu. O livro-catálogo preparado para a mostra tem cinco prólogos, como se o museu tivesse sentido maior necessidade que em outras exposições de explicar e de prevenir. Quatro deles, em vez de buscar a especificidade dos artistas expostos, querem entendê-los relacionando-os com tendências da arte moderna. Para Michel Ragon, lembram os expressionistas e surrealistas por sua "imaginação delirante", Van Gogh por sua "anormalidade", e os declara artistas porque são "indivíduos solitários e inadaptados", "duas características de todo artista verdadeiro"¹⁸. O prólogo mais saboroso é o da diretora do museu, Suzanne Page, que explica ter chamado a exposição *Les Singuliers de l'art* porque os participantes são "indivíduos livremente proprietários de seus desejos, de suas extravagâncias, que impõem ao mundo o selo vital de sua irredutível unicidade". Assegura que o museu não realiza essa mostra para buscar uma alternativa para "uma vanguarda fatigada", mas para "renovar o olhar e reencontrar o que há de selvagem nessa arte cultural".

18. Michel Ragon, "L'art en pluriel", em *Les Singuliers de l'art*, Paris, Musée d'Art Moderne, 1978.

A que se deve essa insistência na unicidade, na pureza, na inocência, no selvagem, ao mesmo tempo que reconhecem que esses homens e mulheres produzem misturando o que aprenderam nas páginas rosas do *Petit Larousse*, na *Paris Match*, na *La Tour Eiffel*, na iconografia religiosa, nos jornais e revistas de sua época? Por que o museu que tenta desfazer-se das parcialidades já insustentáveis do “moderno” sente necessidade de classificar aquilo que lhe escapa, não só em relação às tendências legitimadas da arte, mas também aos compartimentos criados para nomear o heterodoxo? O prólogo de Raymonde Moulin dá várias chaves. Depois de apontar que, desde o começo do século XX, a definição social da arte se amplia de maneira incessante e que a incerteza assim gerada levou a rotular também incessantemente as manifestações estranhas, propõe que se considere essas obras como “inclassificáveis”, e se pergunta pelas razões por que foram escolhidas. Em primeiro lugar, porque para o olhar culto esses artistas ingênuos “alcançam sua salvação artística” à medida que “transgridem parcialmente as normas de sua classe”; em segundo, porque

[...] redescobrem no uso criador do tempo livre – o do ócio, ou, mais freqüentemente, da aposentadoria – o saber perdido do trabalho indiviso. Isolados, protegidos de todo contato e de todo compromisso com os circuitos culturais ou comerciais, não são suspeitos de ter obedecido a outra necessidade que a interior: nem magníficos, nem malditos, mas inocentes [...]. Em suas obras, o olhar cultivado de uma sociedade desiludida acredita perceber a reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio de realidade.

A ARTE CULTA JÁ NÃO É UM COMÉRCIO DE MINORIAS

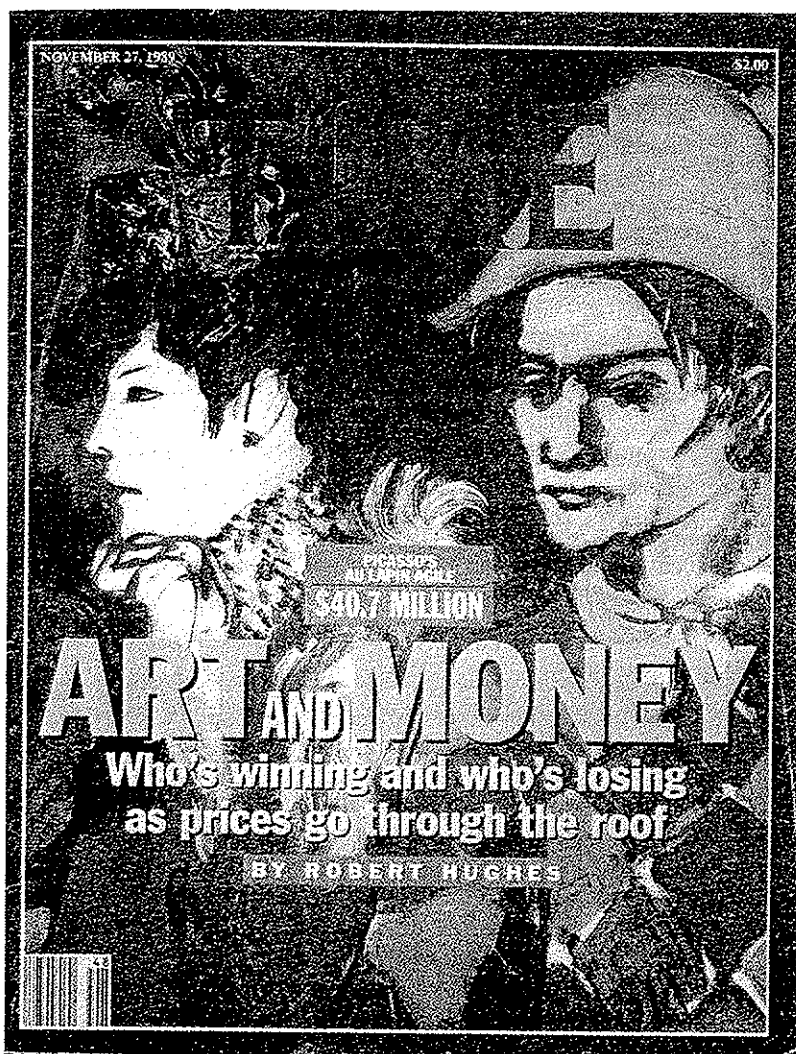
A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais. Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais –

reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo.

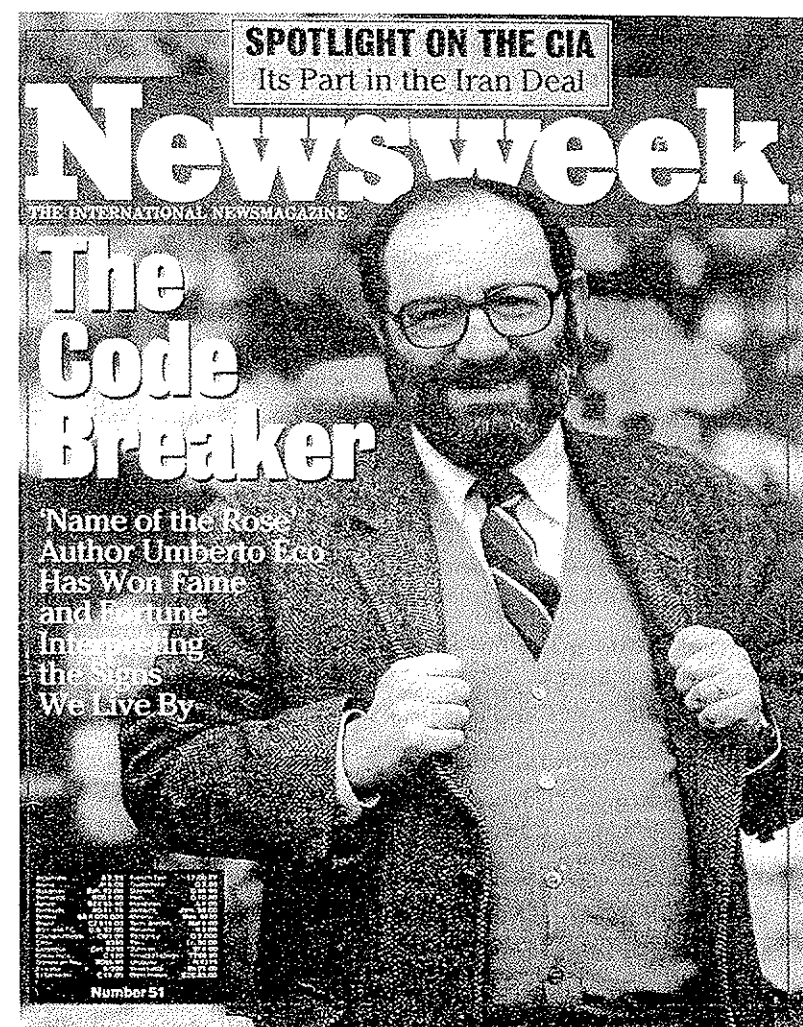
A expansão do mercado artístico de um pequeno círculo de *amateurs* e colecionadores para um público amplo, freqüentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos, altera as formas de avaliar a arte. As revistas que indicam as cotações das obras apresentam sua informação junto à propaganda de companhias de aviação, carros, antigüidades, imóveis e produtos de luxo. Uma pesquisa de Annie Verger sobre as mudanças dos procedimentos de consagração artística, acompanhando os índices publicados por *Connaissance des Arts*¹⁹, observa que para o primeiro deles, difundido em 1955, a revista consultou uma centena de personalidades, selecionadas entre artistas, críticos, historiadores de arte, diretores de galeria e conservadores de museus. Para as listas seguintes, que são feitas a cada cinco anos, muda o grupo de informantes: inclui não franceses (assumindo a crescente internacionalização do juízo estético) e vão desaparecendo os artistas (de 25% em 1955 a 9,25% em 1961, e nenhum em 1971). São incorporados mais colecionadores, conservadores de museus tradicionais e *marchands*. As mudanças na relação de consultados, que expressam as modificações na luta pela consagração artística, geram outros critérios de seleção. A porcentagem de artistas de vanguarda diminui e reaparecem os “grandes mestres”, já que a modernidade e a inovação deixam de ser os valores supremos.

As manifestações mais agressivas desses condicionamentos extra-estéticos sobre o campo artístico se encontram na Alemanha, nos Estados Unidos e no Japão. Willi Bongard, jornalista de uma revista financeira, publicou em 1967 a obra *Kunst and Kommerz*, em que critica as táticas de “comércio de minorias mal administrado” das galerias que carecem de vitrines, situam-se em um andar alto e buscam relações confidenciais com sua clientela, expõem os produtos por apenas duas ou três semanas e consideram a publicidade um luxo. Ele aconselha o uso de técnicas avançadas

19. Annie Verger, “L’Art d’estimer l’art: Comment classer l’incomparable?”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.66/67, março de 1987, pp. 105-121.



Fim da separação entre o culto e o massivo? Picasso e Umberto Eco, temas de capas em revistas internacionais. O artista que leva a quebrar várias vezes os recordes nos leilões de arte, e o scholar que consegue vender mais de cinco milhões de exemplares de seu



romance "semiótico", em 25 línguas. Destruição dos códigos do saber culto ou estetização do mercado?

das de distribuição e comercialização, que de fato adotou a partir de 1970 estabelecendo uma relação dos artistas mais prestigiados na revista econômica *Kapital* e publicando uma revista própria, *Art Aktuel*, que divulga as últimas tendências do mercado artístico e sugere a melhor maneira de administrar a própria coleção.

“Tanto [pelo] prazer”, diz a empresa ou o inculto milionário sedento de prestígio. “O prazer é todo meu”, responde o crítico ou o conservador do museu. É assim o diálogo? “Decididamente não”, conclui o historiador Juan Antonio Ramírez ao comprovar que os preços mais elevados pagos nos leilões não correspondem às obras que os especialistas julgam melhores ou mais significativas²⁰. Em nenhum país é tão evidente a força dos empresários, e portanto dos “administradores da arte”, como nos Estados Unidos, onde esta é uma carreira próspera que pode ser estudada em várias universidades. Seus graduados, instruídos em arte e em estratégias de investimento, ocupam cargos especiais junto ao diretor artístico nos grandes museus norte-americanos. Quando planejam sua programação anual, têm em mente que o tipo de arte que se promove influi nas políticas de financiamento e no número de empregos, não apenas das instituições culturais, mas também no comércio, nos hotéis e nos restaurantes. Essa repercussão múltipla das exposições atrai corporações, interessadas em financiar as mostras de prestígio e usá-las como propaganda. Se o campo artístico está submetido a esses jogos entre o comércio, a publicidade e o turismo, onde foi parar sua autonomia, a renovação intrínseca das buscas estéticas, a comunicação “espiritual” com o público? Se o auto-retrato *Yo*, Picasso pode dar um lucro de 19,6% ao ano, como ocorreu a Wendell Cherry, presidente da Humana Inc., que o comprou por 5,83 milhões de dólares em 1981 e o vendeu em 1989 por 47,85, a arte se torna, antes de mais nada, uma área privilegiada de investimentos. Ou, como diz Robert Hughes, no artigo em que fornece esse dado, “a full-management art industry”²¹.

20. Juan Antonio Ramírez, “Una Relación Impúdica”, *Lápiz*, Madrid, n. 57, março de 1989.

21. Robert Hughes, “Art and Money”, *Time*, 27 de novembro de 1989, pp. 60-68.

Numa sociedade como a norte-americana, em que a evasão de impostos e a publicidade se eufemizam como parte das tradições nacionais de filantropia e caridade, continua sendo possível que as doações aos museus preservem a espiritualidade da arte²². Mas até esses simulacros começam a cair: em 1986 o governo de Reagan modificou a legislação que permitia deduzir impostos com doações, recurso fundamental para o crescimento espetacular dos museus desse país. Se obras de Picasso e de Van Gogh chegam a 40 ou 50 milhões de dólares, preço que alcançaram na Sotheby's no fim de 1989, os museus norte-americanos – cujos orçamentos mais altos oscilam entre dois e cinco milhões anuais – devem ceder as peças mais cotadas a colecionadores privados. Como essa disparada dos preços eleva os seguros – ao ponto de que uma exposição de Van Gogh, planejada pelo Metropolitan Museum em 1981, custaria hoje 5 bilhões de dólares, só para assegurar as obras – nem esse museu pode conseguir que os quadros passem das coleções particulares ao conhecimento público. Algumas utopias da modernidade, que estiveram no fundamento dessas instituições – divulgar e democratizar as grandes criações culturais, valorizadas como propriedade comum da humanidade – passam a ser, no sentido mais maligno, peças de museu.

Se essa é a situação nas metrópoles, o que resta da arte e de suas utopias modernas na América Latina? Mari-Carmen Ramírez, curadora de arte latino-americana da Galeria Huntington, na Universidade do Texas, explica-me como é difícil para os museus norte-americanos ampliar suas coleções incorporando obras clássicas e novas tendências da América Latina²³ quando os quadros de Tarsila, Botero e Tamayo valem entre 300 000 e 750 000 dólares²⁴. Muito mais inviável, obviamente, é qualquer programa

22. É compreensível que os 80 bilhões de dólares anuais “doados” pelos norte-americanos a atividades religiosas (47,2%), educativas (13,8%), artes e humanidades (6,4%) ajudem a crer que o desinteresse e a gratuidade continuam sendo núcleos orientadores da arte (cf. o excelente número 116 de *Daedalus*, dedicado a “Philanthropy, Patronage, Politics”, especialmente os textos de Stephen R. Graubard e Alan Pifer, que oferecem esses dados).

23. Entrevista realizada em Austin em novembro de 1989.

24. Para mais dados, ver o artigo de Helen-Louise Seggerman, “Latin American Art”, *Art and Auction*, setembro de 1989, pp. 164-165.

de atualização nos museus dos países latino-americanos desamparados por orçamentos oficiais “austeros” e burguesias pouco habituadas a doações artísticas. A consequência é que nos próximos anos o melhor, ou ao menos o mais cotado da arte latino-americana, não será visto em nossos países; os museus se tornarão mais pobres e rotineiros, porque não terão com o quê pagar nem ao menos seguro para que os colecionadores privados lhes emprestem as obras dos maiores artistas do próprio país.

Annie Verger fala de uma reorganização do campo artístico e dos padrões de legitimação e consagração devido ao avanço de novos agentes na competição do monopólio da valorização estética. No nosso modo de ver, estamos também diante de um novo sistema de vínculos entre as instituições culturais e as estratégias de investimento e valorização do mundo comercial e financeiro. A evidência mais rotunda é o modo como nos anos 80 os museus, os críticos, as bienais e mesmo as feiras internacionais de arte perderam a importância como gestores universais das inovações artísticas para se tornarem seguidores das galerias líderes dos Estados Unidos, Alemanha, Japão e França, unificadas em uma rede comercial “que apresenta, no conjunto dos países ocidentais e na mesma ordem de aparição, os mesmos movimentos artísticos”, usando, ao mesmo tempo, os recursos de legitimação simbólica dessas instituições culturais e as técnicas de *marketing* e publicidade massiva²⁵. A internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital. A autonomia dos campos culturais não se dissolve nas leis globais do capitalismo, mas se subordina a elas com laços inéditos.

Ao centrar nossa análise na cultura visual, especialmente nas artes plásticas, estamos querendo demonstrar a perda de autonomia simbólica das elites em um campo que, junto com a literatura, constitui o núcleo mais resistente às transformações contemporâneas. Mas o culto moderno inclui,

25. Raymonde Moulin, “Le Marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”, *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1985, p. 315.

desde o começo deste século, boa parte dos produtos que circulam pelas indústrias culturais, assim como a difusão em massa e a reelaboração que os novos meios fazem de obras literárias, musicais e plásticas que antes eram patrimônio distintivo das elites. A interação do culto com os gostos populares, com a estrutura industrial da produção e circulação de quase todos os bens simbólicos, com os padrões empresariais de custo e de eficiência, está mudando velozmente os dispositivos organizadores do que agora se entende por “ser culto” na modernidade.

No cinema, nos discos, no rádio, na televisão e no vídeo, as relações entre artistas, intermediários e público implicam uma estética distante da que manteve as belas-artes: os artistas não conhecem o público, nem podem receber diretamente suas opiniões sobre as obras; os empresários adquirem um papel mais decisivo que qualquer outro mediador esteticamente especializado (crítico, historiador da arte) e tomam decisões fundamentais sobre o que deve ou não deve ser produzido e transmitido; as posições desses intermediários privilegiados são adotadas dando maior peso ao benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendências do mercado; a informação para tomar essas decisões é obtida cada vez menos por meio de relações personalizadas (como do dono de galeria com seus clientes) e mais pelos procedimentos eletrônicos de pesquisa de mercado e contabilização do *rating*; a “estandardização” dos formatos e as mudanças permitidas são feitas de acordo com a dinâmica mercantil do sistema, com o que é manipulável ou rentável para esse sistema e não por escolhas independentes dos artistas.

É possível perguntar o que fariam hoje, dentro desse sistema, Leonardo, Mozart ou Baudelaire. A resposta é a que um crítico deu: “Nada, a menos que eles jogassem conforme as regras”²⁶.

26. C. Ratcliff, “Could Leonardo da Vinci Make It in New York Today? Not, Unless He Played by the Rules”, *New York Magazine*, novembro de 1978.

A ESTÉTICA MODERNA COMO IDEOLOGIA PARA CONSUMIDORES

Como essas mudanças ainda são pouco conhecidas ou assumidas pelos públicos majoritários, a ideologia do culto moderno – autonomia e desinteresse prático da arte, criatividade singular e atormentada de indivíduos isolados – subsiste mais entre o grande público do que nas elites que originaram essas crenças.

Situação paradoxal: no momento em que os artistas e os espectadores “cultos” abandonam a estética das belas-artes e das vanguardas porque sabem que a realidade funciona de outro modo, as indústrias culturais, as mesmas que encerraram essas ilusões na produção artística, reabilitam-nas em um sistema paralelo de publicidade e difusão. Através de entrevistas biográficas de artistas, invenções sobre sua vida pessoal ou sobre o “angustiante” trabalho de preparação de um filme ou de uma peça teatral, mantêm vigentes os argumentos românticos do artista solitário e incompreendido, da obra que exalta os valores do espírito em oposição ao materialismo generalizado. De modo que o discurso estético deixou de ser a representação do processo criador para tornar-se um recurso complementar destinado a “garantir” a verossimilhança da experiência artística no momento do consumo.

O percurso feito neste capítulo mostra outro desencontro paradoxal: a sociologia da cultura moderna e as práticas artísticas dos últimos vinte anos. Enquanto filósofos e sociólogos como Habermas, Bourdieu e Becker vêem no desenvolvimento autônomo dos campos artísticos e científicos a chave explicativa de sua estrutura contemporânea, e influenciam na pesquisa com essa pista metodológica, os que fazem arte baseiam a reflexão sobre seu trabalho na descentralização dos campos, nas dependências inevitáveis com relação ao mercado e às indústrias culturais. É o que se vê não apenas nas obras, mas no trabalho de museógrafos, organizadores de exposições internacionais e bienais, diretores de revistas, que encontram nas interações do artístico com o extra-artístico um núcleo fundamental do que deve ser pensado e exibido.

A que se deve essa discrepância? Além das óbvias diferenças de enfoque entre uma disciplina e outra, vemos uma chave na diminuição da cria-

tividade e da força inovadora da arte de fim de século. O fato de obras plásticas, teatrais e cinematográficas serem cada vez mais colagens de citações de obras passadas não se explica apenas por certos princípios pós-modernos. Se os diretores de museus fazem das retrospectivas um recurso frequente para montar exposições, se os museus procuram seduzir o público através da renovação arquitetônica e dos artifícios cenográficos, é – também – porque as artes contemporâneas já não geram tendências, grandes figuras, nem surpresas estilísticas como na primeira metade do século. Não queremos deixar essa observação com o simples sabor crítico que assim tem. Pensamos que o impulso inovador e expansivo da modernidade está chegando a seu limite máximo, mas talvez isso permita pensar em outros modos de inovação que não sejam a evolução incessante rumo ao desconhecido. Concordamos com Huyssen quando afirma que a cultura que vem desde os anos 70 é “mais amorfa e difusa, mais rica em diversidade e variedade que a dos anos 60, na qual as tendências e os movimentos evoluíram numa sequência mais ou menos ordenada”²⁷.

Por último, devemos dizer que as quatro aberturas do campo artístico culto descritas mostram como os agentes da modernidade relativizam sua autonomia, sua confiança no evolucionismo cultural. Mas é necessário distinguir entre as formas em que as artes modernas interagem com o alheio nos dois primeiros casos e nos dois últimos.

Com respeito à arte antiga ou primitiva, e com respeito à arte ingênua ou popular, quando o historiador ou o museu se apoderam delas, o sujeito da enunciação e da apropriação é um sujeito culto e moderno. William Rubin, diretor da exposição *O Primitivismo na Arte do Século XX*, diz em sua extensa introdução à mostra que não o preocupa entender a função e o significado originais de cada um dos objetos tribais ou étnicos, senão “nos termos do contexto ocidental no qual os artistas ‘modernos’ os descobriram”²⁸. Vimos na mostra *Les Singuliers de l'art* a mesma difi-

27. Andreas Huyssen, “En busca de la Tradición: Vanguardia y Posmodernismo en los Años 70”, em Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 154.

28. William Rubin (ed.), “*Primitivism* in 20th Century Art”, New York, Museum of Modern Art, 1984, vol. 1, pp. 1-79.

culdade de historiadores e críticos para deixar de falar de forma elitista da cultura moderna quando se deparam com a diferença entre o ingênuo e o popular.

Por outro lado, a arte do Ocidente, confrontada com as forças do mercado e da indústria cultural, não consegue sustentar sua independência. O "outro" do mesmo sistema é mais poderoso que a alteridade de culturas distantes, já submetidas econômica e politicamente, e também mais forte que a diferença dos subalternos ou marginais na própria sociedade.