



## REDES E FETICHES NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA RODA GIRANDO EM VÃO

### NETWORKS AND FETISHES IN CONTEMPORARY ART: A WHEEL SPINNING IN VAIN

Rafael Mauricio Méndez Bernal<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio procura examinar os critérios de valor que sustentam a produção, a circulação e o consumo das obras da arte contemporânea, considerando suas especificidades de inserção nas redes comunicativas e nos dispositivos midiáticos da atualidade. Assim, recorrendo a uma perspectiva genealógica, o estudo indaga nos modos como esses critérios se manifestaram em outros contextos históricos e culturais, com o fim de identificar as peculiaridades da configuração atual. Entre as pistas desvendadas ao longo do texto, cabe destacar as idéias de *rede* e *sujeito-fetiche*.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, critérios de valor, redes, dispositivos midiáticos, fetiche.

#### ABSTRACT:

This essay aims to examine the value criteria that sustains the production, circulation and consumption of contemporary art's works, considering their insertion in communication networks and media devices. Using a genealogical perspective, this article investigates the ways in which these criteria are expressed in other historical and cultural contexts, in order to identify the peculiarities of the current configuration. Among the clues uncovered throughout the text, we highlight the ideas of *network* and *fetish-subject*.

**Key-words:** Contemporary art, value criteria, networks, media devices, fetish.

#### Introdução: um dispositivo em questionamento

O campo da produção cultural e intelectual de uma sociedade é, provavelmente, o terreno no qual se evidencia com mais nitidez sua fisionomia. Esse complexo território opera como uma resposta colossal a uma questão básica que cada grupo humano se formula, e de cuja resolução depende tanto sua sobrevivência em termos materiais como sua própria coerência e sua

---

<sup>1</sup> Professor da Faculdade de Artes ASAB, da Universidade Distrital de Bogotá, na Colômbia; artista plástico, escritor de ensaios e ficções, mestre em Ciência da Arte pelo PPGCA da Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil. [E-mail: mendezmaur@gmail.com](mailto:mendezmaur@gmail.com).



capacidade de renovação. Há uma urgência contundente, ou uma constelação de urgências, que se pretende satisfazer por meio da construção social ou da invenção desse sistema de signos e símbolos que constitui o campo da produção cultural. Há uma busca que se deseja viabilizar, que almeja ser bem-sucedida através do exercício de tais estratégias organizadoras do mundo e construtoras de sentido. Por isso, se fosse possível realizar uma apreciação consistente de tais estratégias, seria plausível compreender o propósito fundamental, a ansiedade, o desejo que sustenta e anima a coletividade. Na constatação dessa vontade se escora o conhecimento que uma sociedade deve ter de si própria, caso procure sua conservação e a consolidação de seu projeto histórico.

Mesmo que essa pulsão fundamental esteja presente em qualquer manifestação da vida individual e coletiva, é no conjunto de formulações e signos nomeados como culturais ou intelectuais que a força do *dispositivo* orientador e regulador de ações, gestos e opiniões — no sentido assinalado por Giorgio Agamben, comentando e ampliando as proposições de Michel Foucault —, ganha toda sua importância. É precisamente nesse *dispositivo*, nesse conjunto de signos, sinais e símbolos com capacidade de formatar a vida dos sujeitos particulares e dos grupos, que a peculiaridade de uma sociedade emerge como um corpo ativo, na constatação de seus propósitos mais básicos. Assim como acontece com todo dispositivo, o campo da cultura e da produção intelectual — e, dentro dele, o terreno da arte — é constituído primordialmente como uma ferramenta: como um instrumento orientado à consecução de um fim. Qual é, então, esse fim que nossa sociedade procura por meio da meticulosa e ingente construção do dispositivo cultural que chamamos arte contemporânea?

Ainda sem reconhecer a especificidade desse desejo básico que se pretende satisfazer por meio das complexas práticas do atual campo artístico, é perfeitamente legítimo supor que se trata de algo valioso. De outro modo, não seria compreensível o vultoso investimento de recursos individuais e sociais destinados à produção e à circulação dos produtos artísticos, além dos altos — às vezes, inverossímeis — preços envolvidos nas transações. Por outro lado, assim como se sabe que a enorme maioria dos assuntos humanos é resultado de acordos e artifícios, no campo da arte tal circunstância se potencializa de maneira desmesurada. Não há nenhum traço de



*naturalidade* aí. Tudo se reduz agora — assim como em qualquer outro momento do desenvolvimento histórico das práticas artísticas — à invenção, à aplicação e, não poucas vezes, à imposição de critérios mais ou menos consensuais. São os chamados “julgamentos de valor” que legitimam ou deslegitimam, incluem ou excluem, e, em suma, constroem valor de realidade ou irrealidade no terreno artístico. Como tais julgamentos não têm capacidade de se produzir a si próprios, mas requerem de um agir especializado e específico, de uma disciplina do conhecimento e de uma comunidade que opere, produza e faça circular esse saber, é sobre eles que recai a responsabilidade de valorizar e, portanto, de “conceder realidade” às práticas artísticas contemporâneas. Nessa operação de criar valor, o campo da crítica e a concorrência de todos seus agentes materializam esse *dispositivo* que procura a concretização de certo desejo coletivo e, portanto, criam suas condições de possibilidade e existência.

O campo da crítica, como orientador e produtor das práticas culturais e intelectuais, é uma invenção relativamente recente. Embora a função legitimadora dos bens artísticos seja transversal na história das sociedades humanas, e em cada uma de suas manifestações tenha existido uma instituição cujo sentido era conferir valor às produções que — a partir da nossa perspectiva — poderiam ser consideradas artísticas, essa configuração cultural que chamamos “crítica” emergiu no final do século XIX. As circunstâncias históricas desse momento tornaram necessária e pertinente a constituição de uma ordem institucional — de um *dispositivo* — capaz de interceder entre a produção de bens artísticos e seu consumo final. Essa mediação orientava o público, os *marchands* e os colecionadores, apresentando o trabalho dos criadores e abrindo-lhes vias para o possível desenvolvimento de sua atividade, criando valor estético. Assim, a crítica se converteu no principal produtor de sentido e de realidade artística.

No entanto, o périplo histórico dessa instância foi curto demais. Nas sociedades contemporâneas, que alguns denominam “da informação”, o papel da crítica foi absorvido pela onipresença dos dispositivos midiáticos. Assim como agora o objeto artístico “não passa do suporte do nome, propagação compulsiva de uma assinatura”, de acordo com Luc Lang, poder-se-ia arriscar também que a legitimação das práticas consideradas artísticas é determinada, em boa medida, pela quantidade de ligações e bons contatos de que se disponha (LANG, 1988, p. 42). A



*rede*, nesse sentido, com sua lógica de inserção no circuito informativo, de velocidade e cobertura, afastando qualquer consideração à margem dos volumes das transmissões, gera essa legitimidade. E, por isso, constitui o único produtor de valor tanto dos bens artísticos como dos não-artísticos. Assim, retomando nossa preocupação inicial e levando em conta o dispositivo *rede*, protagonista da contemporaneidade, torna-se necessário questionar qual é a urgência que as sociedades atuais procuraram resolver por meio da construção desse dispositivo. Cabe perguntar, portanto, que proveito poderia decorrer de sua aplicação para os sujeitos que habitam nosso planeta. E, além disso, qual é o papel que esse dispositivo desempenha com relação aos desafios que, de maneira surpreendentemente verossímil, assinalam hoje a possibilidade da catástrofe?

### **Do universo ritual ao midiático: devires da noção do artístico**

Apesar de sua conturbada história, é difícil referenciar outras épocas nas quais aquilo que denominamos “arte” tenha suscitado tanta controvérsia como em nosso presente. As pessoas mais ou menos distantes dos circuitos institucionalizados como “estéticos” experimentam toda sorte de comoções quando têm algum contacto com essa série de práticas e processos aos quais hoje em dia o “campo” costuma denominar artísticos. Mas se tal experiência, com frequência arrasadora, poderia ser atribuída – não sem malevolência — à falta de preparação do grande público, à sua sensibilidade rude e conservadora, ou à incapacidade de fazer consciência das mudanças monumentais deflagradas na passagem da modernidade para a contemporaneidade, quando se trata dos especialistas — isto é, daqueles que integram o território estético — o panorama não é muito diferente. Incrementam-se, porém, em ocasiões até limites inverossímeis, a animadversão e os enfrentamentos; e, junto com eles, a rentabilidade e o montante das transações.

Não constitui nenhuma surpresa que os produtos artísticos sejam traduzíveis em termos de valor. De fato, não poderia ser de outra maneira. O sentido que nós conferimos à noção de arte é uma invenção muito recente, e isso não deve ser esquecido. Contudo, mesmo em outros contextos históricos, ainda que essa categorização não existisse, é inegável que se produziam fatos



“artísticos”. Então, mesmo quando as condições de vida eram tão precárias a ponto de tornar impensável – e perigosíssima — qualquer banalidade, o investimento de enormes quantidades de energia na produção de imagens dá conta de sua importância, de sua capacidade de intervir na reprodução e na supervivência humana. No entanto, e mesmo que a noção de progresso — através da qual, em algum momento, tentou-se compreender e qualificar as transformações históricas — tenha perdido boa parte de sua credibilidade, não podemos deixar de constatar a distância que nos separa daqueles universos.

Hoje, quando construímos a imagem de uma mulher de formas opulentas, por exemplo, não convocamos com ela os poderes da fertilidade para garantir a continuidade de nossa espécie. Quando representamos imagens de animais atravessados por lanças não estamos garantindo, por meio da apropriação de suas almas, a efetividade de nossa caçaria e, com ela, a nutrição e a supervivência do grupo. Ou, pelo menos, não o fazemos de maneira explícita, institucionalizada e ratificada socialmente. Os rituais de magia, com certeza, sobrevivem e se fortalecem em curiosa promiscuidade com nosso ambiente globalizado do século XXI, mas a relação que mantemos com a natureza e com a história está mediada pelo conjunto de estratégias e instrumentos fornecidos pela tecnociência. Possivelmente se trate de uma versão muito menos franca, e bem mais triste, da mitologia, mas alimenta suficientemente a ilusão coletiva da razão, do método e do controle instrumental da realidade.

Por outro lado, em muitas daquelas sociedades que não contavam com um conceito da arte semelhante ao nosso — e, portanto, tampouco com as arbitrariedades que o constituem —, suas configurações não eram submetidas a processos críticos capazes de criar e regulamentar seu valor. Tais sociedades, estruturadas em torno a modos de produção não-capitalistas, não consideravam o consumo como o fim último de suas imagens; e, portanto, geravam para elas um valor autônomo referido ao afastamento do profano e à inserção no âmbito sagrado. A complexidade mítica e ritual garantia tal valorização e desempenhava o papel de mediadora ou legitimadora, capaz de lhes conceder sua condição privilegiada. Poderíamos aventurar, então, que a mania contemporânea de construir imagens, objetos, processos ou fatos que agora são catalogados como “artísticos” — sustentados tanto por uma forte tradição como por um corpo



cada vez mais abundante de formulações intelectuais — obedece a outras razões. Há um valor que se mede, cada vez com mais frequência, em grandes quantias de dólares e em operações financeiras muito complexas; e, no tanto, esse valor nunca foi tão ferozmente questionado como agora.

### **O que é valioso na sociedade do espetáculo?**

Examinar o fenômeno da valoração na arte atual supõe a pergunta sobre a natureza daquilo que a sociedade contemporânea considera valioso; sobre as idéias de riqueza e de pobreza; sobre o imaginário que desenvolvemos em torno ao que é apreciável e ao que é desprezível. Trata-se de um esforço tão urgente como desmesurado: esmiuçar a invenção social do valioso. Cada coisa e cada fato de que possamos ter experiência supõem uma troca, um comércio, uma mobilização de sentidos e, portanto, de valores. A questão aqui esboçada pretende interrogar a origem dessa invenção, bem como os mecanismos por meio dos quais ela se produz e reproduz.

Permanece fora de nossas possibilidades, de nosso *ethos*, exercermos como seres vivos para além de uma esfera de valorações da qual se deriva nossa viabilidade. Isso não tem nada de novo, aliás: se os primeiros hominídeos tivessem errado em seu desejo — quer dizer, na procura daquilo que consideravam fundamental ou valioso — o destino da humanidade teria se comprometido. Ao contrário do que ocorre com outros seres vivos da natureza — que, conforme sua particularidade perceptiva, mantêm uma relação direta com seu meio ambiente e agem nele a partir de um circuito fechado, no qual à recepção de informações se segue um atuar imediato e fervoroso —, os seres humanos precisam da invenção do *dispositivo*. Em seu agir à procura de um fim específico, os sujeitos filtram o emaranhado de dados da realidade através de um código, de um intermediário, que concede sentido e valor a suas ações e, portanto, qualifica, discrimina e cria seus desejos.

Assim, boa parte dos desaforos aos que tristemente temos assistido ao longo de nosso périplo histórico, decorre da duvidosa condição do que se considerou desejável, bem como dos



extremos aos quais se chegou em sua busca. E, no entanto, em nossa situação atual, converge tanta complexidade e tantas perplexidades, que se impõe uma reflexão sobre o assunto. Uma pista aponta para a já mencionada noção de *rede*: a responsabilidade de criar e pôr em circulação o desejo na contemporaneidade corresponde à abstração dos dispositivos midiáticos, que afastaram a experiência do desejável para além de si própria e de seu objeto, até relegá-la ao plano das meras transmissões.

Tanto nas Vênus paleolíticas acima aludidas como na tumba de Pakal (o soberano maia que ordenou a magnificência da mítica Palenque em torno a sua condição de ser divino e ao momento de sua morte), tanto nas mocinhas africanizadas de Picasso como nas ações de Orlan ou Damien Hirst, trata-se — em síntese — de certo investimento de trabalho e de uma clara mobilização da riqueza. É o mesmo caso da estatuária grega, dos vitrais góticos, dos afrescos venezianos, das jovens pintadas por Vermeer e dos urinários de Duchamp. Podemos conceber o que significou, para uma comunidade enfrentada à inclemência natural e à contínua ameaça de extinção, a pausa social necessária para se ocupar na talha de uma figurinha ou na “decoreção” de uma caverna. E é possível imaginar também o exercício transformador envolvido nesses atos, o esforço que implicaram em termos de utilidade e, portanto de valor e de riqueza.

Uma riqueza almejada e entesourada por Pakal, e outros tantos como ele, que previsivelmente tiranizou durante décadas a grandes contingentes de seres humanos para que traduzissem seu trabalho numa construção desmesurada e destinada a acolher seu corpo imortal, garantindo assim sua passagem para outros mundos. Algo compreensível, se considerarmos que de tal passagem dependia a própria supervivência do mundo de cá, prosaico mas real e o único possível para todos os vivos. E, portanto, algo útil — aliás, muito útil. Tamanha monumentalidade se assemelha àquela potencializada até o delírio entre os antigos egípcios: a transação de valores e relações sociais em jogo nessas experiências só é possível numa sociedade que tenha construído sua cosmovisão em torno da transcendência e da religiosidade. Tal é o caso, guardadas as respectivas distâncias e especificidades, da arte cristã, persa, incaica e, enfim, das variadas culturas teocêntricas que povoaram o mundo.



Em conseqüência daquele estado estrutural de coisas, sabemos que o protagonista do desmesurado refinamento maia é Pakal, assim como sabemos que, no caso egípcio, podemos nos encontrar com Tutankamon, mas não temos a menor idéia de quem foi seu arquiteto, nem muito menos de quem foram seus construtores, pedreiros, decoradores. Ninguém pareceu nunca se importar com essas questões. Tampouco podemos reconhecer, nos traços daquelas máscaras soberbas, a menor relação com o aspecto físico que o Pakal ou o Tutankamon de carne e osso arrastaram consigo ao longo de suas vidas terrenas. E não só porque essa vida — aquela que eles viveram entre seus contemporâneos, respirando e palpitando sobre a superfície do planeta — foi apenas uma pálida antecipação da experiência fundamental que viria depois, ao “darem o passo”, mas porque os sujeitos denominados Pakal ou Tutankamon, as pessoas, os indivíduos, não tinham lugar em suas respectivas visões do mundo.

Naqueles universos complexos e deslumbrantes só havia lugar para as abstrações soberanas, escassas e despóticas, bem como para o inumerável enxame de homens e mulheres destinados à servidão e à entrega de seu trabalho anônimo para a construção da grandeza de seus senhores. Aquilo que hoje chamamos “arte”, denominação que a eles certamente surpreenderia, organizava-se ao redor de uma formação social muito concreta que permitia sua produção e, em conseqüência, sua geração de riqueza material, moral e simbólica, atendendo a uma escala de valores muito estruturada e hierarquizada. É pertinente assinalar que, nesses contextos, não teriam feito sentido os dispositivos críticos com sua função de mediar, apresentar e construir valor. O valioso não era compreendido como fruto de um consenso: sua pretendida naturalidade era resultado da narrativa mítica, e tinha como horizonte de possibilidade nada menos que a eternidade.

Mas esse exótico quadro foi convocado aqui por sua eloqüência, em termos contrastantes, quando se trata de examinar a situação contemporânea. A cosmovisão ocidental e moderna trouxe consigo seus respectivos meandros sociais e de organização político-econômica que, salvando peculiaridades determinantes, orquestrou uma visão histórica e imanente do mundo, em lugar daquelas que se caracterizavam por ser transcendententes e intemporais. Por isso, a noção do valioso, do que deve ser desejado — produzido ou furtado — e finalmente





entesourado, também é muito diferente. A ordem do precioso e do enriquecedor se transtornou notoriamente. Trate-se daquele humanismo antigo que substituiu a riqueza do persa pela austeridade hedonista, e intolerante, do grego; ou, então, do *condotieri* mediterrâneo que extirpou a denteadas o mundo dos amolecidos senhores medievais, preparando assim, embora muito a seu pesar, a chegada final do “cidadão”. Certamente, neste último caso, assim como ocorreu em outros tempos, a riqueza foi perseguida por causa de suas implicações em termos de conforto e prazer, mas já era outro seu sentido final — e, de maneira semelhante, também mudara a noção do sujeito que poderia possuí-la. Situação limite que, em termos de sua instabilidade, poderia encontrar equivalência em nossos dias, nos quais a riqueza deixa de ser buscada no sentido exclusivo de poder manipular e acumular dinheiro ou seus equivalentes, mas também na procura de visibilidade e de pertencimento à *rede*.

### **As *redes* como chaves de um mundo desencantado**

Os poderosos continuaram existindo na era moderna, é claro, e em torno deles se orquestrou toda uma dinâmica social de produção e trabalho, que não excluiu a geração de bens artísticos. Muito pelo contrário, aliás. No sentido expresso no ensaio “*Take the money and run? Can political and socio-critical art survive?*”, de Martha Rosler, o artista — quer dizer, o produtor de objetos considerados obras da arte — continuou sendo servidor e tributário dos grupos dirigentes, e sua produção viria a consolidar o *status* de uma casta que entendia a posse de objetos considerados privilegiados como parte de sua condição e identidade. No entanto, a condição dos poderosos se tornou sensivelmente distante dos intangíveis transcendentais de outros dias, e foi se enfraquecendo a força da predestinação e do assinalamento divino que fizeram com que o senhorio daqueles comparáveis ao maia Pakal fosse inquestionável. Aquela imobilidade, referendada na posse da terra como bem maiúsculo, terminou se enfraquecendo. E foi se debilitando também a expectativa de outra vida no além, a medida que se aprofundava uma crescente vocação pelo “real”.



Assim, um desejo de controle da produção e da circulação de bens considerados valiosos se consolidou como o principal — ou melhor, o único — propósito compartilhado por uma cultura descrente, desencantada, in-transcendente e vertiginosa. Propósito este protagonizado já não por uma casta fechada, excludente e imóvel, mas pelos sujeitos particulares, mais ou menos inominados, que com crescente veemência foram consolidando uma nova posição a partir da confiança em suas habilidades particulares, em seu grande ou pequeno — mas sempre privado — talento para criar condições e se apropriar, sem demasiadas considerações, da maior quantidade possível de riqueza. Chegou-se então a um nível diferente de abstração, no qual a experiência do valioso foi deslocada pela polivalência de um símbolo capaz de adotar todas as formas possíveis da riqueza: o capital. Toda possibilidade e qualquer manifestação do valor poderiam ser traduzidas em seus termos — incluída, é claro, a experiência do artístico. Na contemporaneidade, assistimos a operações de criação de riqueza que se valem da utilização concreta da rede midiática, bem como do conhecimento e do aproveitamento tanto de seus mecanismos como de suas características específicas.

Contudo, a pungente pergunta que assalta a muitos dos que assistem hoje em dia às cerimônias de transação da arte contemporânea, provavelmente não teria tido sentido naqueles tempos de consolidação do capitalismo, quando o próprio conceito do artístico não estava em questão. Portanto, as condições e relações que uma obra de arte devia cumprir para ser considerada como tal eram muito claras. Basicamente assumida como um objeto privilegiado, supunha, em princípio, uma determinada materialidade, certa referência específica sobre o mundo, clareza comunicativa e uma sorte de preciosismo que lhe permitiria se inscrever dentro dos limites, mais o menos definidos, do que se considerava belo. O sujeito, que avançava em seu processo de construção através da apropriação burguesa da riqueza, bem como do controle das condições de produção e da força de trabalho, acabou requerendo a proximidade de tais objetos excepcionais como produtores de *status* e geradores de identidade. Tais objetos se consideravam valiosos, alias, na medida em que os materiais utilizados em sua elaboração eram em si mesmos muito custosos, e o trabalho requerido para sua produção era bastante especializado. Porém, um esclarecimento se impõe aqui: tais critérios inerentes à obra foram organizados em torno a uma



construção coletiva do valioso, a um dispositivo gerado por (e gerador de) valores, que sintetizavam o “espírito da época”. Em outras palavras, trata-se daquela complexidade apreensível na direção que Michel Foucault assinalou com seu conceito de *episteme*, desenvolvido em seu livro *As palavras e as coisas*.

Com efeito, o clima de renovação, a experiência coletiva de se debruçar numa nova etapa histórica e a crescente acumulação de capital em mãos dos novos grupos dirigentes, contribuíram de maneira ostensível à especialização e ao refinamento em certas áreas. Esses novos núcleos de poder otimistas, arrogantes e orgulhosos de sua valia – e, entretanto, em seus recintos mais profundos e inconfessáveis, muitas vezes habitados por antigas ansiedades que consideravam ultrapassadas – desenvolveram uma crescente avidez pela posse de objetos excepcionais que confirmassem sua imagem mas que, ao mesmo tempo, fossem objetos de mercado traduzíveis em capital. Desse modo, em princípio, confirmavam o sucesso recentemente conquistado, afixavam a iniciativa individual e preparavam a irrupção da ética protestante. No entanto, rondando ainda nas imediações dos grandes questionamentos transcendentais do passado, logo depois, a obra da arte adquiriu a categoria excepcional à qual nos acostumou a tradição moderna, e o artista passou a ocupar o pedestal destinado àquele ser único e singular: o gênio.

Os critérios de valoração, construídos e exercidos então por um campo muito estratificado que abarcava tanto atores como dispositivos de produção e consumo dos bens artísticos, operavam em torno de ações basicamente comparativas e de inserção. De fato, uma vez esclarecida a idéia do que se entendia por arte, artístico e artista, cada caso passou a ser comparado com a generalização hegemônica e avaliado conforme seu grau de participação nessa idéia reguladora. A proximidade com os critérios atualmente vigentes de inserção na *rede* é evidente; no entanto, a prática de participação contemporânea não considera conteúdo algum, nenhuma idéia além de seu próprio movimento. “A produção da arte gira em torno da exposição da arte, que por sua vez gira em torno da produção de exposições”, desvenda Peter Sloterdijk. É, portanto, basicamente tautológica. Trata-se, sobretudo, de uma “máquina de mostrar, que já faz longo tempo é mais poderosa que qualquer obra individual a ser exposta”, conclui o filósofo alemão (SLOTERDIJK, 2007). “Esse gigantesco mecanismo de fabricação de exposições e



festivais, com seu combustível mercantil e suas turbinas midiáticas, tornou-se autônomo”, aponta, por sua vez, Paula Sibília; “agora funciona por si só e precisa de alimentação constante, embora pouco importe quais são os nutrientes que lhe são ministrados a cada temporada”. O que interessa é “tornar visível”, acrescenta ainda a mesma autora, “e, sobretudo, tornar-se visível” (SIBILIA, 2008, p. 158).

### **O valioso: uma questão aquisitiva**

Não demorou a chegar o momento em que imensas comunidades urbanas compreenderam a noção de felicidade como a capacidade de consumir ingentes quantidades de mercadorias. Então, o sentido do valioso e do desejável se traduziu em termos de poder adquirir de maneira incessante, e de produzir o necessário para tornar possível essa aquisição. Tentou-se, em certa ocasião, ver no trabalho a possibilidade de reconhecimento que humanizaria e dignificaria a vida, mas logo as condições históricas encurralaram essa possibilidade e a reduziram ao triste estatuto do irrealizável. Enquanto isso, afiançado ainda na certidão da materialidade da obra da arte, bem como de sua condição de objeto excepcional, o artista se enfrentou à necessidade de fazer valer suas produções num contexto liberado ao desejo de posse de um público cada vez mais abstrato.

Como qualquer outro produto do trabalho, como qualquer outra mercadoria, tratava-se de incentivar um intercâmbio permanente que colocasse o artista em capacidade de adquirir, por sua vez — ou seja: de se comportar, ele também, como um consumidor. O regime do consumo (assim como os dispositivos por ele gerados) é, segundo as proposições de Anne Cauquelin, o que daria identidade à arte moderna propriamente dita. Entretanto, em tempos nos quais a “produção industrial” da arte era impensável — pois ainda nas realizações dos grandes ateliês, nas quais interviriam numerosos oficiantes, requeria-se da “aura” reconhecível do “mestre” — os artistas se viram na necessidade paradoxal de produzir bens seguindo procedimentos artesanais. Métodos que poderiam ser descritos como “pré-modernos”, em meio à vertigem constrangedora da crescente produção em série. Situação essa de evidente desvantagem a respeito do estatuto de



mercadoria como objeto de valor, fundamento do intercâmbio e da produção de riqueza; tudo isso, porém, terminou aprofundando ainda mais a condição de excepcionalidade e diferenciação dos bens artísticos.

Algo tinha que ter, pois, aquele objeto tão resistente à massificação, tão lento em seus processos de gestação e realização, que o distinguisse dos outros e o fizesse apetitoso. Na afirmação desse valor, a obra da arte se virou para a condição de fetiche, e o artista retornou de maneira veemente à condição de sujeito misterioso, incompressível, singular, insólito. Cabe acrescentar que essa situação, sustentada sobre os imperativos da produção e do consumo, é precisamente a que vai possibilitar o surgimento e a fortificação do campo da crítica moderna. O crítico, em seu papel de mediador entre a produção e o consumo de bens artísticos — de criador de valor —, vai se ocupar de garantir a saúde do sistema de consumo da arte através da mistificação deliberada dos artistas em tanto sujeitos excepcionais. No entanto, logo depois, com a eclosão da sociedade da comunicação, o panorama se modificaria radicalmente, uma vez que se perdeu de vista o objeto artístico em sua condição de fetiche, e se passou a focalizar o sujeito-produtor-fetiche como o único agente capaz de gerar valor artístico.

Assim, a partir da essa condição excepcional, o artista tinha a capacidade de satisfazer a ânsia de prazer e de pertencimento do grande público, chegando inclusive a condescender às preferências populares em meio de sua excentricidade: aquelas outrora consideradas baixas, ordinárias e de mau gosto. O artista procurava, assim, criar o desejo de consumir seu trabalho. Desejo que logo seria substituído por outro, este por sua vez promovido, criado e distribuído pelos dispositivos midiáticos: o desejo de consumir o próprio artista. Enquanto isso, graças a um complexo mecanismo de ideologização, que escorava a necessidade coletiva de se identificar com estereótipos cuidadosamente construídos e impostos como uma necessidade, a posse do objeto artístico foi deslocando seu valor desde a materialidade portadora de trabalho e de custo implícito, até a mera inserção do objeto — mas, sobretudo, do sujeito — nos circuitos de legitimação simbólica dominantes.

A ruptura com os antigos protetores ou “mecenas”, que provocara não poucas tragédias pessoais entre os sujeitos que a afrontaram, ofereceu em princípio a miragem da libertação do



artista e da obra da arte com relação aos antigos despotismos. Tem-se acreditado, por outro lado, sob os influxos do romantismo, que esse espírito libertário capaz de colocar o criador à margem da mesquinha burguesa constituiria uma espécie de antípoda irreconciliável com o “espírito do consumismo moderno”, recorrendo à expressão de Colin Campbell. A constituição da ética protestante, porém, assim como os ideais a ela associados de democracia e objetividade tanto jurídica como epistemológica, convocou a noção de um sujeito autônomo, fonte de soberania e referente de universalidade; e, portanto, habilitado para realizar seu trabalho em condições de independência com relação aos artifícios do poder.

Afiançou-se, então, a invenção de um artista destinado a oferecer uma alternativa de renovação moral através da arte, responsável por sua clarividência e disposto a portar a palma do martírio, se for preciso. É bem provável que alguns sujeitos particulares tenham se comprometido de maneira intensa e coerente com essa alternativa; e, no entanto, estruturalmente a afirmação de Martha Rosler antes mencionada, que rotula os artistas como servidores das classes dominantes, tampouco se pode desconhecer aqui. Pois embora não se tratasse já dos antigos senhores e suas instituições ancestrais, que determinavam o que se entendia ou não por arte, o que se deveria ou não produzir e qual seria seu valor, os artistas modernos encontraram a abstração contundente de um mercado frente ao qual deviam se comportar como exibidores de uma mercancia apta para o consumo. Sua sobrevivência como profissionais passou a depender do sucesso que tivessem nessa complexa campanha de sedução — mecanismo que se apoiou, prioritariamente, no abandono paulatino da objetividade e da materialidade da arte; e, em consequência, no assentamento na subjetividade do artista como critério supremo de valor do artístico.

### **O espetáculo da arte contemporânea: caro ou valioso?**

Vale a pena focar aqui, de novo, as previsíveis perguntas que um espectador desprevenido se formula ao ingressar a uma das grandes salas de leilões da arte contemporânea. Por que um tubarão “esverdeado e enrugado”, além de mais ou menos descomposto, vale doze



milhões de dólares? Por que alguém o compra? O que será que tem acontecido para que uma lata metálica de 4.8 x 6.5 x 6.5 cm., identificada com um rótulo que anuncia *Merde d'artiste*, possa se institucionalizar como uma obra da arte e seja incluída em exposições de primeiro nível, além de oferecida à venda e adquirida por vários interessados? Mas também é possível considerar exemplos menos perturbadores a respeito da própria condição do objeto que se vende — embora tão ou mais chocantes na hora de conferir o montante das transações. Por que, por exemplo, para comprar um retângulo de tela e óleo de 198 x 142 cm., investem-se 52,7 milhões de dólares? Como foi que se envolveu tanta riqueza nessas negociações? Como definir o valioso que se encontra aí comprometido?

Não se trata, é claro, do valor inerente aos materiais utilizados na produção do objeto em questão: a carniça de um tubarão, o tanque metálico no qual ele mergulha, o vidro, o formol que Damien Hirst apresenta em sua obra; ou então a tela, o bastidor, as tintas ao óleo utilizadas por Francis Bacon em seu *Estudo de Inocência X*. Isso, para não falar da lata metálica ou das fezes nela depositadas por Piero Manzoni. E também não se trata do trabalho realizado pelo artífice; de fato salvo no caso de Bacon, pintor convencional que exerce a transformação efetiva de uma materialidade e constrói uma imagem com suas mãos, os outros artistas exercem ações que não se assimilam à noção tradicional de trabalho. Hirst comprou o tubarão a uns pescadores australianos e depois colocou em mãos de especialistas ingleses a tarefa de taxidermia do animal e montagem das peças. E, em se tratando da obra de Manzoni, a função biológica colocada em marcha, assim como a posterior coleta e etiquetagem, dificulta até o indizível tal categorização.

Poder-se-ia dizer, com razão, que o esforço envolvido em tais produções é basicamente intelectual, imaginativo, e que obedece a motivos e circunstâncias não desprezíveis que supõem um alto conteúdo de ironia e crítica, tudo de inegável valor e utilidade social. É possível acrescentar, também, que o material deixou de ser um simples dado da sensibilidade imediata e o artista contemporâneo “manipula sentidos” com a mesma plasticidade que o moderno se debruçava sobre o óleo ou o bronze. Contudo, tal incômodo pode ser resolvido de um modo mais categórico e simples ao mesmo tempo: assinalando que o valor é, sobre tudo, um resultado da eficácia comunicativa. E que o peso da arte deixou de gravitar em torno a questões inerentes a



certos objetos privilegiados, para se concentrar em sua posição a respeito de uma instituição que os contenha e os legitime. No entanto, na própria taxaço, no valor que lhes é atribuído, e considerando o contexto social e econômico contemporâneo, percebe-se um sopro de arbitrariedade e uma desproporção que não deixa de provocar certo espanto.

Pode-se recorrer, então, às noções de autenticidade e originalidade; no entanto, tampouco aqui parece ser possível encontrar um referente objetivo ou infalível. De fato, o famoso tubarão vendido por Hirst teve que ser manipulado de maneira contundente para evitar sua desapareção física definitiva; por tal motivo, uma vez concluído o processo de restauração, o comprador se encontrou com algo muito diferente daquilo que tinha adquirido em primeira instância. Por outro lado, desde que o próprio Marcel Duchamp assinara — sob o título *Fonte* — vários objetos diferentes entre si, embora todos com o mesmo nome e com um ânimo abertamente contestatório, crescem e se multiplicam os eventos nos quais a noção de autenticidade se expande para além de toda contenção. Por outro lado, temos o mencionado abandono paulatino da objetividade e inclusive da materialidade da obra da arte, bem como seu deslocamento para o sujeito artista, algo que também foi tematizado nas primeiras décadas do século XX pelas propostas de Duchamp. Com efeito, ao assinalar o local legitimador como critério de valor artístico, houve um afastamento radical do conceito de obra se conhecia até então. A partir de então seriam os locais — museus, galerias, dispositivos institucionais — os que dariam valor artístico aos objetos. Uma vez inseridos neles, qualquer coisa, inclusive um urinário como a famosa *Fonte*, é uma obra de arte. A obra não é nada, ou melhor: é qualquer coisa no momento adequado.

Assim como se afirmou em seu momento com bastante beligerância, a circunstância de que o objeto mercancia — um dos centros vitais do capitalismo — se veja afetado de maneira tão radical, poderia ser lido como uma estratégia contracultural, abertamente revolucionária, que aponta suas baterias contra o âmago operacional do consumismo. De fato, praticamente sem objeto privilegiado e comprometidas tanto a originalidade como a autenticidade, os estatutos que tinham subjogado a obra de arte na modernidade ficariam sem sustento. No entanto, pode ser surpreendente ou paradoxal que as transações continuem acontecendo, e que seja apavorante o





montante do negócio nas bienais, nas lojas de leilão, nas galerias e nas demais instituições da mercantilização artística contemporânea. Cabe notar que seu crescimento não tem tido parangone na história conhecida.

Mas isso talvez tenha uma explicação, entre outras possíveis. Uma vez superada a materialidade da arte e ultrapassada sua condição de objeto privilegiado, restaria precisamente a soberania do indivíduo que tem conseguido se inserir no movediço território do estereótipo que está na moda — a despeito de boa parte das teorias contemporâneas que assinalam a “morte do autor” e a supressão do sujeito como protagonista do fazer estético. Essa nova soberania é construída, sustentada e mantida pelo movimento informativo da *rede* que, explorando as possibilidades e as características peculiares desse tipo de comunicação, cria valores de maneira autônoma, segundo princípios mais ou menos arbitrários e voláteis, e sempre no sentido da visibilidade. É em virtude desse pertencimento a uma categoria, do fato de integrar um campo e de fazer parte de certa elite — ou, enfim, de ser quem se é —, tudo isso ratificado pela inserção no dispositivo midiático, que o artista contemporâneo pretende conseguir converter em ouro cada coisa que faz ou toca, como o mítico rei da antiguidade — e, às vezes, alguns o conseguem.

A partir dos aportes duchampianos no sentido de afastar o conteúdo da obra e se concentrar nas condições de sua produção e legitimação, segue-se um claro deslocamento, sustentado pelos dispositivos midiáticos, que chega até o que aqui denominamos *sujeito-fetiche*. Levando até as últimas conseqüências o conceito de espaço legitimador, que em princípio continua considerando a questão da arte como fenômeno cultural, decorre-se na ação de produzir valor através dos mecanismos de nomeação; e, a partir daí, chega-se ao ato desencarnado de nomear. Esse verbo supõe um ator que nomeia e é esse ator, o sujeito artista, que por meio dos princípios de comunicação, saturação, bloqueio e redundância, insere seu signo na *rede* e cria o valor artístico como conseqüência de nela estar inserido. Desprovido do peso específico do conteúdo, o signo que é nomeado como obra — e, sobretudo, como artista — é basicamente um pretexto através do qual a *rede* constrói por si mesma, e para seu próprio consumo, o valor artístico.



### O *sujeito-fetice* como alvo do dispositivo midiático

Os dispositivos modernos exerceram uma influência primordial na constituição da arte como mercadoria, bem como na consolidação de um mercado que lhes concedeu valor e regulou sua circulação. Constituiu-se, então, graças à consolidação do campo da crítica, um “capital social” ou um complexo tácito — embora também, às vezes, explícito — de ideologias que impôs certas inclusões e exclusões. Nesse gesto, determinou também o campo do real e do produzível; e, portanto, do valorizável. Mesmo assim, esse capital social, através da ação eficaz das indústrias culturais, submete as obras de arte às relações dominantes de produção, garante que estas últimas se reproduzam no interior das práticas artísticas concretas; e, mediante determinados mecanismo de valorização, permite que aqueles artistas particulares que foram previamente avaliados (e “inseridos”) assumam sua produção com probabilidades de sucesso. Aqui sustentamos que este dependerá, em boa medida, do uso apropriado da aparelhagem midiática.

Em conseqüência, assim como qualquer outro produtor, o artista moderno procurou pôr em evidência a capacidade das mercancias por ele produzidas para inscrever o potencial consumidor numa categoria existencial privilegiada. Desse modo, exerceu-se uma modelagem técnica e extremamente sofisticada dos imaginários sociais, através da mobilização daquele tipo de arquétipos que mergulham nos substratos profundos da consciência coletiva e que apontam ao “dever ser”, ao além, à experiência transcendente — algo, enfim, separado do âmbito do profano. Já na contemporaneidade, se a mercadoria em questão corresponde à categoria de artística, deflagra-se uma curiosa operação que poderíamos qualificar como tautológica. De um modo comparável ao que acontece com uma estrela pop, cujos atos mais triviais são convertidos em bens e valores pela ação da mídia, o artista — e o dispositivo que o legitima — constrói a seu redor as condições de espetacularização que se tornam necessárias.

Isso é o que nomeamos, neste trabalho, com o termo *rede*. Cuidadosamente tecida, essa trama de contatos e vitrines é capaz de convertê-lo em algo desejado por si mesmo, abstrato, isolado de toda relação social genuína. E, portanto, numa sorte de *fetice* — no sentido analisado



por Karl Marx a propósito de mercancia separada de suas relações da produção. Trata-se de uma operação de afastamento equivalente àquelas que Giorgio Agamben assinala como o agir propriamente religioso: o objeto — ou, neste caso, o sujeito — é afastado de seu entorno e seus usos habituais, para ser transferido a uma esfera aparte. Se nas tradições religiosas, porém, os elementos assim destacados — animais, lugares ou pessoas — eram subtraídos de sua cotidianidade profana e *consagrados* através do sacrifício junto com todo seu dispositivo de complexidades rituais, neste caso tal separação é regulada pela saturação das transmissões que ocorrem na *rede*.

Caberia indagar, ainda, a propósito do sacrifício como dispositivo *consagrador* nas tradições religiosas, e do papel de afastamento e construção de um *sujeito-fetiche* através da *rede*, qual seria a diferença e a abrangência desses dois procedimentos. No sentido apresentado por Agamben, o sacrifício teria uma completude ritual, derivada da complexidade de conteúdos considerados e das práticas sociais decorrentes, que por sua vez tornariam possíveis os processos de *profanação*, ou seja, a restituição “ao uso comum” daquilo que “o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2010, p. 45). Assim, os processos de profanação sustentariam a procura de uma restituição da autonomia — bem como da ação política e ética — perdida na sujeição aos dispositivos religiosos. A vacuidade dos mecanismos da *rede*, por sua vez, que separa o sujeito afastando-o da comunidade espacial e temporal na qual se ancora, impediria tal profanação e operaria como uma roda que gira em vão, impregnando os sujeitos contemporâneos com uma duvidosa condição espectral. Opera-se, então, de maneira paralela à separação das relações de produção assinaladas por Marx, mais um processo de fetichização que cria um *sujeito-fetiche*: ao produzir fatos, objetos ou ações, este lhes contagia sua própria e bem cotada condição.

### **A lógica informativa e a criação de valor**

É o momento, agora, de focalizar esse dispositivo que cumpre a função de construir e pôr em circulação o valor na contemporaneidade. Em outros tempos, a obra de arte foi objeto de julgamento por meio da aplicação de um dispositivo discriminador — seja por meio dos



processos de consagração da imagem através de seu afastamento do âmbito profano, seja em consideração dos méritos nela implícitos que se presumiam codificados numa idéia intemporal, seja como resultado da imposição da lógica do consumo. Porém, não obstante as diferenças gritantes que afastam os critérios míticos dos consumistas, em cada um desses casos encontramos um procedimento que considera a realidade da obra como fenômeno. A experiência da obra, resultado de um processo de afastamento e inclusão compartilhando uma condição privilegiada, ou como mercadoria traduzível em termos de dinheiro — ainda que desmaterializada —, conserva sua condição de existir numa especificidade. Mais isso não é o que ocorre na sociedade contemporânea.

A despeito de que boa parte das produções artísticas atuais participa tanto da lógica da *mercadoria* como da inserção nas *redes*, o fenômeno propriamente contemporâneo da valoração do artístico depende cada vez mais do movimento da *informação*. Carente de toda especificidade — ou, melhor ainda, portando qualquer uma —, o importante ou o valioso na sociedade informática contemporânea é medido em termos de saturação. Assim, a sociedade contemporânea submeteu o campo da crítica à lógica informativa — isto é, aquele campo que tinha a função de determinar, orientar e criar valor no passado recente. Nisso consiste, precisamente, sua especificidade e seu poder.

A complexidade histórica da modernidade vai localizar, no início do século XX, na obra de Marcel Duchamp, um ponto de síntese privilegiado e uma abertura clara para outros modos de conceber e criar realidade. O dispositivo estético moderno, sustentado na idéia de uma obra desinteressada — ou seja, não considerada em termos de utilidade, afastada de julgamentos intelectuais e de regras ou metodologias, com capacidade de comunicação universal na medida em que é ela própria sua finalidade e não considera fim algum — já não é mais suficiente. Houve um deslocamento radical. Seja porque, como se afirma com freqüência, esse dispositivo respondia às urgências de uma sociedade que se tornou inviável; ou, então, porque o grau de desenvolvimento de tal sociedade — de repente acelerado até o delírio — requeria novas configurações ordenadoras. Exigia um “pôr-se além” do dispositivo moderno para que fosse



possível contemplar sua especificidade de fora, observando seus mecanismos e sua maneira de agir.

Duchamp constatou que todas as obras se comportavam de modo semelhante, sem importar qual obra em particular fosse examinada, suas características ou qualidades, o grau de pertencimento à categoria de artístico que possa ostentar, ou o prestígio que pudesse ter em seu contexto. Na prolixidade de raciocínios, motivos, argumentações e julgamentos que conformavam o corpo crítico moderno, o dispositivo de valoração da arte se reduzia a um fato simples: há, sempre e em qualquer caso, um espaço legitimador. Capela, palácio, salão, museu, galeria, qualquer que fosse tal espaço, comportava-se como uma espécie de manto de mágico que garantia a condição de artístico àquilo que abrigasse. O trabalho do artista poderia, então, reduzir-se a uma tarefa de escolha: separar da realidade cotidiana um objeto qualquer, ou uma ação ou mesmo um sujeito, para inseri-los num desses locais legitimadores. Assim, revelou-se como a retórica moderna, com toda sua arrogância, sua complexidade argumentativa, seu ar de transcendência e suas cruéis estratégias discriminadoras, escondia um dos procedimentos básicos do exercício do poder: a inserção. Tornando notório e evidente tal mecanismo, Duchamp consumou um desmascaramento do despotismo moderno e assinalou a fraqueza do campo da crítica. E, além disso, abriu um abismo de perturbadora possibilidade estética.

Não foi necessário um grande esforço para que essa exibição dos mecanismos de legitimação e invenção do artístico realizada por Duchamp se deslocasse até os domínios do valor-ilusão. A arte? Qualquer coisa no espaço e no momento certo, é verdade, mas qualquer coisa que fosse valiosa para que valesse a pena aí colocá-la. Assim como a categoria do artístico se converteu numa variável desprezível em si mesma, girando em torno da constante constituída pelo local legitimador, o valor se tornou rapidamente produto da inserção comunicativa. Temos um urinário aí, e mais ainda, temos um metro quadrado de terreno dito artístico; a questão, então, é como fazer para que o valor do urinário e do metro quadrado não corresponda mais à sua condição original de objetos cotidianos. Porque já não se trata de um urinário corrente, invisível entre os tantos outros urinários que há no mundo, nem de um metro quadrado a mais, como qualquer outro existente na ampla extensão deste planeta. Nada disso, pois: trata-se de *Fonte*, uma



das obras mais importantes da arte universal, e de *Um metro quadrado artístico*, a peça de Fred Forest que prometia ingressar na esfera da arte a quem o comprasse. Tais objetos devem abandonar sua condição de seres discretos, refugiados na invisibilidade de simplesmente ser, para adquirirem toda a visibilidade possível. Que se afastem, então, do mundo profano e se *consagrem* como artísticos, quer dizer, como valiosos.

Um verdadeiro homem de negócios não se pergunta pelo valor de uma coisa determinada. Pergunta-se pelo preço que ele deseja que essa coisa tenha. Se ele conseguir inseri-la no sistema de valoração de sua época, o valor da coisa será o que ele estabeleceu. Basta criá-lo, portanto, e colocá-lo em circulação. Uma vez designado e em movimento, o valor se torna autônomo, cresce, atrai crédito, vive desse crédito e gera outros valores. O que quer que seja a coisa valorada, a partir desta perspectiva não tem importância alguma. O que interessa é que ela seja colocada em circulação e que seja apreciada — que *exista* — no fluxo de informações em que participa. Assim, despojada de seu valor inerente, exposta em suas astúcias de legitimação, a existência da obra de arte vai depender de sua inserção na *rede*. Seu valor será aquele que os atores do campo da arte estipulem, como resultado desse movimento midiático e informativo em geral, algo que só é possível como resultado da colocação em prática dos mecanismos da comunicação: a publicidade e o marketing, o posicionamento do nome do autor constituído como uma marca, a multiplicação de eventos e exposições, a ubiquidade do produto, o consenso entendido como participação no tecido das relações mundanas e, nessa mesma esteira, sua internacionalização.

O importante é o impacto que essa informação possa causar sobre o público. Por isso, será fundamental suscitar um desejo do qual resulte a multiplicação do consumo; e, neste ponto, a eficácia das redes de comunicação é suficientemente comprovada. No entanto, e segundo as leis mais tradicionais da comunicação de massa, não existe produto cuja inserção no mercado não termine na saturação final e no enfraquecimento de sua capacidade de reinstalação. Dessa maneira, a obra, considerada como mais um dado no imenso sistema de informações da contemporaneidade, vai se aderir argutamente à figura do agente produtor. Ele será a obra real, conforme ilustra o caso modelo de Andy Warhol, mas também de muitos outros que vieram depois. Seu nome funciona como uma marca, posicionada como tal no dispositivo comunicativo,



multiplicada até a saturação, mas reinstalada incessantemente — é isso o que permitirá que todos os objetos por ele produzidos, ou todas as ações por ele empreendidas, sejam valiosas. Enquanto esse jogo continuar ativo e sua marca não perder vigência, permanecerão abertas todas as alternativas para que ele continue a criar e recriar sem pausa seu próprio valor.

### **O artista como ídolo**

No parágrafo dedicado à “Dialética do amo e do escravo”, contido em sua *Fenomenologia do espírito*, Hegel assinala de que modo, diante da necessidade de reconhecimento em outra consciência, típica do cavaleiro medieval a era moderna encontrou no trabalho — nessa “formação” que a consciência humana impõe ao mundo mediante sua ação transformadora — uma alternativa de reconhecimento libertador e construtivo. Segundo o filósofo alemão, nossa condição de seres vivos nos impele para a apetência: desejo de alimentação, de reprodução, entre outros. No entanto, como somos um caso específico, único na natureza, não basta nos apropriarmos das condições de reprodução da vida: precisamos da aprovação dos demais. Somos organismos ávidos, necessitados, sedentos de reconhecimento alheio, ansiosos por obter as honrarias dos outros. Mas como todos e cada um precisamos disso, por sermos humanos, e nem sempre encontramos quem esteja disposto a entregá-lo voluntariamente, então devemos saqueá-lo.

Nessa empreitada, trata-se de derrotar e submeter, de impor o senhorio. O guerreiro o fez, e o faz, permanentemente, com o duvidoso e terrível resultado de terminar envolvido num círculo irresolúvel, pois uma vez que seus adversários são derrotados e submetidos à servidão, essa humilhação já lhe é por completo inútil. Só um senhor tem reconhecimento para dar. Convertido em servo, não pode mais reconhecer ninguém. Impõe-se, então, a procura incessante de novos adversários aos quais usurpar seu reconhecimento, e dos quais se afastar uma vez que tal expropriação tiver acontecido. O servo, enquanto isso, despojado de tudo e enfrentado à precariedade e à morte, encontra o tão almejado reconhecimento em seu fazer incessante — que, por sua vez, se tornou seu único destino. Já não precisará da viciosa ansiedade de dominar o



outro. Agora, na transformação da natureza e da história — quer dizer, no trabalho — se reconhece a si próprio, e essa segurança lhe permite acometer a construção de uma nova etapa no desenvolvimento da humanidade. A ciência, a tecnologia, a democracia, a arte moderna, são todas conseqüências dessa descoberta fundamental que entregaria aos seres humanos isso de que tanto precisam: o saber de si próprios — e, portanto, a completude.

Mas essa possibilidade, tão atraente, não teve o desenvolvimento esperado. A história que viria, cuja complexidade foi tão lucidamente pensada por Karl Marx, separou o homem moderno — o trabalhador — de seu trabalho, e o alienou. Tornou-se, assim, alheio de si próprio, dependente do capital, doente. A proposta de Hegel, portanto, foi desmentida pelos fatos históricos: não alcançou outra dimensão além da puramente especulativa, quase fantástica. Porém, a despeito da perversão a que foi submetido o trabalho na era moderna, e em que pese o despotismo do capital que o perverteu, aquela potência emancipadora assinalada no texto hegeliano ainda conserva toda sua vitalidade. Em conseqüência, poder-se-ia dizer que poucas dimensões da vida contemporânea revestem um caráter mais barbarizado que a do artista transformado em ídolo, espoliando o reconhecimento das multidões, alimentando-se da supressão de sua consciência, entesourando sua subjugação.

As reações diante desse panorama, como se sabe, não são nem nunca foram unânimes. Embora tenham abundado a conformidade e a resignação, os movimentos de insurgência também têm seu lugar. Mais ainda, numa realidade em evidente e constante mudança, os processos de acomodação, negociação e reordenação costumam ser acompanhados de uma luta generalizada, que vem se estendendo há pelo menos um século; uma série de batalhas na qual as produções artísticas ocupam seu lugar e, mais de uma vez, agitaram bandeiras de ação ou de reação. Ao longo do século XX, expressionistas, dadas, surrealistas, foto jornalistas, acionistas, e tantos outros, tentaram quebrar essa conjuntura promovendo a agitação política com vistas à libertação. Tais artistas, coerentes com seu desgosto a respeito da ordem hegemônica, e acreditando no poder transformador da arte, usaram suas criações com o objetivo de penetrar na anatomia da estrutura social e oferecer uma visão alternativa, além de facilitar, conformar, informar e mobilizar movimentos políticos. A imaginação poética se apresentou, então, como





uma forma de conhecimento que se opunha à lógica instrumental do capitalismo. Caberia concluir este percurso, então, com a seguinte pergunta: qual é a diferença entre o capitalismo moderno da era industrial, fortemente cravejado de produções artísticas inconformistas, e este capitalismo contemporâneo que parece absorver (e capitalizar) toda possibilidade de crítica?

### **Conclusão: um dispositivo desnaturalizado**

A experiência histórica a partir do pós-guerra, ratificada nos últimos vinte ou trinta anos, defronta-nos com a contínua assimilação dos atos de resistência transformados em mercadoria e espetáculo. A lógica empresarial, o mundo dos negócios, a tautologia do capitalismo industrial — e, mais ainda, daquele adjetivado como pós-industrial, tardio, cognitivo, etc. —, que vive apenas para viver ou para se reproduzir sem mais, criaram uma pintura do mundo capaz de assimilar qualquer possibilidade de desacordo e convertê-la num show midiático. Nesse panorama, a alternativa crítica — não só da arte, mas da qualquer outro tipo — se encontra fortemente comprometida. De fato, não é um detalhe menor que boa parte dos artistas e da arte contemporânea se manifeste explicitamente em conformidade com o *status quo*, distanciando-se assim das alternativas críticas modernas e qualificando-as como *démodées* ou obsoletas. Sua posição costuma se dirigir, na maioria dos casos e bem abertamente, na procura da inserção. Já os movimentos de recusa ou contestação da hegemonia, bem como suas estratégias de inclusão-exclusão, são institucionalizados com uma velocidade surpreendente. A lógica instrumental também foi apropriada pela cena da arte contemporânea, de modo que cada peça desse jogo é convertida em um instrumento para se obter sucesso. Essa é, precisamente, a lógica que consegue capturar a dissidência: aquela que tenta esquivar esses severos mecanismos de regulação do mercado e seus modelos padrões, mas não raramente é incorporada a num novo e abjeto consenso espetacular.

Considerando a complexidade do problema, é preciso considerar a valoração na arte contemporânea com o maior cuidado possível. Em certo sentido, a estratégia que situa o ato de avaliar na mais crua arbitrariedade não é exclusiva dos dispositivos contemporâneos. Desde a



Antigüidade, a questão da arte tinha sido similar: tornar crível uma ilusão. Transformar a ilusão da realidade na realidade de uma ilusão. Tanto fazia que tal ilusão fosse uma ou outra. No sentido mais amplo do termo, tanto o *Laocoonte* helênico como *As meninas* de Velásquez, as *Antropometrias* de Yves Klein, a *Fonte* de Duchamp ou as ações de Orlan e as peças de Hist, são todas ilusões. E o valor que se atribuiu em cada momento a uns e outros também é fruto do artifício. A partir dessa perspectiva, a operação de criar valor como decorrência da inserção na *rede* não se diferencia radicalmente de outras estratégias semelhantes, embora tenha a seu favor certo componente contestatório e desmistificador que não pode ser desconhecido. Posto ao nu, despojado de retóricas e ideologias, é possível encontrar um elemento poético comovente nesse exercício de criação midiática de valor. A questão, que evidentemente existe, deve ser procurada em outros territórios.

Possivelmente, pelo menos em alguns sentidos, nossa realidade histórica seja ainda mais atroz que aquela que provocara a furibunda reação dos artistas críticos da modernidade; contudo, mesmo assim, agora o exercício da oposição é sistematicamente desativado por meio de mecanismos que diferem muito da antiquada censura. Por outro lado, a saúde do dispositivo informático é cada vez mais forte. Livre de todo interesse que não seja a pura abstração dos fluxos comunicativos — cada uma das transmissões e o volume total do movimento em ligações—, a *rede* não se contamina com as venturas e desventuras do mundo que, no entanto, ela própria contribui para ordenar e configurar. É possivelmente nesse afastamento, nessa condição tautológica, auto-suficiente, *autista*, onde identificamos o maior problema. Um dispositivo tem como propósito final a resolução de uma urgência — aliás, é para isso que ele é criado. Tal condição promove uma relação, um intercâmbio entre cada dispositivo e o grupo humano que o inventa: deve se dar essa troca, essa alimentação, essa contigüidade, para que a estratégia tenha sucesso. Porém, no caso do dispositivo informático, isso não acontece. A *rede* não reconhece nada “fora” de si própria. Existe para existir, cresce e se multiplica a ritmos desmesurados só para crescer e se multiplicar. Sua relação com a carne do mundo é fraca, assim como suas possibilidades de resolver as urgências humanas; portanto, fracassa como dispositivo.



A valoração da arte contemporânea, sob a perspectiva aqui levantada, se vê contagiada por essas características e, de algum modo, também contribui para reforçá-las. Não preocupa sua artificialidade, nem é seu aparente cinismo o que incomoda, mas a *metástase* de sua tautologia: sua *autofagocitação*. Uma vez quebrada a outrora necessária determinação que as coisas do mundo — o mundo em si — deveriam exercer sobre a esfera dos valores estéticos, impõe-se um empobrecimento que ameaça catástrofe. Poderíamos, agora, aludir à suposta indecência das transações que envolvem grandes quantidades de dinheiro num mundo fortemente ameaçado pela “insegurança alimentar” e outras tragédias do gênero, por exemplo. Além das dúbias valorações éticas aí implicadas, nessa equação se torna notória a relação do mundo contemporâneo com a esfera da arte. A partir do *solipcismo* midiático, tal relação se vê impossibilitada. E, desse modo, desprovido de eficácia para enfrentar a vida, os dispositivos de valoração artística — assim como a própria arte — perdem seu sentido.

Contudo, não podemos esquecer que a arte tem a capacidade de condensar, anatomizar e representar simbolicamente as diversas arestas dos processos históricos; e que a presente época é, sob muitos pontos de vista, deplorável. Os artistas têm muito que fazer nesse panorama. Eles podem exercer o poder simbólico de ver e fazer os outros verem, de ratificar ou alterar a visão do mundo e o agir sobre o mundo — e, portanto, o próprio mundo. Já ao campo da crítica, assentado em seu papel de criar e projetar valor artístico, caberia esclarecer esses esforços e potencializá-los. Poucas coisas merecem ser consideradas bens em si mesmas, sem relações nem determinações alheias. Poucas coisas têm a capacidade de desconhecer a existência do outro — em nenhum caso, e nunca, um dispositivo. Só a vida, essa grande esquecida pela parafernália e pelas miragens midiáticas, tem a capacidade de bastar-se a si própria, porque ela contém todas as diferenças e todas as determinações. E é com relação à vida, ao seu enriquecimento e à sua multiplicação, que o complexo cultural — tanto artístico como crítico — ganha todo seu valor.

#### Referências bibliográficas:



- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, editora de Unochapecó, 2010.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DURAN MEDRAÑO, José Maria. *Hacia una crítica de la economía política del arte: una historia ideológica*. Barcelona: Plaza y Valdes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Madri: ADABA, 2010.
- LANG, Luc. "Trente Warhol valent mieux qu'un". *Artstudio*, N. 8, 1988.
- LATOURE, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fê(i)tiches*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- MARX, Karl. *El capital*. México: FCE, 1973.
- PIPER, Adrian. "A lógica do modernismo". *Poesis*, Niterói, nov. 2008, n. 11, p. 167-176.
- ROSLER, Marta. "Take de Money and Run? Can Political and Socio-Critical Art Survive?", *E-flux journal*, n. 12, Janeiro de 2010.
- SIBILIA, Paula. "Eu autor e o culto à personalidade". In: *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008; p. 149-195.
- SLOTERDIJK, Peter, "El arte se repliega en sí mismo", Documenta XI, Kassel, In: *Observaciones Filosóficas*, Valparaiso, Chile, 2007.  
<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>
- THOMPSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Editorial Planeta, 2010.
- THORNTON, Sarah. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Ensayo Edhasa, 2010.
- TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.