

# Arte como conceito e como imagem

## A redefinição da “arte pela arte”

João Valente Aguiar e Nádía Bastos

### Introdução

Estudar *a* arte significa começar a estudar *pela* arte. A incursão sociológica pelo campo artístico reveste-se sempre de fortes dificuldades, tanto relacionadas com a inteligibilidade que se pode retirar, por exemplo, das obras de arte, como aos múltiplos eixos de (possível) análise. Isso implica, em ambos os casos, uma apropriação sociológica do material artístico quase em estado bruto. Essa será, aliás, uma característica do nosso trabalho, mais ainda no caso da sociologia da arte portuguesa, que, apesar de relevantes avanços, ainda pouco se debruçou sobre a matriz substantiva da produção artística. A esse propósito, tentaremos tornar perceptíveis algumas propriedades da arte contemporânea (ou da arte pós-modernista), sobretudo numa perspectiva substantiva.

Passemos a explicar. Ao formalismo dominante no fim do século XIX e na primeira metade do século XX – apesar da persistência de diversas modalidades realistas no mesmo período (realismo socialista, neorrealismo na literatura e no cinema etc.) – sucedeu o período pós-modernista, ou o que se convencionou cada vez mais denominar arte contemporânea (por razões de economia de espaço consideremos as expressões intercambiáveis). De realçar que por arte contemporânea entendemos um *ensemble* de processos, um conceito de arte se assim quisermos e não estritamente uma

época histórico-cronológica de “desenvolvimento” e “evolução” das artes plásticas. Repare-se no exemplo vanguardista e antecipador de Duchamp, logo nos anos de 1910, fato enunciado tanto pela socióloga Nathalie Heinich (2003) como pelo crítico Carlos Vidal. Descrevendo o percurso do artista francês, Vidal chama a atenção ao fato de que “Duchamp fora um interessante paisagista. Portanto”, em seu caso, “*skilfulness*, técnica de manualidade, aptidão e invenção pictórica, nunca lhe faltou. Mas, cerca de 1914, Duchamp abandonou aquilo que quis abandonar para inventar aquilo que quis e soube inventar: o *ready-made*; na escultura *Bottle Dryer*, escrevendo à sua irmã: ‘comprei este objeto como uma escultura já realizada’” (Schwarz, 2000, p. 615 *apud* Vidal, 2012, p. 5 ). Com efeito, o *ready-made* duchampiano – considere-se o famoso exemplo do urinol – demonstra que algumas das cambiantes do que se convencionou chamar de arte contemporânea já vinham se desenvolvendo bem antes de esta se tornar hegemônica no campo artístico, o que nos leva a adotar uma postura mais substantiva do que estr(e)itamente cronológica sobre ela.

Esclarecido esse ponto, enunciemos então os propósitos fundamentais deste artigo. Não pretendendo recobrir a totalidade do período inaugurado (ou período hegemônico) pelas coordenadas da arte contemporânea com a arte pop e o minimalismo em meados dos anos de 1950, concentrando o nosso ângulo de análise nos contributos da arte conceitual (seção I) no conjunto desse complexo e alargado processo de transformação (ainda hoje em curso) do campo artístico do pós-Segunda Guerra Mundial. Daqui expandiremos a consideração da arte como conceito para a análoga asserção dela como imagem (seção II). Aqui, procuramos evidenciar o lugar da fotografia (em Cindy Sherman, especialmente) na construção da arte contemporânea em torno do “primado da imagem” (Aguilar, 2010, pp. 184-189). Todavia, se essas transformações se consubstanciam como imanentes ao campo artístico (e demonstrativas do seu grau de autonomia relativa), também não deixa de ser igualmente inegável que elas repercutem impactos significativos do universo econômico e político (seção III). De fato, como pista final de reflexão, aventaremos a hipótese de que arte, política e capitalismo convivem mais estreitamente no seio da lógica cultural pós-modernista na medida em que, paradoxalmente, a arte apresenta uma transformação interna que a conduziu a um grau superior de *autonomização da sua linguagem simbólico-formal*, conforme se estetizou em torno de uma imagem/conceito sobre ela mesma.

A inovação da arte conceitual no campo artístico:  
a expansão para a imaterialidade

Às vésperas da mostra internacional Perspectiva 69, Robert Barry respondeu à seguinte entrevista:

P. Qual é a sua peça para a Perspectiva 69?

R. A peça consiste das ideias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

P. Esta peça pode ser mostrada?

R. *A peça na sua totalidade não é concebível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está na sua própria mente*” (Barry citado por Archer, 2008, p. 76, grifos nossos).

O interesse dessas declarações reporta-se a uma alteração de fundo da arte contemporânea. Isto é, a arte perde a sua materialidade inscrita, por exemplo, numa tela e, em boa medida, passa a se articular como um conceito. Assim, a arte conceitual, corrente artística subsequente à arte pop e ao minimalismo, materializou de um modo particularmente duradouro o pressuposto da obra de arte como expressão de um conceito sobre a própria obra de arte, conceito estético mais ou menos elaborado, mais ou menos refletido, mais ou menos explícito.

Havia a arte, que era uma coisa, e havia as coisas que as pessoas diziam e escreviam sobre ela, que era outra coisa. Enquanto o minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, “fora” dele, nas suas relações com o meio ambiente, o conceitualismo, atraiu as tarefas da crítica e da análise para a esfera do fazer artístico (Archer, 2008, p. 77).

Por conseguinte, a grande inovação da arte conceitual no seio do campo artístico (Bourdieu, 1992) reside precisamente no seu contributo decisivo e durável para autocentrar a arte em si e nos seus objetivos inerentemente estéticos ao tornar-se, acima de tudo, uma ideia. Essa via pela conceitualização significou à arte, mais do que obedecer a um conceito para se consagrar numa nova estrutura formal, tornar-se um conceito sobre si mesma. No primeiro caso, trata-se de um método e que pode perpassar grande parte da história da arte<sup>1</sup>, ao passo que o segundo se reporta ao nível fundamental de elaboração da arte. Ou seja, a arte expressa-se então aos olhos do artista e do público como conceito/imagem.

1. Desde os *Painéis de São Vicente de Fora*, de Nuno Gonçalves – o mais espantoso trabalho de pintura portuguesa da primeira metade do século XV, em que o artista procurou retratar a sociedade portuguesa da época em dois painéis de 207 × 128 cm e outros quatro de 2007 × 64 cm – até aos murais de Diego Rivera; desde os afrescos religiosos de Miguel Ângelo na Capela Sistina até *A persistência da memória*, de Salvador Dalí. Todos esses exemplos tinham um conceito de partida – respectivamente, descrever a sociedade nobiliárquica da época dos Descobrimentos, denunciar a injustiça social, retratar o poder divino e realçar o papel dos sonhos na construção humana –, mas o propósito estético situava-se na elaboração de novos conteúdos formais (nos exemplos mais recentes) ou na aproximação ao belo. Ora, na arte conceitual – e que será extensível a grande parte da arte pós-modernista –, o conceito significa que a arte procura expressar-se como ideia ou imagem e não como forma, embora a forma exista, subordinada à construção de uma imagem para o exterior. A comunicação imagética para o exterior sobrepõe-se à complexidade interna da obra. A obra de arte torna-se, assim, mais um veículo imagético-conceitual de comunicação com o exterior e não tanto um labirinto formal interno e apelador de coordenadas hermenêuticas ao público.

Um dos precursores – e expoente – dessa via desmaterializante (na construção simbólica da arte) foi Joseph Kosuth.

Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), está a aceitar a tradição que o acompanha. Isto deve-se ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas já se está a aceitar (e não a questionar) a natureza da arte. Assim, está-se a aceitar que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura” (Kosuth *apud* Acher, 2008, p. 81).



Kosuth, *Uma ou três cadeiras*, 1965.

Para Kosuth, “cada obra é a fotocópia da definição dicionarizada de uma palavra – ‘arte’, ‘ideia’, ‘significado’, ‘nada’ – ampliada e impressa ao inverso, branco no preto” (*Idem*, p. 82). Ora, para este artista, a arte não era as fotocópias concretas, mas as ideias que elas representavam: “as palavras da definição proviam a informação artística” (*Idem, ibidem*). Ao pensar o jogo recíproco entre realidade, ideia e representação, Kosuth chegou a escrever que

[...] *uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está a dizer que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma definição de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro a priori (é o que Judd quer dizer quando afirma que “se alguém chama algo de arte, isso é arte”)* (*Idem, ibidem*, grifos nossos).

Kosuth é, assim, um exemplo de artista que refletiu fortemente sobre a prática artística (sua e dos outros). Mais ainda, ele verbaliza muito explicitamente um dos traços fundamentais da arte contemporânea, ao menos como o polo dominante do campo artístico evidencia a própria produção artística: como uma tautologia. Para Carlos Vidal, a arte para Kosuth era entendida “enquanto proposição analítica” o que implica

[...] ser decisivo produzir uma obra que não deixe intacta a forma tradicional e, ao mesmo tempo, atue e desconstrua a própria definição do “que é arte” (“quando há arte”) – o que mudaria a razão de ser de uma escola de arte e todo o seu trabalho de investigação. Trata-se de operar *dentro* da arte para a redefinir e alterar o sentido dos suportes institucionais da escola à história. Nesta tautologia uma obra de arte só pode definir-se dentro de si, porque existe um *a priori* à matéria – há que a transformar na sua linguagem específica se quisermos libertá-la da institucionalização histórica e ideológica. Portanto, a emancipação da arte não virá do seu conteúdo, do assunto, seja ele ou não político (Vidal, 2002, p. 106).

Mais recentemente, Carlos Vidal (2005, p. 53) sintetizou a sua argumentação: “quando separamos os nossos atos de uma finalidade e objetivo imediatos, assumimos o infinito por dimensão”. A desmaterialização<sup>2</sup> simbólica e conceitual da arte caminha lado a lado com a sua expansão: tanto o espaço da vida cotidiana como o número de tematizações possíveis em torno do conceito de arte se tornam, ao menos na aparência, infinitos. A arte contemporânea é uma ontologia de si mesma.

Essa relativa tautologia invocada por Kosuth não se resumiria absolutamente no plano da arte conceitual, mas, por intermédio do cruzamento dessa corrente artística com o primado da imagem, vislumbraremos, na próxima seção, alguns dos modos pelos quais a arte como conceito (e imagem) reconfigura o princípio da “arte pela arte”.

Do primado da imagem à reconfiguração do princípio da “arte pela arte”

O primado da imagem relaciona-se, em termos mais vastos, como mostrou o sociólogo português João Valente Aguiar, com a hegemonia da lógica cultural pós-modernista, o que vai implicar uma transformação da obra de arte. Ou seja, “de uma atenção muito focada na elaboração da forma” no quadro do modernismo artístico, passaria a ocorrer uma “dominância da imagética pós-modernista sobre a forma” (Aguiar, 2010, p. 188). Segundo

2. Recorremos à noção de desmaterialização de Aguiar: “a imagética pós-modernista demonstra uma forte capacidade ideológica para *dissolver* as estruturas materiais e os mecanismos mais profundos e intrincados que subjazem à constituição de uma sociedade, colaborando no seu ocultamento em relação à subjetividade coletiva dos agentes sociais (particularmente nos pertencentes às classes e aos grupos alvo de dominação social, económica, política e/ou cultural). No fundo, este *efeito de desmaterialização* pontifica na oclusão das condições históricas de produção do modo de produção capitalista na sua fase flexível e neoliberal, portanto, *obscurecendo*, inclusive, os *determinantes* em que a cultura pós-modernista e o correlativo *primado da imagem* radicam. A desmaterialização é, dessa maneira, analiticamente distinta do *efeito de desmaterialização*. Se à primeira corresponderia um processo de liquefação real e concretizado (ou concretizável) das estruturas materiais, o segundo aponta para a colonização das representações sociais por parte de discursos, imagens e enunciados ideológicos que têm como semântica significacional uma pretensa e pretendida efetivação da *desmaterialização*. Na primeira está-se no plano do material, no segundo, no plano do subjetivo e do simbólico. Ambos convivem interativa e necessariamente no real, como *elementos intrínsecos deste*” (Aguiar, 2010, p. 189).

David Harvey (1990, p. 43), a cultura modernista, nomeadamente sua estética, patenteava um cultivo dos recursos formais. Por inerência, a obra artística obedecia a um cânone orientado para uma estruturação da forma, considerada por Harvey como “conjuntiva e fechada” (*Idem, ibidem*). Portanto, e regressando a Aguiar,

[...] a noção de criação artística modernista fundou-se, como totalização e síntese formal elaborada, complexa, acabada e virada para uma interpretação um tanto ou quanto unívoca. Inversamente, a obra pós-modernista secundariza a forma em relação à imagem, sem que com esse novo passo desenhe algum tipo de ascensão do *conteúdo* sobre a *forma*. Com efeito, a imagem substitui a forma como coluna vertebral do conceito estético da *art pour l'art*. O paradigma estético é parcialmente o mesmo, na medida em que a arte continua a ser percebida pelo pós-modernismo como autorreferente – *em si* mesma e *para si* mesma – e (ainda mais) hermeticamente selada às influências do restante mundo social. Ao mesmo tempo, a forma reenquadra-se na obra pós-moderna tendo em mente o *primado da imagem* e seus postulados anexos. Dessa maneira, o poder da imagem na cultura pós-modernista espelha-se também nas consequências que induz na forma da obra de arte mais recente. Aqui, a forma é amplamente desestruturada, “disjuntiva e aberta” (Aguiar, 2010, p. 188).

Ainda no âmbito da mecânica do mundo das imagens, chamemos a atenção para o fato de que desde o recurso mais permanente à fotografia ou desde o princípio do “primado da imagem” na estrutura da arte (e da cultura) pós-modernista, não pode ser ignorada a imagem como multiplicador semântico da estética contemporânea.

Concentrando-nos no âmbito da fotografia, sigamos a argumentação de Susan Sontag:

[...] a fotografia, que tem tantos usos narcísicos, é igualmente um instrumento poderoso na despersonalização da nossa relação com o mundo; e os dois usos são complementares. [...] De uma forma fácil e habitual a fotografia tanto oferece participação como alienação nas nossas vidas e dos outros – permitindo-nos participar, enquanto confirma a alienação. [...] Uma sociedade que normativiza o fato de se aspirar a nunca se experimentar privações, falhanços, miséria, dor, doença e onde a própria morte para a ser vista não como algo natural mas como um desastre injusto e cruel, tudo isto cria uma tremenda curiosidade sobre estes eventos – uma curiosidade que é parcialmente satisfeita por intermédio do ato de tirar fotografias. O sentimento de

nos sentirmos isentos da calamidade estimula o interesse em olhar para fotos dolorosas e, ao olhar para elas, surge e reforça-se o sentimento de que estamos isento e a salvo. Parcialmente isto acontece porque estamos “aqui” e não “ali”, e parcialmente tem a ver com o carácter de inevitabilidade que todos os eventos adquirem quando são transmutados em imagens. No mundo real, algo *está a acontecer* e ninguém sabe o que *vai acontecer*. No mundo da imagem, algo *aconteceu* e isso *irá acontecer* sempre daquela maneira” (2009, p. 87, grifos nossos).

Temos, deste modo, a produção imagética dentro de um circuito fechado ou se se preferir um “fechamento aberto” (Vidal, 2012, p. 8). Paradoxo, ou não, entre esse circuito fechado e a interminável explosão das e de imagens

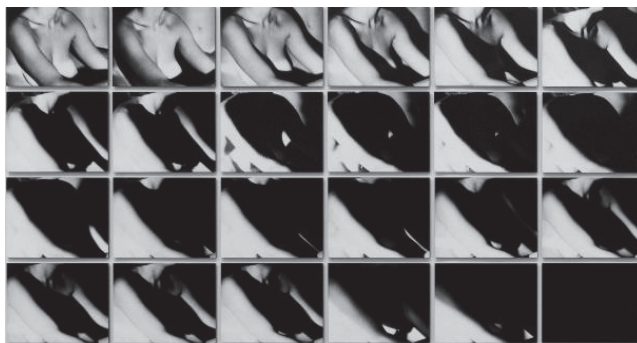
[...] a razão principal para a necessidade de se fotografar tudo reside dentro da própria lógica de consumo. Consumir significa queimar [da combustão], usar e, por conseguinte, isso tem de ser reabastecido. À medida que fazemos imagens e as consumimos, necessitamos de cada vez mais imagens. E cada vez mais. Mas as imagens não são um tesouro de onde o mundo pode ser saqueado. Elas são precisamente o que estão à disposição sempre que o olho se queda sobre o mundo. A posse de uma câmara pode inspirar algo próximo da luxúria. E tal como todas as formas credíveis de luxúria, ele não pode ser satisfeito. Primeiro, porque as possibilidades da fotografia são infinitas e, segundo, porque o projeto é autodevorador. [...] Consumimos imagens a uma velocidade cada vez maior e as imagens consomem a realidade. As câmaras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar a realidade e de a tornar obsoleta. [Em suma,] [...] o poder das imagens fotográficas vem do fato de serem realidades materiais no seu direito, depósitos informativos riquíssimos [...], meios potentes para mudar as coisas na realidade – tornando-as numa sombra. As imagens são mais reais do que alguém pode supor. E precisamente porque são um recurso ilimitado, ninguém fica exaurido pelo seu consumo (Sontag, 2009, p. 93)

Ou como Bragança de Miranda (2008, p. 63) identificou, “tudo indica que é o especular que dá sentido a toda a imagem geral, às grandes imagens teóricas e às finalidades sublimes, de todas fazendo uma ‘imagem’ qualquer, uma entre outras”.

Com efeito, a leitura das proposições de Sontag permite uma conclusão sobre a natureza da fotografia (e da própria produção imagética não fotográfica) no quadro da arte pós-modernista. A fotografia e o primado da imagem possibilitam a transformação de toda a matéria social, política e cultural em arte: a imagem singularizada e sugada a um instante do tempo condensa a

3. A presença marcante da imagem na realidade cultural contemporânea mais recente imprime novos contornos à própria arquitetura. Ao menos, essa é a posição de Fredric Jameson (1993, p. 99), pensador norte-americano para quem os “edifícios pós-modernos parecem desenhados para serem fotografados”, portanto, na sua dimensão estética, mais para impressionar por sua dimensão visual e imediata do que por sua monumentalidade, grandiosidade histórica, sobriedade das linhas ou riqueza (econômica, mas também estética) dos materiais. Portanto, edifícios visualmente impactantes e com uma carga imagética vincada, capaz de fazer sobressair mais seus contornos estéticos e menos sua função ou seu enraizamento no complexo urbano circundante.

imersão dos elementos formais ou do conteúdo recolhido e retrabalhado com o propósito de criar uma imagem logocêntrica<sup>3</sup>. “A fotografia tem a capacidade peculiar de transformar todos os seus sujeitos em obras de arte” (Sontag, 2009, p. 92).



Julião Sarmiento, Sem título (*Bataille*), 1976, Tate Modern, Londres.

A ilusão do visual (algo profundamente inscrito no pós-modernismo de acordo com Eleanor Heartney) repercute-se no fato de que

[...] qualquer número de impressões distintas pode ser feito a partir de um único negativo fotográfico [como ocorre, por exemplo, na obra de Julião Sarmiento], e não existe um “original”, uma condição que se relaciona perfeitamente com a negação pós-moderna da singularidade e da originalidade. Isto assim é porque a fotografia, apesar de manipulada, está no centro da maioria dos anúncios e dos media, fornecendo o veículo mais pervasivo para a ideologia, tornando-o pronto a ser utilizado para a desconstrução. E porque a fotografia se baseia na ilusão visual – mesmo as fotografias mais abstratas são uma fotografia de algo – ela causa estragos com os esforços de Greenberg para remover todas as referências externas da arte. Como resultado, a fotografia fornece aos pós-modernistas o instrumento perfeito e o alvo perfeito (Heartney, 2001, p. 54).

O exemplo de Cindy Sherman surge como alocação impressionante desse fenômeno de simultâneo primado da produção imagética e formação de um circuito fechado num escopo de fechamento aberto de imagens. De fato, tal “fechamento aberto” relaciona-se com a contínua produção autorreferente de paisagens imagéticas sempre renovadas, nas quais o circuito fechado de imagens é constantemente recriado com a entrada em circulação de novas imagens.



O trabalho de Cindy Sherman, que um dia disse “I’m every woman”, destaca-se pela operação de produção de (auto)imagens por intermédio da descolagem da carne do *self*.

Sherman fez mudanças extraordinárias na ideia de autorretrato, pois ela desaparecia por detrás dos disfarces das estrelas de cinema que personificava (Monica Vitti, Barbara Bel Geddes, Sophia Loren), os papéis que incorporava (a prostituta, a esposa agredida, a herdeira), os realizadores cujo estilo ela fazia pastiche (Douglas Sirk, John Sturges, Alfred Hitchcock), tal como os gêneros de filmes que ela dissimulava (*film noir*, suspense, melodrama) (Foster *et al.*, 2004, p. 583).

Para Hal Foster (1996, p. 148), Sherman evoca “o sujeito sob a contemplação, o sujeito-come-imagem”, e teve uma receptividade retumbante no campo artístico precisamente porque não teria seguido o senso comum de que “na imagem eu vejo-me, vendo-me”, além de consubstanciar um eixo mais próximo da alienação psicológica – “eu não sou o que eu imaginava que era”. “Sherman captura o fosso entre as imagens imaginadas e reais do corpo que boceja em cada um de nós, o fosso do (não) reconhecimento, onde a moda e a indústria do entretenimento operam todo o dia e noite” (*Idem*, p. 149).

Num artigo da *Tate Magazine*, em 2003, Betsy Berne acabaria por ver lapidarmente em Sherman “uma artista excêntrica no disfarce de uma pessoa comum, que acaba por ser uma das artistas mais influentes e bem-sucedidas do nosso tempo” (Berne, 2003).



Cindy Sherman, Sem título.

O registo de Sherman, muito vinculado à descolagem entre *self* e corpo biológico, leva-nos a uma discussão que queremos breve mas relevante sobre o jogo que a imagem descarnada do corpo acaba por tomar. Repare-se que, em inglês, o verbo *to face* significa, genericamente, enfrentar, ou seja, colocar face a face nós, nossa face, e os problemas, mas também a imagem

#### Imagem duplicada do *self*

A questão da descolagem da imagem do *self* é o problema estético fundamental no romance *O homem duplicado*, de José Saramago (2002). A trama coloca Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história recentemente divorciado, frente a frente com o ator António Claro, um indivíduo exatamente igual a ele. O romance aborda a busca de Tertuliano para encontrar António após vê-lo atuar num filme B. Depois de se encontrarem – e de um jogo de chantagens mútuas, António Claro decide que quer passar uma noite com Maria da Paz, a namorada de Tertuliano, sob pena de assassiná-lo. Como forma de vingança, Tertuliano fará o mesmo com Helena, a esposa de Claro. No seguimento dessa noite, em que nenhuma das mulheres reconheceu estarem com outro homem que não o respectivo, Maria da Paz repara a marca vincada da aliança de António na pele do dedo anelar e entra em pânico com a possibilidade de estar perante um homem que ao mesmo tempo conhece e não conhece. Por seu turno, Helena – que vinha sofrendo psicologicamente desde que o casal soube da existência de um indivíduo exatamente igual ao ator – afirma ter sentido uma sensação absolutamente nova e reconfortante no ato sexual e amoroso com Tertuliano. O desenlace do romance é trágico e significativamente circular. António Claro e Maria da Paz morrem num acidente de automóvel, na sequência de uma discussão acalorada dentro do veículo. Sabendo da notícia, Tertuliano conta toda a verdade a Helena e ambos assumem que a partir de então este passará a ser António. Logo de seguida, o telefone toca e um homem pergunta por António Claro. Na breve conversa telefónica, com uma voz exatamente igual à do seu interlocutor, o indivíduo afirma que também é fisicamente idêntico àquele e sugere um encontro a sós num local isolado. Tertuliano (António?) pega num revólver e sai porta fora para se encontrar com o seu eu. Saramago não lida aqui apenas com os problemas da identidade e das fronteiras do eu. Mais do que isso, *O homem duplicado* constitui-se como uma reflexão sobre as aventuras e desventuras da multiplicação de imagens (diretas ou refratadas) que se constroem a partir desse hiato entre o *self* e as imagens do e sobre o *self*, onde nem mesmo a imagem mais relacionável com a identidade/mesmidade de cada um – a face – pode garantir a maior autenticidade pessoal de cada indivíduo.

da nossa face diante de um espelho. Das imagens de nós mesmos em relação ao nosso *self*, será melhor dizer que a individuação moderna não existe sem esse esforço de exteriorização e desprendimento da imagem.

No universo da arte pós-modernista, é a sucessão infinita de novas imagens em torno do espelhamento do tronco comum que é o *self* artístico – a própria arte – que caracterizou o campo e a produção artística das últimas décadas, em que o primado da forma implica uma estrutura relativamente consistente na qual se operam novas apresentações para o exterior. Na arte pós-modernista, o cerne do campo torna-se mais complexo e passa a contemplar esse jogo contínuo de espelhos sobre uma arte possível e nunca encontrada. A arte deixa de ser um núcleo relativamente definido e estável – como era, por exemplo, a forma no modernismo – para antes constituir essa produção de imagens acerca (das imagens das imagens) da arte. As fotos de Sherman são um exemplo paradigmático: o eu da arte não está no corpo (ou na face) do artista, mas na contínua produção de novas imagens (mais ou menos aproximadas, mais ou menos discrepantes) sobre um núcleo que o complexo simbólico-ideológico pós-modernista (dos artistas ao público) crê desvanecido, inalcançável, como a bruma do rosto de um ser há muito esquecido e presente apenas nas múltiplas imagens, em diversas situações e decorações, que o captaram (cf. Barrett, 2007, pp. 172-180).

Terry Eagleton considera a questão do autocentramento da arte pós-modernista no âmbito de sua relação com a verdade. Para o pensador britânico,

[...] a resposta da *avant-garde* ao cognitivo, ao ético e à estética é inequívoca: a verdade é uma mentira; a moralidade fede [*stinks*]; a beleza é uma merda [*shit*]. E claro, a *avant-garde* tem razão. A Verdade é um comunicado da Casa Branca; a moralidade é a Moralidade da Maioria; a beleza é uma mulher nua num anúncio de perfume. Evidentemente, ela também está errada. A verdade, a moralidade e a beleza são demasiado importantes para serem deixadas desdenhosamente ao inimigo político (Eagleton, 1994, p. 372).

O recentramento (de parte substancial) da arte (e da cultura) pós-modernista a um escopo estritamente estético resulta que “o pós-modernismo [artístico] representa o último surgimento iconoclasta da *avant-garde*, com a sua confusão vulgar das hierarquias, suas subversivas autorreflexões do fechamento ideológico” (*Idem*, p. 373).

## Arte, política e capitalismo

Para nossa análise, importa reafirmar a porosidade do campo cultural em geral e, igualmente, o movimento contraditório entre a crescente autonomização substantiva da produção de arte e as também crescentes mercadorizações de processos e produtos estéticos (cf. Wu, 2006; Barry e Meisiek, 1994; Blair, 2007; Darso, 2004; DCMS, 2006; Florida, 2004; Freeman, 2007; Hesmondhalgh, 2007). Se em Nunes (1996, pp. 38-39) persiste uma noção quase baumaniana de cultura como entidade líquida ou fluida – “a defesa e preservação das fronteiras, divisões, separações e oposições parece ter deixado de constituir o objetivo central das práticas culturais” –, António Sousa Ribeiro (2001, p. 469) chama a atenção para o fato de que “de modo nenhum isso implica que as fronteiras se tenham tornado irrelevantes, podendo argumentar-se que, sem a noção de fronteira, o conceito de cultura, ele próprio, se torna virtualmente impensável”, o que é essencial para se continuar a metodologia e destrinchar analiticamente o que continua a ser constitutivo da esfera cultural do que constitui a esfera política ou a esfera econômica. Repare-se que ser constitutivo, como afirmamos, não significa que não existam conexões extremamente relevantes e estruturantes entre os vários campos da vida social. Pelo contrário, a noção de fronteira implica sempre um dentro e um fora, um fechamento e uma passagem, e permite perceber precisamente como um maior “encerramento” da arte sobre si, em termos de produção e autopercepção substantiva, pode coexistir perfeitamente com movimentos correlatos de ultrapassagem dos “limites” do campo artístico: as referidas mercadorizações ampliadas e restritas.

Em consonância, uma das transformações internas registradas no campo artístico prende-se à noção da interpretação da obra de arte, das condições para sua legibilidade e interpretação. Partindo do campo artístico, a resposta a essa problemática é taxativa e polêmica.

Nada nas obras impele ao exercício da interpretação. Por isso, o interpretável interdita a interpretação. O interpretável está para além da particularidade (sentido), não por nenhum tipo de censura ou travagem previamente estudada, mas porque prescinde da sua existência. A existência do interpretável (a própria obra) não depende do sentido. A *existência interpretável* não se limita a uma outra “existência”. [...] só é interpretável aquilo que nunca pode ser interpretado, aquilo que impossibilita uma interpretação. Numa segunda fase, ter-se-á de verificar que o interpretável não

é o que resta de um fracasso da interpretação, nem uma interpretação fracassada é a fonte do interpretável.

[...] Tudo o que existe é interpretável, *objetividade finita* que não pressupõe nem a interpretação nem muito menos a sua necessidade. *A pura presença do interpretável*, concluindo, não é interpretável. O interpretável não existe para ser interpretado (Vidal, 2005, pp. 192-193).

O autocentramento da representação, da performatividade livre, portanto, plenamente estética e interpretável (não interpretada).

Num outro sentido, o interpretável é o espaço da *pura presença do interpretável* na obra de arte. Invisual e pura presença estarão além do enumerável, do informativo e da interpretação. Eu denominá-lo-ia, ao interpretável, o verdadeiro Outro. A obra de arte é o *Outro sem diferença*. [...]

A obra, enquanto pura presença do interpretável (que não se efetiva além dessa possibilidade de estar sempre presente) é a pura presença do que apresenta. Esta pura presença quer dizer: a obra não é enumerável nem redutível à interpretação, também não é o vazio, não é da ordem do niilismo, não é “qualquer coisa”. Enquanto pura presença do que se apresenta, cada obra é “única” e é absolutamente distinta. A obra que é pura presença do que apresenta não é o Outro sem o não Outro. E interpretável sem interpretação quer dizer: o interpretável “é”. A interpretação “vai sendo”. Por isso, o interpretável é ininterpretável (*Idem, ibidem*).

Não se pode desligar o interpretável da obra de arte do movimento conferido pela expressão “vai sendo”, pois a obra é sempre renovável e sempre passível de apresentar novas sensações e novas “interpretações” não interpretáveis. Muito recentemente, Aguiar chamou a atenção para as consequências dessa postura de privilegiar a arte como imagem e conceito: “A forma subsumida à imagem dá guarida às noções antinarrativas na produção artística (Jauss, 1978; Rorty, 1993; Eco, 1989) que defendem que a interpretação da obra de arte não tem necessariamente de se efetivar, podendo mesmo ser múltipla e multiplicada pelos sujeitos receptores” (Aguiar, 2010, p. 188).

Mas se parte significativa dos produtores do campo artístico considera que, como se vislumbrou, “o interpretável não existe para ser interpretado”, tomando partido, portanto, de uma posição absolutista acerca do estatuto da arte, a verdade é que, de nosso ponto de vista, a sociologia da arte não pode deixar de se debruçar sobre os *discursos produzidos de dentro* do campo.

No que diz respeito à relação entre a arte, a vida e o espaço social mais genérico, os escritos de Carlos Vidal afiguram-se como mais prescientes, nomeadamente quando este crítico e artista plástico considera que o artista, sobretudo a partir dos anos de 1960,

[...] reclama uma autonomia e autorreflexividade legitimando-se pelos próprios meios que emprega. O conteúdo dissolve-se completamente, de modo que a obra de arte não é reduzida a nada mais do que ela própria; o *medium* da pintura está nela própria e nunca em algo que nela seja convertido ou traduzido (uma emoção, um episódio literário etc.). Algo que, nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, a arte conceitual viria a transformar numa equivalência entre “arte” e “definição da arte” (duas coisas, a mesma coisa). A partir daqui, consideraremos que a relação entre a arte e a vida tende a configurar-se como uma ruína, não uma impossibilidade, mas um campo de ruínas: eu diria mesmo que é a partir desta paisagem devastada que o hipocondríaco Warhol vai trabalhar, seja nos retratos de “celebridades”, seja nos retratos de “objetos” (e ele retoma o objeto do ponto onde Duchamp o deixou: morto!). Ora, depois de apropriado pela arte, estetizado, o objeto, já moribundo (despido há muito do seu valor de uso, tornado mercadoria, espetáculo, fetiche), não sobreviverá jamais: por isso Warhol o que faz é retratar-lhe os seus últimos quinze minutos, agora já não de fama, mas de vida (Vidal, 2012, p. 9).

Detalhando em maior pormenor o exemplo do *ready-made*, o mesmo autor reforça novamente o autocentramento da arte em torno da... arte (ou de uma espiral sucessiva de imagens) sobre a própria arte:

O que distingue a arte e a vida no corpo do *ready-made*? É o *statement*, o enunciado linguístico, o nome, o texto e a palavra para serem vistos e lidos. A possibilidade de a palavra ser vista e lida, creio, reforça, recentemente na herança conceitualista do *ready-made*, a separação arte e vida. Um novo tema, portanto; e então quedamo-nos com três instâncias (depois do conceitualismo): a arte, a vida, a separação entre uma coisa e outra. Três instâncias, três temas. Ou um só tema, a arte (porque na arte conceitual “pensar a arte” é o mesmo que “fazer arte”) (*Idem*, p. 11).

Quanto mais a obra é autopoietica e autorreferente (Luhmann, 1990), mais ela se estetiza, mais ela se *foca na sua própria conceitualização e construção*. Isso implica considerar a arte um princípio estético, entendimento partilhado por Bourdieu na sua já clássica obra *Les règles de l'art*, particularmente no nível da arte se (auto)afirmar, tanto no modernismo como no

pós-modernismo, a partir do princípio da “estética pura” (Bourdieu, 1992, p. 154). De acordo com o sociólogo francês, a “revolução estética”, quer dizer, os processos de ruptura e reconfiguração internos do campo artístico “apenas podem ser concretizados esteticamente” (*Idem*, p. 155), tendo sempre em mente a afirmação da “forma pura” (*Idem*, p. 163).

A arte, apresentando-se *tautológica* – sublinhe-se, nos discursos e nas obras que vai produzindo sobre si –, torna-se, mais do que um princípio formal, um *princípio estetizante* para o restante da sociedade; autonomiza-se internamente em sua própria substância e em suas disposições. *A produção estética é o seu objeto e sujeito*. A obra está para o campo como a mercadoria está para a economia capitalista – Obra=Arte=Artista<sup>4</sup>.

A arte atinge, então, no campo artístico, um estatuto similar ao da mercadoria no campo econômico. Autorreferente, sujeito e objeto de si própria, quanto mais a arte contemporânea se autonomiza como objeto artístico – portanto, despida de objetivos não estéticos –, mais ela é aplicável como mercadoria de primeira ou segunda ordem no mercado, precisamente porque se torna, no campo artístico, o equivalente das/às trocas estéticas, ou seja, uma mercadoria estética.

Também é o reajustamento da autonomia relativa aperfeiçoada da arte (que passou sempre por uma autonomização específica, assim, no caso da estética *dentro* do campo) que permite a utilização fenomenal de múltiplos instrumentos e dispositivos para o capitalismo presente (empreendedorismo, formação do *selfe* dinâmicas de estetização etc.), além de um largo espaço de mercadorização (*design* que leva a um aumento da venda de produtos, como ocorre com Ikea, Apple, Google etc.; venda exponencial de obras de arte em leilões; explosão das chamadas “indústrias criativas”<sup>5</sup>). Por conseguinte, é impossível entender o dinamismo de grandes multinacionais, a acumulação de capital, parte das contratendências à lei tendencial da queda da taxa de lucro, e o espaço de manobra amplificado para a(s) burguesia(s), sem se atender ao papel próprio – nunca único ou até, em certos casos, central, mas sem dúvida estruturante da contemporaneidade mais recente – da arte na reorganização capitalista protagonizada pelo par acumulação flexível/neoliberalismo, na qual as indústrias criativas têm desenvolvido um papel respeitável.

Ao contrário do que uma visão economicista possa defender, o capitalismo é tanto mais bem-sucedido quanto melhor capta e amarra aos seus intentos de acumulação o *nomos*<sup>6</sup> de cada campo (específico, autorreferente, autocentrado etc.) e não “apenas” o subtrai como produto para vender e comercializar – por exemplo, quando aplica princípios intra-autônomos de

4. “O artista empenha-se não apenas na sua capacidade técnica, mas envolvendo a dignidade de toda a sua pessoa” (Heinich, 1993, p. 207). O artista submerge na obra, sem com isso podermos falar terminantemente de uma “morte do autor” (Barthes, 1984). As teses de Roland Barthes, apesar de por vezes pecarem por certa “redução da temporalidade histórica” (Gusmão, 2011, p. 89), sobressaem do contexto modernista na medida em que este autor defende que “dar um Autor a um texto é dotá-lo de um significado último” (Barthes, 1984, p. 52). Ora, para Barthes, tal procedimento esvaziaria a arte (no caso de seu ensaio, a arte literária) de uma rede plural e multifacética de significados. Assim, para ele, mais importante que o autor é o texto (ou, se se preferir, a arte, a obra de arte) precisamente porque “o texto é plural”. Isso significa que não apenas o texto (ou a obra) tem vários sentidos (cf. Vidal, 2005, pp. 192-193, sobre o interpretável, anteriormente citado), mas que a obra “realiza o próprio plural do sentido: um plural irredutível” (Barthes, 1984, pp. 57-58).

5. “O valor acrescentado gerado pelo Setor Cultural e Criativo na Europa em 2003 é estimado em 654 mil milhões de euros pelo relatório “The economy of culture in Europe”, o que representa cerca de 2,6% do PIB europeu. O contributo do setor para o total de riqueza gerada na Europa ultrapassa, desse modo, o das atividades imobiliárias (2,1%), indústria alimentar (1,9%), indústria têxtil (0,5%) e indústria química e de plásticos (2,3%). O mesmo relatório estima ainda que “o setor absorve 2,5% da população ativa da UE-25 – valor que sobe para 3,1% com a inclusão do emprego gerado pelo turismo cultural – e sublinha que o setor aumentou os

seus efetivos, entre 2002 e 2004, enquanto o emprego, em geral, diminuía na Europa” (Mateus, 2010, p. 93); “[...] entre 1996 e 2005 as exportações de serviços criativos e culturais cresceram a uma média de 8,8% (diante dos 6% dos produtos), passando de uma quota de 17%, do total de exportações, para 21%” (*Idem*, p. 102). Conforme definição proveniente do estudo encomendado pela Comissão Europeia (Direção Geral da Educação e da Cultura) à consultora KEA European Affairs: “A *economia da cultura* é definida como um processo de radiação, com base num ‘modelo centrado num núcleo originário de ideias criativas, que irradia para o exterior num processo em que estas ideias se vão combinando com cada vez mais *inputs* para produzir uma gama de produtos cada vez mais alargada”. “Os autores do estudo concebem a *economia da cultura* constituída por vários ‘círculos em torno de um núcleo central de *Artes* que inclui produtos culturais não industriais. O *primeiro círculo* em redor deste núcleo inclui as *Atividades Culturais*, atividades industriais cujos *outputs* são exclusivamente culturais. O *segundo círculo*, designado por *Atividades Criativas*, inclui atividades cujos *outputs* não são culturais mas que incorporam no processo produtivo elementos culturais das duas camadas anteriores. O *terceiro círculo*, separado dos restantes mas deles dependente, designado por *Atividades Relacionadas*, inclui as atividades fortemente ligadas à cultura e à criatividade, mas cujos *outputs* não são culturais nem criativos, estabelecendo-se a ligação em virtude da produção e/ou venda de equipamentos cuja função é exclusiva ou principalmente facilitar a criação, produção ou utilização de bens culturais

um campo para o enquadramento e a reorganização interna de uma jovem força de trabalho ou para a produção de novas mercadorias. No quadro da estetização da estética expressa nos vetores da arte como conceito ou imagem ocorre um procedimento análogo (não idêntico) à mercadorização. Como Debord (2010, p. 1) assinalou pioneiramente no fim da década de 1960, “nas sociedades onde as condições modernas [capitalistas] de produção prevalecem, toda a vida apresenta-se como uma imensa acumulação de espetáculos”. Mas, do nosso ponto de vista, ainda mais relevante teoricamente do que esta asserção de partida é o fato de o autor assinalar que “o espetáculo é o capital elevado a tal grau de acumulação que se torna uma imagem” (*Idem*, p. 34). Todavia, onde Debord cobre o processo que vai da transformação da mercadoria numa imagem, o nosso procedimento procura dar conta de alguns aspectos do processo simétrico de transformação da obra de arte em imagem. O universo imagético documenta, assim, o ponto de contato mais salientes entre os campos econômico e artístico.

A conexão entre capitalismo, acumulação de mais-valia a ritmos alucinantes e a entrada da produção artística nesse jogo implica avançarmos mais um pouco nesta matéria. Com efeito, Raymonde Moulin, ao estudar a relação entre capitalismo, autenticidade e campo da arte, sublinha que

[...] depois de ter vitoriosamente defendido a obra única contra a produção em série, a gratuidade contra a utilidade, depois de ter idealizado a negação da existência burguesa, depois de ter autonomizado os meios sociais da sua própria legitimidade [...]. Inseridos numa sociedade capitalista e ao lidar com uma comercialização crescente da arte, artistas, curadores etc. tentam dissimular-se e dissimular perante os outros a lógica econômica que está subjacente às suas atitudes e comportamentos [...] (Moulin, 1995, p. 43).

Ora, o que Moulin interpela é precisamente o fato de o princípio da arte pela arte conviver perfeitamente com a lógica – econômica, é claro – do modo de produção capitalista, sem com isso afogar absolutamente a arte numa mera produção de mercadorias. Como bem relembra a socióloga, “todas as tentativas de redução da arte à intenção criadora situam-se no prolongamento da arte pela arte” (*Idem*, p. 44), pois “a ilusão da autonomia da prática [artística]” (*Idem*, p. 50), muito mais do que pura “ilusão” (termo que se pode prestar a equívocos de índole moralizante, conspiratória ou manipuladora), reporta-se ao paradoxo entre a autonomização estética do espaço artístico, por via do primado da imagem e de seu circuito fechado na produção incessante de



imagens/conceitos sobre a arte, a fim de permitir uma translação mais eficaz de dinâmicas e produtos artísticos para ampliar as relações sociais capitalistas.

Sendo certo que, como Duchamp afirmava, “é a raridade que certifica algo como artístico” (*apud* Moulin, 1995, p. 161), Moulin insiste em dois pontos fundamentais para a discussão que temos levado a cabo. Por um lado, “o estatuto sociocultural e o estatuto econômico da obra de arte são ambos indissociáveis da noção de raridade. A ideologia artística do único, o uso culturalmente e socialmente valorizado da raridade artística, a “natureza especial” das obras” (*Idem*, p. 161). Por outro, “o que nos parece importante de sublinhar é o fato de que, nos momentos [históricos] em que parece desaparecer a raridade efetiva da obra e a sua autonomia relativa, a raridade artística é socialmente recriada para que possa ser valorizada economicamente” (*Idem*, p. 177).

Nesse aspecto, cremos que Moulin foi sociologicamente mais prudente que Benjamin na análise da aura. De fato, a aura não se desvanece, como nos lembra Robert Kurz, mas se transmuta e até se alarga através da cópia, na medida em que a obra de arte não vale apenas como objeto, mas como objeto performativo de uma experiência estética, de valores, sensibilidades e disposições igualmente estéticas – e de imagens e conceitos.

Um dos objetivos da arte tradicional é superar a contradição entre forma e conteúdo e isso pela insistente tentativa de emprestar “à própria coisa” uma expressão sensível imediata. Por isso, um dos atributos da obra de arte é permanecer, de certa maneira, um original inconfundível, mesmo quando “reproduzível tecnicamente” (Walter Benjamin) não como um exemplar único, mas sim como uma combinação singular de matéria e forma. Ainda que em milhões de cópias, a *Girafa em chamas*, de Salvador Dalí, *O arremessador de disco*, de Myron, ou um *hip-hop* de Dr. Dre não são menos únicos e irrepetíveis como representação. Nesse plano, não há reprodutibilidade técnica (Kurz, 1999, p. 8).

Mais especificamente sobre a interpretação da arte contemporânea no capitalismo, o mesmo autor defende uma posição radical acerca do que poderemos designar por “falso radicalismo” da obra de arte pós-modernista.

A arte perambula de lá para cá dentro de uma jaula de vidro, desamparada; ela não é mais a forma artística de um conteúdo social, não é mais reflexão estética do todo, mas “formalidade” dissociada, forma sem um conteúdo comum, socialmente definido; ela se torna, em última análise, um fim em si mesmo e, como *l’art pour*

e criativos” (KEA *apud* Mateus, 2010, p. 35).

6. Conceito de Pierre Bourdieu, o *nomos* representa o “ponto de vista constitutivo de um campo”, ou seja, é a “matriz de todas as questões pertinentes do campo, e que não pode produzir as questões que sejam de molde a pô-lo em questão” (Bourdieu, 1998, p. 82), portanto, é o “princípio oficial e eficiente de construção do mundo” (*Idem*, p. 165) no seio de um dado campo, de uma dada instância social.

*L'art*, nada mais é do que uma caricatura involuntária da economia “desvinculada”. Depois de ela, na sua miséria, ter-se apaixonado perdidamente por si mesma, porém, a arte começa a recalcar seu dilema ao “estetizar” como tal os rebentos da cisão funcionalista. Se a estrutura da modernidade capitalista não é criticada, mas estetizada, então corpos destroçados por granadas, mulheres violentadas, crianças famintas e as obscenidades do poder surgem como simples objetos estéticos. Semelhante “estetização da política”, divorciada da crítica do sistema das cisões, conduz diretamente à barbárie (*Idem, ibidem*).

De fato, trata-se de um “falso radicalismo” político da obra de arte na exata medida em que na arte pós-modernista – caracterizada pela crítica às estruturas do poder patriarcalista, do poder econômico capitalista etc. – a resolução de um fenômeno passaria sempre por um empreendimento estético.

Ainda a esse propósito, é válido o exemplo de Beuys, artista tido como radical e contestatário na sua prática artística, na obra performativa *Como explicar imagens a uma lebre morta*. Com a cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Joseph Beuys considera, com esta obra, que “a obra de



Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*.

arte deve sempre questionar obstinadamente as premissas básicas da cultura predominante. Esta é a função de toda a arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir. Somente a arte torna a vida possível – é assim radicalmente que eu gostaria de formulá-la. Eu diria que, sem a arte, o homem é inconcebível em termos fisiológicos” (Beuys *apud* Archer, 2008, p. 115).

No fundo, tudo desagua(ria) na arte. Mais do que a arte ser a vida (o que implica um cunho de realização pessoal do artista naquele universo), a vida é (a) arte, ou seja, tudo seria estético até à medula. A crítica da sociedade faz-se apenas esteticamente. Não que a arte tenha de objetivar críticas ou procedimentos de escarpelização sistemática da sociedade. Não é disso que se trata nem é esse o plano constitutivamente estético da arte. A verdade é que a crítica estética apela ao choque e ao insólito acima de tudo – noção moral e cultural da sociedade e não estrutural. E os fenômenos sociais não são meras metáforas trabalhadas esteticamente, mas, antes, e como Beuys demonstra, matéria-prima estética para produção estética, postura que não contempla, como refere Kurz (1999, p. 8), “uma reflexão ‘sobre’ a posição do objeto num contexto mais abrangente”. Oblitera-se, assim, a posição de grande parte da arte anterior à sua inserção na lógica cultural do pós-modernismo, inclusive, a arte modernista: “a reflexão estética de um ‘cosmos’ cultural em que o objeto artístico isolado, de forma peculiar, sempre reflecte o todo” (*Idem, ibidem*).

Quanto ao eixo artista, raridade e empreendedor (ver nota 5), Moulin adverte um ponto de ligação fortíssimo da arte contemporânea no quadro do capitalismo neoliberal: “[...] a pedra angular do sistema [artístico] é o empreendedor no sentido schumpeteriano do termo, ou seja, *inovador*. O artista tem o monopólio da sua produção e ele é, na origem, o detentor único da oferta em causa; ele possui o monopólio da sua “invenção” num determinado momento onde a prioridade é decorrente de um elemento de apreciação estética” (Moulin, 1995, p. 172).

Concluindo esta seção, relembremos apenas que a arte é: a) um fechamento aberto; b) objeto autorreferente, autopoietico, apropria o mundo “exterior”, estetizando-o; c) uma produção incessante de imagens sem disciplina. A arte não é mais uma metáfora sobre o mundo, mas uma metáfora de si mesma do mundo autopoietico que abarcou e se tornou.

## Conclusão

A arte é, portanto, *em determinadas expressões mais significativas dos últimos decênios*, um conceito, uma máquina produtora de conceitos e de

imagens sobre si. É uma metáfora sobre a própria arte. Pois se o mundo é desmaterializável na obra de arte, se tudo pode ser arte, a arte é a metáfora da metáfora, independentemente do tema mais visual que uma obra possa abordar.

O exemplo de Cindy Sherman de dupla separação entre carne e *self* – onde o corpo é tomado como artefato performativo; onde o *self* assoma como um conceito a atingir ou onde as imagens da arte circulam em seu redor – faz com que vejamos a arte como um processo produtivo de si mesma, de “mercadorias” estéticas, de imagens, operando-se um triunfo de certo idealismo desmaterializante da arte contemporânea pós-modernista, na direção do que Kosuth tinha prognosticado.

Significativas correntes da arte pós-modernista consideram que a (obra de) arte vai além da compilação de elementos formais e técnicos combinados com uma noção de Belo (próprios do classicismo e de algum modernismo); além da noção de empenho político ou intervenção ou descrição/denúncia de aspectos da realidade social em geral (realismo); além de uma noção de busca de novas formas inovadoras (modernismo). Em torno de uma ideia-chave ou técnicas específicas (surrealismo, automatismo e sonho; cubismo, dadaísmo, impressionismo; decomposição das cores), a arte se assume cada vez mais como: anti-interpretativa (interpretável, nas palavras de Vidal), performativa, expansiva, autorreferente, autopoietica, autoprodutora de si (mais narcísica, menos autoral); mais imagética em sua raiz e consequência, algo que ocorre não mais a partir e em torno de uma ideia formal ou narrativa, mas em busca de uma constante substituição, obsolescência e rápido consumo, ao mesmo tempo em que é mais sensorial e menos racional na busca de apreensão do real e por parte da percepção “exigida” ao público; mais da ordem do vivido – pelo artista e pelo público. Mantém uma enorme importância na forma, mas esta é considerada inscrita no processo de se “autonarrar”. Ou seja, a forma e o conteúdo da obra são autonarrativos de si mesmos, logo, antinarrativos, posto que a narratividade envolveria uma relação dialógica entre obra e mundo exterior.

O tema captado não é mais do que um pretexto (e um pré-texto) para vincar repetidamente a centralidade da arte. Se tudo é matéria-prima – não para novos conteúdos nem para novas revoluções formais, mas para o autoincremento da processualidade autorreferente –, se tudo é possível de existir na arte como arte e não somente como uma reflexão/prática formal e/ou substantiva sobre arte, então tudo (ou quase tudo) pode ser arte. Tudo tem necessariamente uma base estética/estetizante de partida: estetização da

vida quotidiana no consumo e na produção. Tudo teria em si sempre uma dimensão artística incorporada.

Por fim, este artigo não postulou qualquer tipo de juízo de valor sobre a arte pós-modernista, seja para carpir suspiros de saudade pela arte do passado, seja para enaltecer qualquer futuro insuperável desse mais recente *modus operandi* de produzir arte. De fato, procurou apresentar algumas das dinâmicas mais notórias de desenvolvimento do campo artístico, as quais revelam propriedades heurísticas para se avançar no conhecimento sociológico tanto sobre a reconfiguração operada nas modalidades de produzir arte como sobre a relação do universo artístico com o espaço social.

## Referências Bibliográficas

- AGUIAR, João Valente. (2010), “A imagem na cultura do pós-modernismo”. *Tempo Social*, 22 (1): 179-198
- ARCHER, Michael. (2008), *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Cortez.
- BARRETT, Terry. (2007), *Why is that Art? Aesthetics and criticism of contemporary art*. Oxford, Oxford University Press.
- BARRY, David & MEISIEK, Stefan. (1994), “Making the invisible visible: symbolic means for surfacing unconscious processes in organizations”. *Organizational Development Journal*, 12: 37-48.
- BARTHES, Roland. (1984 [1968]), “La mort de l’auteur”. In: \_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- BERNE, Betsy. (2003), “Studio: Cindy Sherman”. *Tate.org.uk*, 1 jun. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-cindy-sherman>>, consultado em 17/9/2013.
- BLAIR, Tony. (2007), “Cultural speech at Tate Modern”. *The Guardian*, 6 mar. Disponível em <<http://www.theguardian.com/politics/2007/mar/06/politicsandthearts.uk1>>, consultado em 17/9/2013.
- BOURDIEU, Pierre. (1998), *Meditações pascalianas*. Oeiras, Celta.
- \_\_\_\_\_. (1992), *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- DARSO, Lotte. (2004), *Artful creation learning-tales of arts-in-business*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.
- DCMS – Department for Culture, Media and Sport. (2006), *Annual report 2006*. Londres, DCMS.
- EAGLETON, Terry. (1994), *The ideology of the aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- ECO, Umberto. (1989), *Obra aberta*. Lisboa, Difel.
- FLORIDA, Richard. (2004), *The rise of the creative class*. Nova York, Basic Books.

- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin. (2004), *Art since 1900*. Nova York, Thames and Hudson.
- FOSTER, Hal. (1996), *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge (MA), MIT Press.
- FREEMAN, Alan. (2007), *Culture, creativity and innovation in the internet age*. May 22-23 conference on IPR at Birkbeck College, Londres.
- GUSMÃO, Manuel. (2011), *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa, Confrontos.
- HARVEY, David. (1990), *The condition of postmodernity*. Oxford/Cambridge, Basil Blackwell.
- HEARTNEY, Eleanor. (2001), *Postmodernism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEINICH, Nathalie. (2003), *Face à l'art contemporain*. Paris, L'Échoppe.
- . (1993), *Du peintre à l'artiste*. Paris, Éditions de Minuit.
- HESMONDHALGH, David. (2007), *The cultural industries*. Londres, Sage.
- JAMESON, Fredric. (1993), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Londres, Verso.
- JAUSS, Robert Hans. (1978), *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- KURZ, Robert. (1999), “O fantasma das belas-artes”. *Folha de S. Paulo*, 4 abr.
- LUHMANN, Niklas. (1990), *Essays on self-reference*. Nova York, Columbia University Press.
- MATEUS, Augusto. (2010), *O sector cultural e criativo em Portugal: relatório final*. Lisboa, Ministério da Cultura.
- MIRANDA, José Bragança de. (2008), *Corpo e imagem*. Lisboa, Vega.
- MOULIN, Raymonde. (1995), *De la valeur de l'art*. Paris, Flammarion.
- NUNES, João Arriscado. (1996), “Fronteiras, hibridismo e mediatização: os novos territórios da cultura”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 45: 35-71.
- RIBEIRO, António Sousa. (2001), “A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira”. In: Boaventura Sousa SANTOS (org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto, Afrontamento.
- RORTY, Richard. (1993), “O progresso do pragmatista”. In: COLLINI, Stefan (ed.). *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisbon, Presença.
- SARAMAGO, José. (2002), *O homem duplicado*. Lisboa, Caminho.
- SCHWARTZ, Arturo. (2000), *The complete works of Marcel Duchamp*. Nova York, Delano.
- SONTAG, Susan. (2009 [1978]), “On photography”. In: EVANS Jessica & HALL, Stuart (orgs.). *Visual culture*. Milton Keynes/London, Open University Press/Sage
- VIDAL, Carlos. (2012), “Jeff Wall, arte contemporânea e vida quotidiana”. In: AGUIAR, João Valente; LOPES, João Teixeira & BASTOS, Nádia (orgs.). *A literatura como objecto sociológico*. Lisboa, Apenas Livros (col. Arte e Sociedade.)
- . (2005), *Sombras irredutíveis: arte, amor, ciência e política em Alain Badiou*. Lisboa, Vendaval.

———. (2002), *Imagens sem disciplina*. Lisboa, Vendaval.

WU, Chin-Tao. (2006), *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo, Boitempo.

### Resumo

*Arte como conceito e como imagem: a redefinição da “arte pela arte”*

A arte contemporânea tem incorporado mudanças relevantes nas suas propriedades internas. Entre algumas dessas propriedades, este artigo irá abordar as asserções da arte como conceito e da arte como imagem. Nesse sentido, a análise de conteúdo de algumas das principais teses da arte conceitual e a análise do trabalho de Cindy Sherman fornecerão o terreno empírico para as asserções supramencionadas. Com efeito, este duplo processo de tornar vários aspectos da arte contemporânea em conceitos e/ou em imagens representa uma grande transformação no campo artístico. Ao mesmo tempo, a transformação interna referida no campo artístico também tem efeitos na relação entre esse mesmo campo artístico e a estrutura social global. No caso deste artigo, a relação entre o campo artístico e o capitalismo operada pela redefinição do princípio da “arte pela arte”.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Conceito; Imagem; Campo artístico; Capitalismo.

### Abstract

*Art as concept and image: the redefinition of “art for art’s sake”*

Contemporary art has absorbed fundamental changes into its internal conditions, including frameworks that approach art as a concept and as an image. This article examines the content of some of the principal theses of conceptual art, taking the work of Cindy Sherman as the empirical grounds for analyzing these frameworks. In fact this double of processing of turning various aspects of contemporary art into concepts and/or images represents a significant transformation in the artistic field. At the same time, the internal transformation seen in the artistic field also affects the relation between this same artistic field and the global social structure – in the case of this article, the relation between the artistic field and capitalism mobilized by the redefinition of the principle of “art for art’s sake”.

Keywords: Contemporary art; Concept; Image; Artistic field; Capitalism.

Texto recebido 20/12/2011 e aprovado em 24/1/2013.

João Valente Aguiar é sociólogo, pesquisador no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (ISFL-UP), Portugal. E-mail: joaovalenteaguiar@gmail.com.

Nádía Bastos é artista plástica e professora no Ministério da Educação de Portugal. E-mail: nadiabastos@gmail.com.