

Entre utopias modernas e heterotopias pós-modernas: das diferentes leituras sobre a esfera estética e o campo artístico para um estudo sobre arte e emancipação

Andreza Barreto Leitão*

Resumo:

No presente trabalho, visa-se à investigação das associações entre arte e emancipação humana, partindo da informação de que seria na modernidade que a arte surgiria como uma atividade específica, portando um “halo” de superioridade que a diferenciaria das demais. Para tanto, haveria duas leituras. Uma que demarca a arte como produto de um campo artístico derivado da *civilização*, acentuando sua artificialidade. E outra em que vemos a esfera estética como único âmbito de expressão de individualidade, opondo-se ao processo de racionalização e massificação do ocidente, fundando sua origem na *cultura*, como um processo de auto-desenvolvimento e interiorização. A partir dessas duas noções poderemos tecer diferenciações quanto aos conceitos de arte moderna e pós-moderna, no que tange a suas associações quanto à promoção da liberdade.

Palavras-Chaves: Arte Moderna, Utopias, Arte Pós-moderna, Heretotopias.

1. Introdução

“Que obra de arte é o homem! (...)”¹

A proposta principal deste trabalho é investigar as possíveis funções da arte, seja como expressão da liberdade, seja como uma componente superestrutural – concomitantemente reflexo e mantenedora das estruturas de dominação – ao longo do tempo. Para tanto – longe, contudo, de se pretender remontar a uma “História da Arte” – lançou-se mão de uma perspectiva histórica para fins de contextualização do estudo.

* Socióloga e mestranda em Políticas Sociais (PPGPS/CCH/UENF) . E-mail: andreza_bl@yahoo.com.br

¹ Na íntegra: “Que obra de arte é o homem! Como é nobre em sua razão! Como é infinito em faculdades! Em forma e movimentos, como é expressivo e maravilhoso! Nas ações, como se parece com um anjo! Na inteligência, como se parece com um Deus! A maravilha do mundo! O padrão de todos os seres criados!” (SHAKESPEARE, William. Cena II. Ato segundo. Hamlet. São Paulo: Martin Claret, 2001. p 47.)

2. Duas leituras sobre a construção do “halo” na obra de arte: da inauguração da esfera estética e do surgimento do campo artístico

“Não é possível estar dentro da civilização e fora da arte.”²

“A razão pela qual Milton escreveu em grilhões sobre anjos e Deus e em liberdade sobre demônios e Inferno está em que ele era um poeta autêntico e tinha parte com o Demônio, sem sabê-lo.”³

Inicialmente, buscaremos compreender as causas das associações entre arte, emancipação e utopia. Apresenta-se ainda como um dado relevante o fato de que:

Somente na modernidade, era das grandes transformações políticas, econômicas e culturais, o pensador Alexander Baumgarten deu à filosofia da arte o peso de “Ciência” da percepção e empregou o termo estética (aistêtikos) significando o estudo “do que é perceptível”.⁴

Ou seja, vemos que o marco histórico da modernidade – mesmo período em que nascem as noções de utopia e emancipação – coincidirá com o surgimento da delimitação conceitual de termos tais quais “arte” e “estética” que aqui pretendo investigar. Max Weber (1982, p. 371 – 410) compreende a modernidade como fruto de um processo de racionalização ocorrido no ocidente, resultando na autonomização da economia capitalista e do Estado Moderno (esfera econômica e esfera política) e das demais esferas axiológicas (esfera da moral, esfera do saber – ou da ciência – e esfera da arte) até então incluídas no domínio da religião, passando cada uma delas a se desenvolverem em complexos institucionais particulares.

De um modo geral, perceberemos que tal processo de modernização resultaria numa crescente perda de liberdade. Na esfera política, surgirá o Estado com o monopólio da legislação e da coerção, regulando e limitando o comportamento individual. Na esfera econômica, toda uma sorte de modificações se apresentariam como intensificadoras do cerceamento dos indivíduos, que, se antes se viam atrelados à subordinação senhorial, passarão, na modernidade, a ter a sua liberdade restrita às escolhas que poderiam fazer no mercado, além de perderem a relação que antes mantinham com o produto de seu trabalho, que a eles se tornará estranho. (Ver também

² (Rui Barbosa)

³ BLAKE, William. O Matrimônio do céu e do inferno. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 21.

⁴ “Editorial” In: _____. Revista da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro: SEAF, Ano IV, nº 4, novembro de 2004, p. 7.

MARX, 1980, passim) Quanto à ciência, passa a se fundamentar no saber empírico – distanciando-se do especulativo – promovido de forma cumulativa a serviço das forças produtivas. A moral se seculariza e toma feições universais, distinguindo-se das morais tradicionais, cujos limites não ultrapassavam os do clã ou tribo. E a arte também se torna independente, afastando-se da arte religiosa, seguindo em direção ao mecenato e, mais tarde, ao mercado. Procurarei dispensar especial atenção a esta última esfera. Weber ainda aponta que a principal função da arte, a partir da modernidade, seria proceder como uma compensação frente à natureza severa da vida racionalizada e aos imperativos da competição econômica, na medida em que emergiria uma contracultura boêmia em oposição às exigências da racionalização capitalista:

[Com o] (...) desenvolvimento do intelectualismo e da racionalização (...) a arte torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos. A arte assume uma função de salvação nesse mundo, não importa como isso possa ser interpretado. Proporciona uma salvação das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático. (WEBER, 1982, p. 391. Os colchetes são meus.)

Weber, compreendendo que a esfera da arte se fundamenta na *cultura*⁵, afirmaria que apenas ela, ao passar por esse processo de autonomização, assumiria o papel de oposição aos cerceamentos do processo de racionalização do ocidente. Dado que as lógicas inerentes às demais esferas mencionadas seriam favoráveis a tal processo, a arte passa a ser portadora de um conteúdo emancipador, se apresentando como o *locus* para a realização da utopia. Desse modo, o artista seria visto como um desviante, um inadaptado⁶, frente à ordem racional-burocrática moderna. A ascese protestante desconfiaria intensamente do caráter mundano da arte. Também Simmel assinala que o surgimento desta “auréola” que diferenciaria a atividade artística das demais coincidiria com o período moderno e a consolidação do modo capitalista de produção:

Dentre todas as obras humanas (...) a obra de arte apresenta a unidade mais coerente, a totalidade mais auto-suficiente (...) A coerência da obra de arte significa, pois, que, nela, uma unidade anímica subjetiva encontra expressão; a obra de arte exige um único homem, mas o exige inteiro, em sua intimidade mais central (...) Ao contrário, onde predomina a divisão do trabalho, tem-se

⁵ Entendida como profundidade do sentimento, auto-desenvolvimento, formação da personalidade individual, interiorização. (WILLIAMS, 1979)

⁶ Conferir também: MEAD, Margareth. “O inadaptado”. In: _____. Sexo e Temperamento. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 277-278.

como efeito uma incomensurabilidade da realização com o realizador. (SIMMEL, 1998a, P. 52)

Wilde ressalta que a arte seria a mais intensa manifestação de individualismo que o mundo já conheceu – talvez a única que o mundo conheça – pois “(...) *sozinho, sem consultar ninguém e livre de qualquer interferência, o artista pode dar forma a algo de belo; e se não o faz unicamente para a sua satisfação, ele não é um artista de maneira alguma.*” (WILDE, 2003, p.46) Portanto, ela deve, necessariamente, se desenvolver num ambiente de liberdade:

(...) sempre que uma sociedade, ou um poderoso segmento da sociedade, ou um governo de qualquer espécie, tenta impor ao artista o que ele deve fazer, a Arte desaparece por completo, torna-se estereotipada, ou degenera em uma forma inferior e desprezível de artesanato. Uma obra de arte é o resultado singular de um temperamento singular. (WILDE, Op. Cit. , p.45)

Desse modo, numa sociedade de desiguais, apenas a arte enquanto forma de auto-cultivo seria o espaço possível para se observar certas expressões de liberdade e individualidade. O artista seria, por conseguinte, uma espécie de “arauto da liberdade” aquele que anuncia que a emancipação humana é possível. Contudo, ele mesmo, enquanto vivesse num contexto de não-equidade, sofreria as conseqüências da missão que lhe fora investida. Destarte, “*é de se perguntar se já vimos alguma vez a expressão plena de uma personalidade, a não ser no plano imaginário da arte. Na prática, nunca.*” (WILDE, 2003, p. 29)

Wilde diz que o mundo ainda não pôde vislumbrar a face do que seria o homem pleno de si mesmo. Numa sociedade desigual “a personalidade quase sempre se vê forçada a rebelar-se. Gasta metade de suas forças em conflitos (...)”(Ibid, p. 29). Assim, mesmo o artista, aquele que exerce sua individualidade à máxima exponenciação possível, o profeta da utopia, não é um homem de fato livre num contexto tal. Ele cita como exemplo a genialidade de Lord Byron, que viveu em luta contra a estupidez, hipocrisia e provincianismo dos ingleses. Tal quadro pode ainda ser observado no trecho:

O público não gosta de inovação porque a teme. Representa para ele uma forma de individualismo, uma afirmação por parte do artista de que ele mesmo escolhe seu tema e trata como lhe convém. (Ibid, p.49)

Por sua vez, Taylor (2005) alerta que mais que um título, o conceito de arte, tal como conhecemos hoje, é um julgamento. O autor encara a arte como um sistema

conceitual que, nascido no ethos aristocrático, fora assimilado e tornou-se atuante dentro da estrutura burguesa.

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo da arte, sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. (TAYLOR, 2005, p. 65)

Assim, Taylor (2005, p. 52) afirma não ser inocente a recorrência de teorias nos escritos sobre arte a afirmá-la como “atividade superior”. Esse tipo de atitude é típica de quem a vê como uma fonte de emprego, ou seja, é característica dos críticos, esteticistas, filósofos e da instituição literária em si mesma. Para o autor, antes de se recorrer à crença na superioridade da arte, ou de questionar o que seja ou não “arte”, mais válido seria adotar-se uma perspectiva social e histórica para melhor compreender sua conceituação. Também Bourdieu (2001), ao se indagar acerca do que distingue uma obra-de-arte das “simples coisas”, afirma que, embora os filósofos tenham sempre ambicionado encontrar uma essência trans-histórica ou a-histórica na arte, o princípio de tal diferença ontológica deve ser procurado no âmbito de sua institucionalização, o que significa que “(...) *o objeto da arte é um artefacto cujo fundamento só pode ser achado num “artworld”, quer dizer, num universo social que lhe confere estatuto de candidato à apreciação estética.*” (BOURDIEU, 2001, p. 282) O autor chama este “artworld” de *campo artístico*, o qual se constituiria como tal – convergindo com a análise de Taylor – não a partir da ação isolada do produtor da obra de arte em si, mas a partir da produção do seu valor e do seu sentido, resultantes da ação de um conjunto de agentes, no qual estão inclusos os próprios artistas, mas também críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, enfim, os que vivem para arte, mas também da arte. Tais agentes devem ser entendidos como aqueles “(...) *que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão de mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista.*” (Bourdieu, 2001, p.291)

De acordo com Taylor, longe de possuir qualquer caráter de absoluto e universal, a arte seria uma “(...) *forma altamente específica de vida, identificável somente dentro de determinados quadros históricos.*” (TAYLOR, 2005, p. 66) Conclusão a que o autor chega a partir da observação de dados antropológicos: analisando sociedades rudimentares, ele chama atenção para o fato de que certas pinturas em cascas de árvores feitas pelos aborígenes eram enterradas em rituais, assim como entalhes feitos por esquimós eram descartados, pois o objetivo seria apenas o

“entalhe” em si mesmo. Nenhum desses objetos era colocado em galerias para a contemplação de suas propriedades formais ou da função expressiva do homem, como, segundo ele, erroneamente, ocorre hoje em dia. (TAYLOR, 2005, p. 66, 67) Ele prossegue ressaltando que a arte no mundo antigo e medieval possuía sentido muito distinto daquele encontrado no mundo moderno. No mundo antigo, ela compreendia o que se convencionou chamar artes liberais e imitativas. Assim, pelas primeiras, temos: as atividades de gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia, medicina e arquitetura; quanto às segundas, seriam elas: poesia, música, escultura, sofística e o uso de espelhos e truques de mágica. Em verdade, para o mundo antigo, qualquer atividade que envolvesse um conjunto próprio de regras era reconhecida como arte. Quanto ao período medieval, ele observa que:

(...) para Tomás de Aquino, cozinhar, fazer sapato ou malabarismo, e dominar a gramática e a aritmética não são atividades menos artísticas que a pintura, a escultura, a poesia e a música, atividades que nunca mais seriam postas em um mesmo grupo, nem mesmo categorizando-as como artes imitativas. (KRISTELLER, apud TAYLOR, 2005, p. 56)

E mesmo que, em linguagem dos tempos hodiernos, afirmem-se como sendo artísticas muitas atividades que exijam certo grau de destreza para serem executadas, para Taylor, ainda assim, essa noção não se compara àquela de arte que nos foi dada pela alta cultura – e que nasceria no contexto da modernidade. Tal exigência, nota-se, não era presente para designar arte nas sociedades tradicionais. Essa configuração pode ser facilmente compreendida nas palavras de Bourdieu:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o habitus culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra-de-arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por expectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito, que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 2001, p. 285)

Assim, segundo a abordagem estruturacionista de Bourdieu, a instituição da arte se fundaria “nas coisas e nos cérebros”. Nas coisas, sob a forma de um campo artístico que se constituiu como autônomo após um lento processo, e nos cérebros, sob a forma de atitudes e disposições (habitus) dos indivíduos, que se foram inventando no próprio movimento em que fora criado o campo a que elas imediatamente se ajustariam. Taylor

afirma que é a partir do século XVII que podemos verificar uma mudança no sistema conceitual da arte. Tal fato não é entendido como algo que ocorreu de forma estanque, mas é correlato a toda uma série de mudanças estruturais e conjunturais da época, como se pode observar na seguinte passagem:

O que explica essa divisão histórica? Para mim, ela reside nos fatores que dão surgimento ao período moderno. Isso inclui o crescente domínio da burguesia sobre a aristocracia rural e os círculos da corte, o aparecimento da ciência e (...) a ligação entre os dois fatos. (...) Como parte do antigo sistema de vida havia sido transformado pela burguesia (tornando-se atividades científicas), a aristocracia se voltou para outras partes do antigo sistema que haviam sido menos afetadas e as transformou em distintas e novas, desde que fossem colocadas em oposição ao estilo de vida da burguesia. A arte foi uma invenção da aristocracia. (TAYLOR, 2005, p. 60)

Desse modo, sobre esse mesmo tema de autonomização da arte, quer dizer, na tentativa de explicar as causas pelas quais ela passaria a se apresentar de modo diferenciado com relação a outras atividades na modernidade, surgiriam concepções divergentes. Diferente das perspectivas de Weber, Simmel e Wilde, isto é, situando a origem da arte na *civilização*⁷, através de Roger Taylor, numa análise conjugada a Bourdieu, veremos esse episódio como o resultado de um embuste ideológico. Nasceria, num processo de fusão ocorrido pela interação entre as classes aristocrática e burguesa, um “campo artístico” e a concepção de uma “estética pura”, onde se desenvolveria um tipo de arte “áurica”, que, ostentando ares de atividade superior, teria, desse modo, recebido suas atribuições de perenidade e universalidade. Em certa medida, podemos especular que as leituras da origem da arte como fruto da *cultura* ou da *civilização* determinarão nosso olhar sobre as propostas da arte moderna e da arte pós-moderna.

3. Sobre a modernidade, o modernismo e as utopias na arte

*“A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente,
é a metade da arte, sendo a outra metade
o eterno e o imutável”*⁸

*“O passado é o que o homem não deveria ter sido.
O presente é o que o homem não deve ser
e o futuro é o que os artistas são.”*⁹

⁷ Compreendida como absorção dos homens a uma formação social, polidez, cultivo de propriedades externas. (WILLIAMS, 1979)

⁸ BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

⁹ WILDE, Oscar. A alma do homem sob o Socialismo. Porto Alegre: LP&M, 2003, p.72

No capítulo anterior, vimos como, segundo a ótica dos autores trabalhados, a noção de arte enquanto esfera autônoma e dotada de um campo particular, tal qual a conhecemos hoje, é erigida em paralelo à formação do Estado moderno, ao surgimento do modo capitalista de produção e à construção daquilo que chamaríamos de “modernidade”. Dando prosseguimento, buscarei aprofundar a discussão desse último conceito, com o intuito de apreender o que de “moderno” há no “modernismo”, movimento cultural oriundo do século XX, através do qual, mais adiante, procuraremos caracterizar o comportamento da esfera estética.

A época moderna pode ser considerada um período de coexistência do “velho” com o “novo”. É, portanto, um período de tensões e *transição*, portador do germe da mudança. Se buscarmos caracterizá-lo, veremos que “(...) a maioria dos escritores “modernos” reconheceu que a única coisa segura na modernidade é a sua insegurança (...) e sua inclinação para o caos totalizante” (HARVEY, 2001, *passim*), daí a menção feita por Baudelaire ao “efêmero” e ao “contingente”. Verifica-se que o estabelecimento do “novo” povoava o ideário da burguesia, que buscava se consignar. Os temas debatidos e bandeiras levantadas giravam em torno da Liberdade, do Progresso e do Homem. Discussões que eram favorecidas pela idéia de “universo em movimento”, apresentada pelos racionalistas do século XVII.

Foucault (1984) analisa o ensaio “O que é o Iluminismo?” de Kant como o tratado que inaugura a Modernidade, pois a partir de então seria identificado o forjamento de uma nova atitude. Tal atitude, em que o pensador passa a questionar sobre sua atualidade, o Iluminismo (ou Aufklärung), era a chamada atitude crítica. Uma vez permitido o acesso à maioria, pelo uso livre da “Razão”, desfazendo-se das tutelas religiosas e políticas, o homem alcançaria a chamada *emancipação*. O pensamento iluminista, entendido como um movimento secular que visou a desmistificar e dessacralizar o conhecimento, abraçou a idéia do progresso buscando ativamente a ruptura com a tradição, ou seja, aquilo que imprimiria a componente utópica à esfera do saber seria o mesmo motivo que a tornaria subordinada à esfera econômica. O domínio da natureza e o desenvolvimento de formas racionais de pensamento afiançavam ao homem libertar-se da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das catástrofes naturais, além de livrá-lo da irracionalidade do mito, da

religião, da superstição e do uso despótico do poder. Apenas cumprindo-se tal projeto, seria possível vislumbrar o homem em suas qualidades universais, *eternas e imutáveis*, ou seja, somente através disso a mais autêntica humanidade seria revelada e a utopia se cumpriria. Desse modo, por um lado, vemos na modernidade o ideário de mudança como algo que viria para melhor, daí a idéia “positiva” (com a pertinente ambiguidade do termo) de “progresso”. Ademais, no que diz respeito à esfera econômica, também as teorias liberais afiançavam que o mercado se autorregularia, através de suas “leis de oferta e procura”. Tais formulações eram tidas como “naturais” e nota-se que havia uma espécie de teleologia em torno delas, anunciando que, no final, tudo acabaria bem.

Nesse sentido, um pensador que se mostra como um bom representante do período seria Karl Marx, que, partilhando da tradição iluminista, unia o pensamento utópico, entendido como a luta para que os seres humanos realizassem sua “natureza específica” (o que nos remete mais uma vez ao que de “eterno” há na humanidade), a uma ciência materialista e dialética (portanto, pautada na “mudança”, no “transitório”), apontando que a emancipação humana universal emergiria da luta de classes e das contradições inerentes ao próprio sistema capitalista. As esferas da ciência e da economia, portanto, seriam as que Marx privilegiaria como as que levariam a cabo o projeto emancipador e por meio das quais se cumpriria a promessa do utópico.

Ora, se Marx é um autor que se apresenta como aquele que melhor traduziria a modernidade em sua característica basilar – aquilo que ela possui de eterno e de imutável – bem como na proposta da utopia – a qual, por sua vez, temos pretendido investigar até aqui no âmbito da arte – tentarei, para fins de uma análise relacional entre “arte/modernidade/utopia”, tecer uma breve aproximação entre “arte/pensamento marxiano”¹⁰. Marx não chegou a desenvolver de maneira sistemática um pensamento sobre estética, mas os "Manuscritos econômicos e Filosóficos", de 1844, são apontados por Konder (2004) como a principal obra capaz de fornecer informações confiáveis sobre os fundamentos de uma filosofia da arte em Marx. Numa sociedade de classes, o lado “humano” das pessoas é suprimido. Sob a pressão da propriedade privada, os sentidos tornaram-se toscos, rudes: *“O lugar de todos os sentidos físicos e espirituais*

¹⁰ Marshall Berman(2000) aponta “O Manifesto do Partido Comunista” como uma das maiores traduções do drama da vida moderna, situando Marx como não apenas um teórico da modernidade, mas um legítimo autor “modernista”. Ele nos lembra que a cultura e consciência modernistas teriam nascido na geração de 1840– com as produções, por exemplo, de Flaubert, Baudelaire, Kierkegaard, Dostoievski – e reivindica “um galhinho” para Marx nessa árvore genealógica.

passou a ser ocupado pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do ter.” (MARX, 2006, p 108) É de Marx a noção de que é apenas quando o objeto se torna humano ou uma objetivação da humanidade que o homem não se perde nele, e conseqüentemente, se humaniza.

[Com a] (...) supra-sunção positiva da propriedade privada, (...) [ocorrerá] a apropriação sensível da essência e da vida humanas, do ser humano objetivo, da obra humana para e pelo homem, [o que não será] (...) apenas no sentido da fruição imediata, unilateral, não somente no sentido de posse, no sentido do ter. O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma dessas suas relações humanas com o mundo, ver ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, querer (...), enfim, todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgãos comunitários são no seu comportamento (...) para com o objeto a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade humana (...) (MARX. 2006, p 108. Os colchetes são meus)

Entendendo “estética” como “estudo do sensível” ou “estudo do que é perceptível”, o que Marx chama de “apropriação da efetividade humana” se concretiza na *estesia*, na real apropriação dos sentidos, a qual, tão somente quando as condições sociais e econômicas forem ideais, viria à tona:

A supra-sunção da propriedade privada é, por conseguinte, a *emancipação completa de todas as qualidades e sentidos humanos*; mas ela é esta emancipação justamente pelo fato desses sentidos e propriedades terem se tornado humanos, tanto subjetiva, quanto objetivamente. O olho se tornou olho humano, da mesma forma como seu objeto se tornou objeto social, humano, proveniente do homem para o homem. (MARX. 2006, p. 109)

Ao que parece, a partir desse trecho de “Manuscritos”, para Marx, a emancipação e o sentido estético real da humanidade só se cumpriria uma vez superada a propriedade privada – bem como as desigualdades de classes daí decorrentes – e, desse modo, já não se restringiria à esfera da arte. Podemos especular que, neste momento a arte já não teria motivos para se diferenciar das demais atividades humanas, e finalmente seria absorvida pela vida, retomando as reflexões da primeira parte desse trabalho.

De acordo com Berman (2000), o herói cultural favorito de Marx, e talvez o eleito pela tradição modernista, é Prometeu¹¹ símbolo da labuta, da produtividade e do

¹¹ “O titã Prometeu era um mestre da astúcia. Com a terra recém-criada fabricou o homem à imagem dos deuses (...). Por castigo, Júpiter (Zeus, na mitologia grega) privou a humanidade do fogo. Com a ajuda da deusa Minerva (Atena), Prometeu, pelo bem da humanidade, escalou os céus e conseguiu uma centelha da carruagem do sol. Por causa disso, Júpiter espalhou males pelo mundo, através da caixa de Pandora, e acorrentou Prometeu (...) no monte Cáucaso. A cada dia um abutre vinha e lhe devorava o fígado, e a cada noite o órgão se regenerava (...) Na arte, sobretudo no século XVII, o tema mais popular da história de Prometeu foi sua tortura. Rubens, por exemplo, *mostra seu corpo musculoso dilacerado pela dor*. A história se repercute de várias maneiras: a

progresso, que se rebela contra os deuses, rouba o fogo da inteligência (o que nos remete à razão iluminista) e cria a cultura à custa de uma dor perpétua, simbolizando a capacidade produtiva e o esforço incessante para dominar a vida. Para Marx, os seres humanos existem como sujeitos na medida em que se contrapõem a realidades objetivas e, transformando-as, transformam a si mesmos, o homem só se vê como sujeito na medida que se concebe como criador. A partir dessa noção, vemos a idéia de “praxis” humana, que não seria concebida a partir da pura atividade do intelecto (a qual implicaria num sistema hegeliano que Marx visa superar), nem na pura percepção sensorial, ou na pura intuição sensível. Marx ainda dirá que “*Para o homem faminto (...) cheio de preocupações (...) não tem nenhum sentido (...) o mais belo dos espetáculos.*” (Marx, 2006, p 110) Desse modo, se por um lado é possível conceber, acerca do projeto moderno, a partir de Marx, o estabelecimento de aproximações entre arte e utopia, sem ignorar tudo o que há de complexidade e riqueza em seu arcabouço teórico que nos permite fazer tal conjugação, por outro lado, vemos que efetivamente prevalecerá em seu pensamento o paradigma moderno a afirmar as esferas da ciência e da economia como propulsoras do projeto emancipador. O reino da liberdade só seria alcançado uma vez superado o reino da necessidade. A real experiência estética, entendida como reapropriação dos sentidos só se cumpriria no plano utópico, e isso só ocorreria quando o modo de produção capitalista fosse suplantado.

Em linhas gerais, o modernismo do século XX vai ser resultante daquele composto dialético de horror e euforia, de permanências e mudanças, de desejo de inovação e de busca do essencial, que viemos narrando como relativo ao *ethos* “moderno”. A arte moderna ostentará como nunca aquele “halo” de diferenciação que vimos nascer junto à autonomização da esfera estética e terá as mesmas atribuições positivas dadas por Simmel. Buscaremos aqui compreender alguns de seus sentidos conflitantes e caracterizações. Assim como na modernidade – desde o “cogito” cartesiano –, a ênfase no sujeito estará presente na arte modernista, que, no afã de traduzir a atitude criadora, promoverá o enaltecimento da individualidade. O quadro “*O grito*”, de Edward Munch, é ilustrativo na medida em que traduz a dor sem palavras no interior da mônada individual assim como o momento em que “*aquela emoção é então*

projetada e externalizada. Como um gesto ou um grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.” (JAMESON, 1997, p 39) De tal modo, o expressionismo se caracteriza pela acusação da sociedade burguesa através do uso de representações deformadas das ruínas formais. A cultura modernista é individualista, mas ela critica esse mesmo individualismo. A mesma ênfase no individualismo corrobora a idéia de artista genial, obrigado a se expressar por linguagens formais absolutamente inéditas. Assim, negando a dependência do assunto e a submissão à natureza, os modernos tinham o intuito de criar uma “pintura pura”: *“Mesmo quando se trata de exprimir uma emoção sensível, (...) se esforçam por tornar expressiva a própria forma.”* (MONTERADO, Op. Cit., p.194) Vemos o caso de Picasso, representante do cubismo. Sua formação artística é acadêmica, obtida mais de estudos de obras de museus que de observações da natureza, esforça-se, com muita aplicação, para criar um estilo pessoal. Mais tarde, interessa-se por arte primitiva, muda-se para Paris e, a partir de uma correspondência em que Cézanne sugeria *“tratar a natureza pelo cilindro, a esfera, o cone, tudo colocado em perspectiva (...)”*, torna-se cubista, promovendo uma grande revolução nas artes figurativas. A partir de então, Picasso

De um modo violento, destruiu os esquemas formais do academicismo convencional, dos cânones tradicionais que regulavam a representação da figura humana, a fim de construir um objeto pictórico, com suas leis internas, pela organização autônoma da forma e pela força da expressão. (MONTERADO, Op. Cit., p. 197)

A passagem traduz a ideologia do “novo”, presente no credo modernista. Era necessário criar uma arte absolutamente original. A arte, aqui, assume a forma de crítica da mercadoria e esforço para se auto-ultrapassar. Expressão da criação humana, livre de “fetichismos”, ela seria o último reduto em que a mensagem da “promessa da felicidade” permanece, trazendo um conteúdo utópico que transcende a dimensão do real. Outra característica destacada na arte modernista por Jameson seria a historicidade. *“(...) a obra de arte emerge na fratura entre a Terra e o Mundo, ou entre (...) a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social. (...)”* (JAMESON, 1997, p.34) Ele nos fornece como exemplo a tela “Um par de botas”, de Vincent Van Gogh, imagem que sugere um esforço de reconstrução da situação inicial de onde surge a obra acabada. O par de botas possuiu

um dono, uma história. Ele não se reduz a uma imagem inerte, reificada, mas está integrado ao mundo que se abre a partir da tela de dupla dimensão.

Já chamamos atenção para as atribuições dadas à arte como atividade humana “para si” e a arte modernista se mostra como aquela que buscará desenvolver esse ideal. A “natureza específica” do homem seria criativa, nesse sentido a obra de arte seria cultuada, pois nela estaria representado o que o homem possui de *eterno* e de *imutável*. O trabalho artístico envolveria uma ânsia de perfeição, a meticulosidade visando à forma perfeita. Nesse sentido, o processo de criação implicaria o “padecer” do autor, afirmando seu envolvimento com a obra. Conseqüentemente, têm-se um tipo de arte individualista e intensamente “áurica”, que demarcaria a fronteira entre arte popular e arte erudita. Sua compreensão exigiria certo grau de esforço e indagação do público. Essa arte também estaria vinculada à idéia de vanguardismo e, portanto, à distinção entre artista e público. Caberia ao “(...) artista, alegou Frank Loyd – um dos maiores arquitetos modernistas – (...) não somente compreender o espírito de sua época, como iniciar o processo de mudança.” (HARVEY, 2001, p. 28) Esse *ethos* vanguardista observado no modernismo do século XX não seria descontínuo ao ideário moderno fundado em séculos anteriores, como podemos notar na assertiva de Saint Simon:

Seremos nós, artistas, que serviremos a vocês de vanguarda. Que belo destino para as artes, o de exercer sobre a sociedade um poder positivo, uma verdadeira função sacerdotal, e de marchar vigorosamente na dianteira de todas as faculdades intelectuais na época de seu maior desenvolvimento! (SAINT-SIMON, apud HARVEY, 2001, p 29)

Percebe-se também que esse ideal missionário de vanguarda artística frequentemente se integrou à de um partido político de vanguarda. Eram energias convergentes: como parte de seu programa revolucionário, tanto os partidos comunistas se aplicavam para mobilizar as “forças da cultura”, quanto alguns movimentos artísticos sustentavam ativamente a causa comunista. Para Konder (1998), a função do conceito de utopia para a ação revolucionária seria fundar um *projeto*, prefigurar um *telos*, uma meta, um objetivo, que não se apresentaria exatamente ao alcance no presente, ou seja, as utopias inspirariam ao homem “*projetar ações que se realizarão mais tarde e tomar decisões a respeito de situações vindouras*”. (KONDER, 1998, p.71) No processo criativo, como vimos, o artista moderno também prefigura um *telos*, um “ideal” de sua obra e esforça-se por alcançá-lo, buscando a perfeição da forma.

A arte moderna também estará comprometida com a crença na ciência, na razão e na técnica. Vemos isso como um reflexo do que as esferas da economia e do saber, em sua acepção moderna, trariam de influência ao tipo de arte desenvolvida

“Pela ordem, promover a liberdade” foi um dos slogans de Le Corbusier, que enfatizou que a liberdade e a libertação na metrópole contemporânea dependiam de maneira vital da imposição da ordem racional. O modernismo assumiu no período entre-guerras uma forte tendência positivista e (...) estabeleceu um novo estilo de filosofia que viria a ter posição central no pensamento social pós-Segunda Guerra. O positivismo lógico era tão compatível com as práticas da arquitetura modernista quanto com o avanço de todas as formas de ciência como avatares do controle técnico. (HARVEY, 2001, p. 39)

Surgiria o mito da máquina, dominando tanto a arte modernista como a realista, no período entre-guerras. O movimento futurista, liderado por Marinetti, seria um de seus propagadores. Vale ressaltar que, nessa época, as máquinas se apresentavam como uma escultura de energia e velocidade, possuindo certo apelo estético diferente daquele que observamos nas máquinas de nosso tempo. Assim, nos anos 30, artistas modernos, como Picabia e Duchamp, tentaram se reapropriar da excitação gerada pela energia da máquina, simbolizando o domínio do homem sobre a natureza, para uma “reconstrução prometeica” da sociedade humana como um todo, o que mais uma vez é consoante ao ideário moderno do século anterior. Nota-se, junto a tal confiança no progresso, num ideal de *vita activa* que situa o homem como sujeito de sua história, o desabrochar de projeções utópicas, com ênfase temporal no plano futuro:

Isso é utópico? Um mapa-mundi que não inclua a Utopia não é digno de consulta, pois deixa de fora as terras a que a humanidade está sempre aportando. E, nelas aportando, sobe à gávea e, se divisa terras melhores, torna a içar velas. O progresso é a concretização de Utopias. (WILDE, 2003, p. 44)

De um modo geral, podemos afirmar que o modernismo do período entre-guerras era “heróico”, ostentando uma postura desafiadora frente ao *status quo*. Contudo, uma certa mutação na cultura tornou tais atitudes arcaicas, o chamado “alto-modernismo” ou modernismo universal, que conseguiu hegemonia após a Segunda Guerra, em virtude da acentuação de características desse próprio ciclo estético – como o forte subjetivismo, que derivou em vanguardismo, que, por sua vez, derivou em elitismo – já exibiu uma relação mais estreita com os centros de poder dominantes da sociedade e pode-se afirmar que em fins dos anos 50 ocorre a canonização e institucionalização da cultura moderna.

4. Sobre a pós-modernidade, o pós-modernismo e as heterotopias na arte

“(...) Desta vez, no entanto, eu venho como o vitorioso Dionísio, que transformará o mundo numa festa... Não que eu tenha muito tempo(...)”¹²

“Relaxa e goza!”¹³

“O moderno ficou fora de moda”, disse Adorno, na década de 50, em “Minima Moralia”. A discussão sobre a chamada pós-modernidade rende calorosos debates¹⁴ e, nas palavras de Rouanet, “dizer que somos pós-modernos dá um pouco de impressão de que deixamos de ser contemporâneos de nós mesmos”. Ele, contudo, assevera que “*seja como for, temos que aceitar filosoficamente o fato de que na opinião de um grande número de pessoas, nem todas lunáticas, entramos na era da pós-modernidade*”. (ROUANET, 1987, p. 229) Ou seja, por mais que não saibamos até que ponto temos uma ruptura de fato, teríamos motivos para crer que exista uma *consciência da ruptura*.

Uma vez levado isso em conta, a despeito de sua legitimidade, o termo “pós-modernidade” seria digno de discussão. Surgem, desse modo, teorias da inauguração da sociedade pós-industrial, também conhecida como sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, etc. Os sintomas que reivindicam a validade dessa problemática podem ser observados como uma espécie de “milenarismo invertido”, onde se nota a substituição de prognósticos catastróficos ou redentoristas pelos decretos “de fim disto, ou daquilo” (fim da ideologia, fim do sujeito, fim da arte, fim das classes sociais; crise da social-democracia, crise do Estado, etc.). Outra característica relevante é a de que no âmbito da pós-modernidade perceberíamos uma total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma das partes do conceito baudelairiano de modernidade, sem, contudo, almejar transcender a esse estado e buscar elementos “eternos e imutáveis”, ou seja, o desejo de Marx de que o homem cumprisse sua “natureza específica” haveria sido abandonado

¹² Nietzsche, em carta para Wagner.

¹³ Ministra do Turismo, Marta Suplicy, em entrevista dada em rede nacional, por ocasião da crise dos aeroportos do país, em junho de 2007.

¹⁴ As objeções ao tema são uma constante, principalmente ao tratar-se de nações em desenvolvimento, acerca das quais afirma-se que sequer podem ser chamadas de “modernas”, uma vez que nelas o capitalismo teria se desenvolvido por um processo de formação sócio-histórica diferenciado, não significando a dissolução dos laços com a tradição. Ademais, de um modo geral, a modernidade, enquanto promessa da emancipação humana, é concebida como um projeto inconcluso; assim sendo, falar-se em “pós-modernidade”, ou seja, afirmar que estejamos “fora da modernidade” teria a carga semântica da admissão do abandono de tal projeto.

nesse contexto. Antes, porém, de verificar em qual cenário esse quadro se estabelece, importa considerar o seguinte apontamento de Jameson:

(...) o pós-modernismo só foi capaz de atingir esse status por força de uma profunda transformação coletiva, um retrabalho e uma reescritura de um sistema mais antigo. Isso assegura a novidade e dá a intelectuais e ideólogos novas tarefas de utilidade social: algo que também é designado no novo termo com sua promessa vaga, assustadora ou excitante, de acabar com tudo o que podia ser considerado asfixiante, insatisfatório ou monótono no moderno, no modernismo, ou na modernidade (...) dizendo de outro modo, um apocalipse ligeiro ou muito modesto, não mais do que uma brisa marítima (...) (JAMESON, 1997., p 18)

Rouanet dirá que a consciência de uma pós-modernidade, longe de corresponder a uma realidade pós-moderna, pode ser entendida mais como um mal-estar com respeito à modernidade e suas promessas não cumpridas. Existiria, portanto uma *ilusão* de se estar vivenciando um período pós-moderno, fruto da desilusão para com a modernidade:

Fantasiando uma pós-modernidade fictícia, o homem está querendo despedir-se de uma modernidade doente, marcada pelas esperanças traídas, pelas utopias que se realizaram sob a forma de pesadelos, pelos neofundamentalismos obscenos, pela razão transformada em poder, pela domesticação das consciências no mundo industrializado e pela tirania política e pela pobreza absoluta nos ¾ restantes do gênero humano. (ROUANET, 1987, p.269)

Podemos, da mesma forma que fizemos na primeira seção deste trabalho, a partir da leitura de Weber (1982), analisar as mudanças concernentes a esse período no âmbito das mesmas esferas já apresentadas. Quanto à esfera política, vemos que o Estado Nacional, baluarte moderno, sofre modificações: ocorre a internacionalização do aparelho estatal – por meio da integração formalizada pelos blocos e pelos tratados de livre-comércio e revogação de barreiras tarifárias, das reservas de mercado e dos mecanismos de incentivos e subsídios fiscais – e sua descentralização – uma vez que as obrigações e responsabilidades do Estado são desformalizadas através da privatização de empresas públicas e desregulamentação da legislação social. Assim, o Estado diminui, fazendo-se menos perceptível¹⁵. A dinâmica da política “pós-moderna” ainda desviaria o foco do Estado para a sociedade civil, no sentido da conquista de objetivos grupais ou segmentares em detrimento da idéia de “bem comum” e fins universalistas.

Com respeito à esfera econômica, também a exploração capitalista torna-se menos evidente e brutal nesses novos moldes, porém mais sutil e eficaz: Na chamada fase

¹⁵ muito embora tal prática seja-lhe comum mesmo em sua acepção moderna em vista de sua própria auto-manutenção, conforme recorda Rouanet no mesmo trabalho já citado.

“pós-industrial”, o sistema já não se basearia predominantemente na produção de bens físicos, na utilização de energia, na força de trabalho desqualificada ou semi-qualificada e na organização hierarquizada, mas na produção de serviços. O ator em questão já não seria o trabalhador, mas o “profissional qualificado”. Verifica-se, ao lado da divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e a fuga da produção para áreas desenvolvidas do terceiro mundo. No que tange à esfera do saber, que compreende a ciência e a filosofia, o que caracteriza a pós-modernidade é a incredulidade e uma espécie de crise de legitimidade da ciência. Lyotard (2000) dirá que a modernidade se fundou em grandes narrativas, histórias que as culturas contam sobre suas práticas e crenças:

Quando esse metadiscurso recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar “moderna”, a ciência que se refere a isto para se legitimar. (LYOTARD, 2000, p. XV)

Poderíamos enxergar nesse florescer de novas crenças da modernidade uma tentativa de oferecer compensação frente à dissolução do mundo religioso das sociedades tradicionais. Assim, observamos que, de acordo com Lyotard, a ciência moderna seria atrelada a uma série de narrativas legitimadoras, tais como a da “emancipação humana” através da Razão, configuração esta que se modificaria no contexto da segunda metade do século XX. Fato é que a razão, “grande vedete” de outros tempos, já não seduz tanto em seu fulgor. Mais que isso, agora é alvo de suspeitas. Especulava-se que a lógica que era ocultada pelo brilho da racionalidade iluminista seria a lógica da dominação e da opressão. Tal qual previa a dominação do homem sobre a natureza, a racionalização também implicaria a dominação do homem sobre o homem. A saída seria uma revolta contra o poder opressor da razão puramente instrumental. A partir do século XX, delineia-se uma mutação na esfera da moral, quando vemos a psicanálise devassando os mecanismos da repressão. Assim, na chamada atitude pós-moderna, frente à moral universal, vemos surgir uma moral pluralista e bastante maleável.

Desse modo, percebe-se que enquanto as modificações ocorridas nas esferas da economia, política, saber, moral e arte, quando do advento da modernidade, apontavam para uma crescente *perda da liberdade* (excetuando-se apenas a esfera da arte, de acordo com a ótica de Weber), por sua vez, ao examinar as alterações ocorridas nessas mesmas esferas na passagem para o que designaríamos como período pós-moderno, verifica-se um *processo de irracionalização* dessas esferas conjugado a uma *falsa consciência de ganho de liberdade*.

Coube à esfera estética inaugurar o termo “pós-modernismo”. O último espasmo do alto-modernismo teria ocorrido na década de 50, com o expressionismo abstrato, a *nouvelle vague* cinematográfica, e a literatura existencialista. A partir de então, segundo Jameson (1997), surge o pós-modernismo no cenário mundial. Dentro do período chamado de pós-modernismo, pode ser observada uma distinção entre duas fases; a primeira fase, de cunho anárquico, vanguardista, não entra em choque com aquelas primeiras vanguardas do modernismo, mas com o alto-modernismo que, já canonizado pelas universidades e transformado em cultura oficial, flertava com o *establishment* liberal- conservador. Já a segunda fase, de meados dos anos 70 em diante, seria mais apática e despolitizada e, freqüentemente, alvo de críticas.

De todo modo, ainda podemos compreender a arte pós-moderna, seguindo o raciocínio de Jameson, a partir de caracterizações gerais, em contraposição à arte moderna. A primeira característica assinalada por Jameson seria o desaparecimento do sujeito. A mônada individual se dissolve, extinguindo a idéia de artista genial e original, que se exprimia por formas absolutamente inéditas. (JAMESON, 1997, p. 43) Presencia-se junto à morte do sujeito, ao fim do ego ou do indivíduo autônomo burguês, o “esmaecimento do afeto” na cultura pós-moderna, o artista já não estabelece grande envolvimento com sua obra. A concepção da arte já não requer esforço de perfeição. No lugar da “transformação pelo trabalho”, verificada na arte moderna, vemos a “ociosidade da brincadeira”, no lugar do sofrimento que envolvia o processo criativo, vemos a “fotografia da indiferença”. (JAMESON, 1997, p.38) Temos, portanto a perda da historicidade nesse tipo de arte, traduzida pela superfície exterior colorida dos objetos, contaminada pelo falso brilho das propagandas, num novo tipo de superficialidade, de falta de profundidade:

Os “Diamond dust shoes”, de Andy Warhol, evidentemente, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh; de fato, não nos falam absolutamente nada. Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador que se confronta com ele (...) (JAMESON, Op. Cit., p. 35)

Parece que, na pós-modernidade, a alienação do sujeito é deslocada para a sua fragmentação. O sujeito já não se contrapõe e se afirma frente a uma realidade objetiva, conforme vimos na análise do pensamento estético moderno em Marx, ou na formulação da especificidade da obra de arte por Simmel, mas flagramos sujeito e objeto, na pós-modernidade, pegos em ato promíscuo, de tal modo que ambos se confundem: “*O homem pós-moderno é esquizóide, é permeável a tudo, tudo é*

demasiadamente próximo, é promíscuo com tudo o que toca, deixando-se penetrar por todos os poros e orifícios (...)” (ROUANET, Op. Cit. , p. 234)

Como consequência, temos a retirada do “halo” do artista-criador, o fim da arte “áurica”, encarada como um ideal de elevação, que vimos se constituir no contexto da modernidade. Enquanto o típico dândi moderno, ao ver uma obra de mau-gosto, levava o lenço até a face, em sinal de desprezo, o artista pós-moderno a expõe com orgulho. O “kitsch”¹⁶ representa essa inversão na arte, retira dela o ideal de perfeição e de culto ao ser humano, podendo retratar, do ponto de vista de crítica da *civilização*, o descrédito na instituição artística, servindo de denúncia àquela arte “áurica”, considerada representante de valores burgueses, segundo a leitura de Taylor apoiada em Bourdieu, e, por outro lado, do ponto de vista de crítica da *cultura*, com o ceticismo e a negação da idéia de “obra” como prova de que a criação humana – marca do que no homem haveria de “eterno e imutável” – era boa¹⁷ e das grandes narrativas que preconizavam o direcionamento a uma humanidade elevada, rumo à *emancipação*. A arte, nesse momento, sofre ainda ameaça de óbito, se confundindo com a mercadoria. Técnicas como o stencil, o pastiche, etc., colocariam a arte na linha de produção, retirando-lhe o status de “criação”. Esse tipo de arte não reivindica ares de perenidade, mas temos uma “arte ligeira”, feita para o consumo imediato. A obra de Andy Warhol, que inicialmente era fotógrafo publicitário, nos traz bons exemplos: a pintura das sopas Campbell, multiplicadas ao infinito, bem como a imagem serial da atriz Marilyn Monroe, reflete – e, por outra perspectiva, denuncia – a indústria cultural e o aparelho publicitário, o mundo reificado e o processo de transformação das pessoas em mercadorias.

¹⁶ *Kitsch* é um termo de origem alemã (*verkitschen*) que é usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e/ou exagerados, que são considerados inferiores à sua cópia existente. São freqüentemente associados à predileção do gosto mediano e do mau gosto. Exemplos de *kitsch* seriam objetos decorativos tais como “flores de plástico” e “pingüins de geladeira”. Uma explicação interessante para o termo como tradução de oposição às implicações de um ideal de arte elevada é dado por kundera: “Por trás de todas as crenças européias, sejam religiosas ou políticas está o primeiro capítulo do Gênesis, a ensinar que o mundo foi criado como deveria ser, que o ser humano é bom e que, portanto, deve procriar. Chamemos essa crença fundamental de “acordo categórico com o ser”. Se, ainda recentemente, a palavra “merda” era substituída nos livros por reticências, isso não se devia a razões morais. A final de contas não se pode considerar que a merda seja imoral. A objeção à merda é de ordem metafísica. Defecar é dar uma prova cotidiana do caráter inaceitável da Criação. Das duas uma: ou a merda é aceitável (e, neste caso, não precisamos nos trancar no banheiro), ou Deus nos criou de maneira inadmissível. Segue-se que o acordo categórico com o ser tem por ideal um mundo no qual a merda é negada e no qual cada um de nós se comportará como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama kitsch. Essa é uma palavra alemã que apareceu em meados do sentimental século XIX e, em seguida, se espalhou por todas as línguas. O uso repetido da palavra fez com que se apagasse seu sentido metafísico original: em essência, o kitsch é a negação absoluta da merda (...) o kitsch exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de inaceitável.” (KUNDERA, Milan. “A insustentável leveza do ser”. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986. p. 250.)

¹⁷ Por analogia a “Criou, pois, Deus (...) todos os seres vivos (...). E viu Deus que isso era bom.” (Gênesis 1: 21)

(JAMESON, Op. Cit., p 14) Por conseguinte, o desaparecimento do chamado “sujeito centrado” e a “perda do halo” na arte pós-moderna resultará ainda na indistinção entre artista e público, bem como na dissolução das vanguardas artísticas ou políticas.

Temos ainda o desaparecimento da ideologia do “novo”, do anseio pelo original, o que seria julgado como resultante do esgotamento da capacidade criativa do artista, na pós-modernidade. A incidência de releituras demarcaria a recorrência ao prefixo “neo-”. Desse modo, vemos a arte canibalizando o passado, através do pastiche, num jogo aleatório de alusões estilísticas. Essas reproduções, segundo Jameson, remetem à idéia de simulacro “a cópia de algo cujo original jamais existiu”, constituindo, para ele, a quintessência da reificação (JAMESON, 1997, p.45) Assim sendo, para a arte pós-moderna, uma vez que já não se vincula ao passado de maneira autêntica e, desprovida de concepção de futuro (dado que a crença no progresso foi uma utopia moderna), restaria a dimensão do presente, um presente monstruoso, esquizofrênico, porque resultante do rompimento da cadeia de significantes, na qual residia o sentido e a noção de tempo. Quer dizer, *“com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo.”* (JAMESON, 1997, p. 53) Percebendo que a dimensão temporal é relegada no pós-modernismo, Jameson afirma que a ele se destinaria a predominância da dimensão espacial:

Uma certa inclinação para o espacial parece ter sido muitas das vezes um dos meios mais produtivos de distinguir o pós-modernismo do modernismo propriamente dito, cuja experiência da temporalidade – o tempo existencial e a memória profunda – se convencionou, desde então a se considerar uma dominante do alto modernismo. (JAMESON, 1997, p. 171)

Segundo Jameson (1997, p. 176), há um certo desgaste e descrédito do termo utopia, que ficara associado ao malfadado caso soviético, o qual, longe de ter promovido a liberdade, representou um dos grandes episódios de cerceamento na história humana. Do mesmo modo – fato que seria celebrado pelos conservadores da década de 50 – percebemos a descrença na “Revolução”, como mais uma “metanarrativa”, também tornada alvo de desconfianças. Para Hakim Bey, existiria um ciclo, uma trajetória padrão: *“(…) revolução, reação, traição, fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo – a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais, até o ápice: botas marchando eternamente no rosto da humanidade.”* (BEY, 2004, p. 15)

Desse modo, Foucault (1999, p. 13) afirma que, enquanto as utopias podem ser entendidas como *espaços essencialmente irrealis, posicionamentos sem lugar real* (daí o privilégio pela dimensão temporal) por outro lado, existiriam, em toda e qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, constituindo-se como espécies de *contraposicionamentos*, espécies de *utopias localizadas*. *Heterotopia*, portanto, é uma resposta dada pelo autor em contraposição à idéia de “utopia” – para ele, algo organizado, idealizado, que serve para apaziguar e consolar a alma humana. Por *heterotopia* pode-se compreender a colocação de coisas em locais inusitados, organizações aparentemente irrealis, a realocação de sentidos, ou seja, uma certa “desordenação do mundo”. Nesse sentido, é admissível perscrutar as possíveis aproximações entre o conceito de heterotopia e o de *Zona de Autonomia Temporária* (TAZ), que apresento a seguir, dentro da proposta da arte pós-moderna. O Livro *Zona Autônoma Temporária*, de autoria de Hakim Bey, tem sido difundido entre os metiês artísticos contemporâneos. O conceito homônimo (ZAT¹⁸), que converge para a idéia de utopias reais e localizadas, cunhado nesse pequeno livro-manifesto pode ser facilmente aproximado em alguns pontos da noção de heterotopia em Foucault, supracitada bem como das características da arte apresentada como pós-moderna. A própria idéia de “zona” pressupõe uma definição espacial. Segundo Bey, a ZAT seria uma espécie de levante que não confronta o Estado diretamente, “*uma operação de guerrilha que libera uma área – de terra, de imaginação – e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.*”

Em Jameson (1997), vimos que o pós-moderno, incapaz de estabelecer vínculos autênticos com o passado e, destituído de projeções para o futuro, sofreria a perda da historicidade, encerrando-se num “eterno presente”. Todavia, na perspectiva de Bey, percebemos a postura de deter-se no presente como uma tática – ao menos quanto ao que se pretende – libertária:

Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisar nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado, ou pelo futuro? Devemos esperar até que o mundo inteiro esteja livre do controle político para que pelo menos um de nós possa afirmar que sabe o que é ser livre? (BEY, 2004, p.13)

¹⁸ Ou “TAZ”, no inglês.

Ou seja, a proposta da Zona Autônoma Temporária afasta-se de projeções utópicas, que se cumpririam num futuro incerto e das narrativas de emancipação universal. A ZAT se realizaria em momentos extraordinários, sob a forma de enclaves no sistema, ou ilhas na rede, em lacunas e arestas de liberdade no presente, no âmbito da vida cotidiana. Postos de lado os paradigmas do progresso econômico, da razão e da ciência como encadeadores do projeto emancipador moderno, podemos dizer que é na contemporaneidade que a esfera estética assumiria um papel de protagonista na promoção da liberdade entre os homens. Enquanto o herói moderno era o titã Prometeu, o deus pós-moderno é Dionísio, representando o fim do princípio da individuação, a vitória do polimorfo sobre a unidade, da anomia sobre a lei, as forças da embriaguês e do êxtase, da energia e da vontade de poder “(...) *o pós-moderno prefere formas lúdicas e disjuntivas, abertas, processuais, anárquicas, enquanto o moderno enfatiza o desígnio, a conjunção, o fechamento, o objeto, a ordem*” (Rouanet, 1987, p.255) Na proposta da ZAT (ou “TAZ”) constatamos também tal premissa:

A TAZ é utópica, no sentido que imagina a intensificação da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, sem local, ou “lugar do lugar nenhum”. A TAZ existe (...) (BEY, 2004, p 35)

De um modo geral, os modernistas ficavam nos limites da arte, por mais destrutivas que fossem suas fantasias, enquanto o pós-modernismo tenta intensificar e realizar essas fantasias, transbordando as fronteiras da arte. Vemos isso através de propostas como a da arte conceitual, uma desmaterialização do objeto, o qual é substituído por uma descrição, uma frase, um diagrama. Nesse instante, contrastando com aquele ideário de “criação” e afirmação do sujeito criador, trata-se de uma desrealização do objeto: a arte, transformada em linguagem, torna-se propriedade de todos. Da mesma forma, vemos o *happening*: a arte como *ação*, como *acontecimento* e *processo*, em que a intervenção na realidade é considerada uma obra de arte; ou a arte ambiental, em que os espectadores não ficam diante da obra, mas dentro dela (há toda uma simbologia nessa relação entre público e obra). Bey prossegue indicando noções que aproximam o conceito de TAZ das propostas da arte pós-moderna, como o desaparecimento do artista para a supressão e realização da arte:

A solução para a supressão e realização da arte está na emergência da TAZ. Rejeito (...) a crítica que diz que a própria TAZ não é nada além de uma obra de arte, muito embora ela possa vestir alguns de seus enfeites. Eu sugiro que

a TAZ é o único “lugar” e “tempo” possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo e como uma contribuição real para as formas que permitem que a TAZ se forme e se manifeste. (Ibid, p. 68)

5. Considerações finais:

Em virtude do que fora exposto, conclui-se que, além das ponderações a serem feitas acerca dos períodos da modernidade e da pós-modernidade, quanto à existência ou ausência de um “corte” real entre eles, não podemos situar a arte moderna e a arte pós-moderna, cada qual, como libertária ou conservadora, sem que se estabeleça por meio de que paradigma de concepção de arte tal qualificação está sendo fundamentada. Dependendo da valoração dada ao “halo” – como um construto da cultura ou da civilização – que, a partir da modernidade, situa a arte como atividade diferenciada – pode-se compreender aproximações e distanciamentos quanto às noções da arte moderna e da arte pós-moderna no que diz respeito a seu papel emancipador.

Se a lente que utilizamos para analisar a arte moderna enxerga nela o halo que contem a valoração positiva da especificidade da arte como produto da *cultura*, ou seja, que vê na arte uma forma de afirmação da subjetividade do homem, daquilo que ele possui de mais essencial, sua capacidade criadora – diferente da relação entre o trabalhador alienado e a mercadoria fetichizada – esta arte será vista como emancipadora. Porém, numa sociedade desigual, será privilégio de poucos, sendo seu pleno acesso somente alcançado quando estabelecida uma ordem igualitária de fato, pela transformação das estruturas econômicas, via processo revolucionário, quando o homem terá a plena apreensão de seus sentidos. Por sua vez, em virtude da ausência desse “halo” na arte pós-moderna, ela será apresentada como conservadora, posto que simbolizaria a mediocrização da arte, retirando-lhe aquilo que ela possui de mais elevado, seu caráter de inovação e afirmação do homem como “criador incriado”, asseverando, pelo “kitsch”, que a criação humana não é boa e que, portanto, a humanidade não poderia sonhar para si o idílio de um porvir emancipado. No máximo ela poderia utilizar desse tipo de arte para se iludir e exercer uma liberdade temporária, no âmbito do “extraordinário” (e assim como a exceção confirma a regra, o extraordinário confirma a ordem estabelecida).

Se, por outro lado, utilizarmos uma lente que enxerga a origem desse “halo” da arte moderna na *civilização*, partindo de um processo historicamente datado, onde

vimos o ideal de elevação da arte fundado na expressão de uma universalidade valorativa que na realidade seria a afirmação dos valores da classe dominante, veremos como conservador o vanguardismo e o elitismo da arte moderna e seu culto à obra e à personalidade do artista. E, quando da ausência de tal “halo”, a arte pós-moderna se apresentaria, por sua vez, como libertária. A não-subjetividade representaria o anseio de democratização e deselitização da arte, que não precisaria esperar a chegada de uma igualdade plena do ponto de vista material para ser exercida. Por ironia, seria justamente quando as bases da instituição artística são criticadas através da recusa de tal “halo” que a arte se pretende efetivadora da utopia no plano da realidade.

Podemos, partindo dessas caracterizações, tecer os dois trajetos distintos em que consistiriam as propostas de alcance da liberdade no que tange à arte moderna e à arte pós-moderna (ou contemporânea) – a primeira, balizada pela dimensão temporal e pelo “caminho certo” do projeto/ propósito, tendo em vista a utopia; a segunda, caracterizada pela dimensão espacial, assumindo como “método” o jogo/ acaso e tendo por finalidade a heterotopia – e, feito isso, avaliar o quanto cada uma dessas propostas poderia aproximar a idéia da arte como “recriação da realidade” do ideal de emancipação humana. Desse modo, afasta-se das afirmações dicotômicas que presumem que o modernismo traria em seu bojo o projeto moderno da emancipação, ao passo que a arte contemporânea, rotulada como “pós-moderna”, seria, em todos os sentidos, conservadora.

6. Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. “Tudo o que é sólido se desmancha no ar: Marx, Modernismo e modernização”. In: _____. *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona de Autônoma Temporária*. 2 ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. “Gênese de uma estética pura”. In: _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: _____. *Ditos e escritos, vol. 3 - Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros de Motta (Org.). 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio”. In: _____. *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. “O que são as Luzes”. Ditos e escritos, Vol. 2 - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Manoel Barros da Motta (seleção e organização). Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

HARVEY, David. “Modernidade e Modernismo”. In: _____. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática: São Paulo, 1997.

KONDER, Leandro. “Idéias estéticas do Jovem Marx”. In: _____. *Revista da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas*. Rio de Janeiro: SEAF, Ano IV, nº 4, novembro de 2004.

KONDER, Leandro. “Marx, Engels e a Utopia”. In: _____. *O Manifesto do Partido Comunista 150 anos depois*. REIS FILHO, Daniel Aarão ORG. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

LYOTARD, Jean-Françoise. “Introdução”. In: _____. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

MARX, Karl. “Fetichismo e reificação”. Coleção grandes cientistas sociais. Vol. 10. sociologia. ORG: Octavio Ianni. Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1980.

MARX, Karl. “Propriedade Privada e Comunismo”. In: [Complemento ao Caderno II, página XXXIX]. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MONTERADO, Lucas de. “A arte na Europa no século XIX”. *História da arte* (com um apêndice sobre as artes no Brasil). Rio de Janeiro: LTC, 1978.

ROUANET, Sérgio Paulo. “A verdade e a ilusão do pós-moderno”. In: _____. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMMEL, George. “A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva”. In: _____. *Simmel e a modernidade*. Jessé Souza e Berthold Oëlze (Org.). Editora UNB. Brasília, 1998a.

SIMMEL, G. “O conceito de tragédia da cultura.” In: *Simmel e a Modernidade*. Org. Jessé Souza e Berthold Oëlze. Editora UNB. Brasília, 1998b.

TAYLOR, Roger. “Corrigindo idéias equivocadas sobre arte e cultura”. In: _____. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções [1915]. In: *Ensaio de Sociologia* (H.H. Gerth e C. Wright Mills org.). Rio de Janeiro : Guanabara, 1982, p.371-410.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o Socialismo*. Porto Alegre: LP&M. 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1979.