
1. ALIENAÇÃO

A história da arte é a história do progresso da sua autonomia, dizia Theodor Adorno (2008, p. 20). O que uma certa cultura ocidental definiu, avaliou e historiografou como arte talvez possa mesmo ser entendido como algo que evoluiu até alcançar a autonomia. Narrativas hegemônicas costumam inclusive indicar que a “arte” surge nas pinturas rupestres como magia, vai se transformando em arte aplicada, até chegar na “arte pura” da modernidade. Uma arte enfim emancipada, supostamente livre das indesejáveis intromissões da religião, da moral e até da política.

Enquanto construção discursiva tipicamente europeia, essa arte teria consumado sua autonomização depois das chamadas revoluções burguesas. A intensificação da

divisão do trabalho com a industrialização no século XIX demarcava os limites entre as “belas artes”, o artesanato e o *design*, ao passo que as democracias emergentes propiciavam liberdades temáticas e formais até então desconhecidas. Dirigida também às classes médias anônimas urbanizadas, a arte começava então a escapar do antigo mecenato aristocrático e religioso e a circunscrever uma esfera social com mercados, regras e instituições próprias.

Sendo assim, a arte se “autonomiza” à medida em que se distancia de demandas específicas da vida social ordinária, tornando-se, por conseguinte, mais “subjetiva”, mais “experimental”, mais “abstrata”. O abstracionismo pictórico, a propósito, eclodiria no início do século XX como coroamento histórico dessa arte que parecia se livrar não apenas de imposições temáticas e formais particulares mas do seu fundamento clássico – a milenar concepção aristotélica de *mímesis*.

Enaltecido como uma das maiores realizações dessa cultura ocidental, o abstracionismo se desenvolve, contudo, sob o ataque de movimentos culturais antagônicos aos valores da própria modernidade burguesa. A cisão da arte com o cotidiano era vista por estas “vanguardas históricas” como sintoma do fracasso de uma sociedade capitalista instituída precisamente no trabalho “abstrato”. Aquela heroica história de uma arte que progride até alcançar sua emancipação teria que se defrontar com a contra-história de uma decadência, que culminava justamente nesta alienação moderna.

2. TÉCNICA

Alienando-se da alienação generalizada, ou seja, da própria realidade do trabalho alienado, a arte abstrata procurava converter sua própria autoalienação em um programa estético, ético e político – precisamente o de separar-se do mundo da mercadoria, para, assim, poder elaborar e apresentar “formas significativas”, arranjos de linhas e cores capazes de suscitar “emoções estéticas”. Tal esteticismo assumia sua falta de “função social”, afirmando-se, em contrapartida, como o último refúgio para um tipo de experiência proscrito de todo o resto da realidade social.

Já a partir da primeira década do século XX, aquelas vanguardas afastam-se desta orientação “expressionista”, para conceber a arte como “técnica” de estranhamento, com o intuito de reanimar criticamente percepções embotadas pela automatização do dia a dia moderno. Formulado pioneiramente por Viktor Chklovski (1999) na teoria literária, o *estranhamento* consistia na “singularização” de objetos familiares, por meio de violações do uso prosaico da língua. Em vez do beletismo do século anterior ou das tradicionais simbologias para “explicar o desconhecido pelo conhecido”, o escritor deveria “criar uma percepção particular do objeto”, criar uma “visão” e não apenas um “reconhecimento”.

Nas artes visuais, em particular, esta concepção vai se manifestar rigorosamente na produção daqueles movimentos críticos ao “expressionismo” pictórico. O deslocamento de objetos comuns dos seus contextos usuais, efetuado por Marcel Duchamp com o *readymade*, é a síntese acabada dessa técnica de estranhamento. Aquilo que a rotina obliterava reaparece *singularmente* em espaços expositivos, provocando choque e inquietação.

O observador iria também enfrentar impasses semânticos diante das “montagens” de elementos pré-fabricados derivadas do procedimento duchampiano, uma vez que as partes do artefato não guardavam relações orgânicas entre si nem com o todo. Ao “desautomatizar” a percepção de formas prosaicas, a nova *técnica* das artes plásticas acarretava uma incerteza intelectual próxima da sensação do “estranho”, como formulada por Sigmund Freud (2010) justamente naqueles anos. O processo de *singularização* poderia, assim, ser compreendido como o movimento de algo familiar que deveria permanecer oculto pelo hábito, mas, apareceu.

3. REGIME

Os *readymades* e as montagens identificavam uma tendência estética que costumava vislumbrar em certo abstracionismo pictórico a representação mesma da cultura burguesa. Enquanto este modernismo confiava na expressividade de obras únicas para emocionar o público à maneira da música, aquele niilismo Dada expunha os detritos industriais de civilizações imperialistas, provocadoras de guerras mundiais. Se tal modernismo convidava o espectador a uma solitária e longa apreciação de complexas composições em “equilíbrio dinâmico”, a “vanguarda negativa”, por contraste, zombava deste burguês abastecido dos elevados princípios de qualidade estética, originalidade e autoria.

Parte desta “antiarte” foi, contudo, ironicamente assimilada, até se converter no próprio paradigma da chamada “arte contemporânea”. O Dada vai ressurgir nos anos 1950 numa vasta produção “neodadaísta”, que explorava não só o *readymade* propriamente dito, mas tecnologias, mídias, materiais, linguagens e processos até então exteriores ao mundo da arte. Instalações, videoarte, arte pop e arte conceitual constituíram algumas das novidades que abalariam o secular “duplo” da pintura e da escultura, com base em procedimentos de *estranhamento* cada vez mais institucionalizados e previsíveis.

Se, por um lado, a arte consolida um subsistema relativamente autônomo, propício

ao experimentalismo e às *singularizações*, por outro, tende a codificar suas experiências criativas e estéticas. Fundado em espaços “neutralizados” para espectadores anônimos de artefatos sem finalidade, o “regime estético” vai caracterizar o próprio modo de organização e funcionamento da arte moderna e contemporânea. Um regime cuja relevância residiria, segundo Jacques Rancière (2012), precisamente na “eficácia de uma desconexão” entre os objetos e seus efeitos práticos, presumivelmente capaz de promover “dissensos” nos regimes sensoriais estabelecidos.

O “regime estético” resgata, então, aquele contraditório programa político da “arte autônoma” do início do século XX, quando a *autonomia* constituía o próprio dispositivo para a “redefinição das coordenadas do visível, do dizível e do factível”. Uma política da arte que parece, todavia, se restringir às esferas do “visível” e do “dizível”, já que se mantém, a priori, distante dos *regimes*, dos saberes e dos efeitos inerentes às práticas. No “regime estético” redefine-se coordenadas sensoriais, *singulariza-se* objetos, reanima-se percepções e questiona-se realidades sociais, desde que se preserve as cisões e hierarquias do *status quo*, evidenciadas por dicotomias como artista/público, produção/recepção, trabalho/lazer, sujeito/objeto.

4. PRÁXIS

A concretização de processos de *singularização* de objetos surge acompanhada da crítica ao próprio caráter objetual da arte. Enquanto o *readymade* se mostrava como uma das mais decisivas operações da sua história, outras “manifestações” Dada pretendiam dissolver a arte na vida cotidiana. Mais significativo e urgente do que *singularizações* de objetos era a *singularização* da “práxis vital”. Tratava-se de realizar uma estética incorporada em gestos, comportamentos e personalidades “espontâneas” e “intensas”, que por vezes até poderia ser formalizada em declamações, manifestos e explorações do espaço público.

Ainda nos anos 1920, os primeiros surrealistas, inspirados pelas recentes conquistas da psicanálise e do socialismo soviético, procuravam sistematizar o furor Dada, conferindo especial importância à conjugação da estética com a política. A desobediência às leis da lógica e da moral por meio do “automatismo psíquico” – exercitado ora em escritos e desenhos ora em deambulações urbanas – fundamentava este movimento que se propunha a “reencantar o mundo” por meio da abolição de uma racionalidade instrumental que interditava as “iluminações profanas”. Afirmar a “onipotência do desejo” tendo em vista o “maravilhoso” no próprio cotidiano constituía uma práxis que acabaria por levar à tão ansiada revolução.

Mesmo comprometidas com processos de reintegração da arte com a vida ordinária e em franca oposição à celebrada arte autônoma modernista, estas vanguardas raramente abandonaram as posições objetuais. Quanto a esta aparente contradição, Guy Debord (1997, p. 125) vai declarar que “o dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la; o surrealismo quis realizar a arte sem suprimi-la”, apontando, assim, um dos maiores desafios a serem enfrentados pelas neovanguardas do pós-guerra: a própria “superação da arte”.

Se aquelas experiências pioneiras frequentemente desdobraram-se, décadas depois, em neodadaísmos domesticados por galerias de arte ou em surrealismos estereotipados mediante inofensivas imagens oníricas, por outro lado, não deixaram de sedimentar uma tradição político-cultural cada vez mais avessa à institucionalização da arte. Em meados do século XX, muitos artistas desta linhagem

vão inclusive se reconhecer como um tipo de revolucionário, na medida em que recusavam tanto o trabalho alienado quanto a produção de arte como mercadoria.

5. INSURREIÇÃO

O campo da arte também não deixou de assimilar a desmaterialização do trabalho artístico e a consagrar muitos “artistas sem obra”. *Happenings*, performances e ações urbanas alcançaram grande prestígio cultural já nos anos 1960. Artistas como Allan Kaprow e Marcel Broodthaers e movimentos como o *Fluxus* e a *Crítica Institucional*, mesmo questionadores de toda arte *separada*, objetualizada e institucionalizada, mantinham posições ambíguas quanto à sua *superação*. Reprovavam, subvertiam e escapavam das convenções formais, dos rituais e espaços especializados, sem deixar, todavia, de situar suas práticas e discursos exatamente neste campo social que se expandia e se autocriticava tanto quanto controlava e protegia suas fronteiras e seus acessos.

Embora ambíguas e intrinsecamente dependentes de instituições que lhes asseguravam visibilidade e a própria inteligibilidade, tais tendências incrementaram aquela tradição vanguardista fundada menos na singularização de objetos do que dos próprios momentos vividos. Uma tradição que, nos seus experimentos mais radicais, dedica-se tão somente à construção de “situações”, enquanto descontinuidades no tecido espaciotemporal reificado das sociedades capitalistas. Artistas que por vezes

abandonam a “arte” para se lançar em aventuras existenciais e políticas que desafiam inclusive as categorias ofertadas pelo mercado cultural.

Trata-se, nestes casos, de projetos e manifestações de modos de vida que usualmente têm de lidar com o dramático dilema entre submeter-se ao trabalho alienado ou arriscar-se à privação e à marginalidade. Aquele “nunca trabalhe” de *Maio de 68* persistindo aqui como uma das divisas revolucionárias por excelência, na medida em que atinge o cerne do sistema vigente de exploração e alienação, ao mesmo tempo que postula, negativamente, uma outra existência, dedicada à sua própria “transformação em uma qualidade passional superior”.

“Arte”, aqui e agora, como prática – e modelo de prática – desalienada, como conjunto de conhecimentos, técnicas e posturas na construção de “utopias localizadas” e de experiências inevitavelmente desviantes, porque orientadas sempre pelo princípio de reduzir ao máximo “os momentos nulos” da vida cotidiana. Espaços, tempos e comportamentos desalienados que exigem, para ser efetivados, comunidades tão poéticas quanto *beligerantes*, porque dispostas a fazer coincidir sua autorrealização com a própria insurreição, e a demonstrar, desta forma, que a contínua, expansiva e contagiante *singularização* dos momentos vividos pode hoje se constituir na própria revolução em curso.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.. **Teoria estética.**

Lisboa: Edições 70, 2008.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In:

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura - I.**

Lisboa: Edições 70, 1999. p. 73-95.

DEBORD, Guy, **A sociedade do espetáculo.**

Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil:** (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.328-376.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emanci-**

pado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.