



Arte e mercado

Xavier Greffe

## OS LIVROS DO OBSERVATÓRIO

*O Observatório Itaú Cultural dedica-se ao estudo e divulgação dos temas de política cultural, hoje um domínio central das políticas públicas. Consumo cultural, práticas culturais, economia cultural, gestão da cultura, cultura e educação, cultura e cidade, leis de incentivo, direitos culturais, turismo e cultura: tópicos como esses impõem-se cada vez mais à atenção de pesquisadores e gestores do setor público e privado. OS LIVROS DO OBSERVATÓRIO formam uma coleção voltada para a divulgação dos dados obtidos pelo Observatório sobre o cenário cultural e das conclusões de debates e ciclos de palestras e conferências que tratam de investigar essa complexa trama do imaginário. As publicações resultantes não se limitarão a abordar, porém, o universo restrito dos dados, números, gráficos, leis, normas, agendas. Para discutir, rever, formular, aplicar a política cultural é necessário entender o que é a cultura hoje, como se apresenta a dinâmica cultural em seus variados modos e significados. Assim, aquela primeira vertente de publicações que se podem dizer mais técnicas será acompanhada por uma outra, assinada por especialistas de diferentes áreas, que se volta para a discussão mais ampla daquilo que agora constitui a cultura em seus diferentes aspectos antropológicos, sociológicos ou poéticos e estéticos. Sem essa dimensão, a gestão cultural é um exercício quase sempre de ficção. O contexto prático e teórico do campo cultural alterou-se profundamente nas últimas décadas e aquilo que foi um dia considerado clássico e inquestionável corre agora o risco de revelar-se pesada âncora. Esta coleção busca mapear a nova sensibilidade em cultura.*

Teixeira Coelho

# ARTE E MERCADO

*Tradução*  
Ana Goldberger



ILUMI/URAS

**Itaú**  
cultural

Coleção Os Livros do Observatório  
Dirigida por Teixeira Coelho

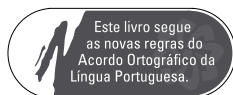
Copyright © 2013  
Itaú Cultural

Copyright © desta edição  
Editora Iluminuras Ltda.

Capa  
Eder Cardoso / Iluminuras

Preparação de texto  
Jane Pessoa

Revisão  
Bruno Silva D'Abruzzo



CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

G831a

Greffe, Xavier  
Arte e mercado / Xavier Greffe ; [organização Teixeira Coelho] ; tradução Ana  
Goldberger. - 1. ed. - São Paulo : Iluminuras : Itaú Cultural, 2013.  
366 p. : il. ; 23 cm.

Tradução de: Artistes et marchés  
Inclui índice  
ISBN 978-85-7321-414-7 (Iluminuras)  
ISBN 978-85-7979-041-6 (Itaú Cultural)

1. Crítica de arte. 2. Arte e sociedade. I. Coelho, Teixeira, 1944-  
II. Instituto Itaú Cultural. III. Título.  
13-02629 CDD: 709.05  
CDU: 7.036

02/07/2013 03/07/2013

2013  
EDITORA ILUMINURAS LTDA.  
Rua Inácio Pereira da Rocha, 389 - 05432-011 - São Paulo - SP - Brasil  
Tel./Fax: 55 11 3031-6161  
iluminuras@iluminuras.com.br  
www.iluminuras.com.br

APRESENTAÇÃO

AUTONOMIA, SUSTENTABILIDADE E FUTURO DA ARTE, 11  
Teixeira Coelho

ARTE E MERCADO

INTRODUÇÃO, 19

1. A INVENÇÃO DA ARTE, 25

ANTES DA SEPARAÇÃO ENTRE ARTESANATO E BELAS-ARTES, 25

*A arte rupestre, 26*

*A Antiguidade, 35*

*A Idade Média, 37*

AS BASES DA AUTONOMIA DOS ARTISTAS: A RENASCENÇA, 41

*A lenta transformação do ateliê e o começo da diferenciação, 42*

*Uma aceleração na transformação do status: os artistas contra a  
contradição de artesãos na Espanha do Século de Ouro, 46*

*Uma nova figura: o pintor da corte, 51*

A GRANDE DIVISÃO, 52

*Do ateliê à academia, 53*

*Para uma oposição maior entre artista e artesão, 58*

*O surgimento da crítica de arte, 62*

*O nascimento da estética, 64*

A APOTEOSE DA ARTE, 68

*Uma mudança de ordem econômica: artista, obra e mercado, 69*

*O artesão em segundo plano, 69*

*A independência da arte, 73*

*O triunfo do esteticismo, 74*

- PARA UMA REDEFINIÇÃO DA ARTE?, 84  
*A revolução Duchamp, 84*  
*Para um eclipse da arte?, 90*  
*O que é uma obra de arte?, 93*
2. A MÁ SORTE DOS ARTISTAS EM UMA ECONOMIA DE MERCADO, 97  
 ALGUMAS OBSERVAÇÕES HISTÓRICAS, 98  
*Pintores, escritores, profissionais do teatro e músicos, 98*  
*Remuneração das obras ou dos artistas?, 109*  
*O artista em uma economia de mercado, 111*
- O PAINEL ECONÓMICO DE INSTRUMENTOS DOS ARTISTAS, 113  
*Uma tendência geral: a sub-remuneração, 114*  
*Algumas variáveis que fazem diferença, 123*  
*Da renda à carreira, 137*
- O MERCADO DE ARTE É UM MERCADO?, 140  
*A importância do público e dos locais de encontro, 144*  
*Quem faz a oferta está realmente oferecendo alguma coisa?, 148*  
*Os preços serão preços reais?, 153*  
*Os mercados primário e secundário serão mercados reais?, 162*  
*A vale um mercado?, 167*
- O mundo da arte contemporânea: mercado ou sistema?, 170  
*O aparecimento da “crise do mercado de arte contemporânea”, 171*  
*O sistema de arte: uma grade para análise mais pertinente que o mercado?, 175*  
*A mistura explosiva: conceito e instalação, 179*
3. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELA ECONOMIA, 189  
 O USO DA ARTE PARA HUMANIZAR A ECONOMIA, 190  
*Arts & Crafts, 190*  
*A Art Nouveau e a Escola de Nancy, 200*  
*O movimento da “Arte em Tudo”, 209*  
*O movimento estético americano, 212*  
*A Bauhaus, 214*
- A UTILIZAÇÃO DA ARTE PARA MELHORAR A QUALIDADE DE PRODUTOS E SERVIÇOS, 219  
*A decoração: do processo à reabilitação, 219*  
*O design, 222*  
*Os produtos culturais, 225*  
*A superação da dicotomia entre belas-artes e artes decorativas: uma lição japonesa, 229*
- O REENCANTAMENTO DOS LOCAIS DE CONSUMO, 235  
 O USO DA ARTE PARA REFORÇAR A IMAGEM DAS EMPRESAS, 237  
*A desobrigação financeira dos Estados, 238*  
*A mudança de atitude dos conselhos de administração, 240*  
*Do conservadorismo ao neoconservadorismo, 242*  
*As políticas culturais das empresas, 243*
4. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELO SOCIAL, 259  
 UMA DISCUSSÃO DE VERTENTES MUITAS VEZES CONTRADITÓRIAS:  
 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, 262  
 AS TESES DA ARTE “BOA PARA TODOS”, 266  
*A arte faz bem, 267*  
*As artes contra a mídia, 271*  
*As artes como elixir, 273*
- A ABORDAGEM PELOS VALORES EXTRÍNSECOS, 276  
*Os valores educacionais, 277*  
*Os valores sociais, 279*
- OS VALORES SOCIAIS DA ARTE SÃO UMA OPORTUNIDADE PARA OS ARTISTAS?, 292  
*A tese do elo faltante, 293*  
*O valor instrumental da arte inclui a participação dos artistas? O exemplo da musicoterapia, 297*  
*A difícil colocação dos valores sociais: o caso do meio prisional, 303*
- DO SOCIAL AO POLÍTICO, 306
5. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELO TERRITÓRIO, 311  
 AS POLÍTICAS CULTURAIS A SERVIÇO DA CIDADE, 312  
*Os casamentos alternativos entre estratégia urbana e cultura, 314*  
*Os distritos culturais, 316*  
*As cidades das artes, 320*
- AS VARIADAS REPERCUSSÕES DO TURISMO CULTURAL, 321  
*Os monumentos, 321*  
*Os museus, 323*  
*Os festivais, 324*  
*Os mercados de arte, 327*
- A ATRATIVIDADE CULTURAL: UM CONCEITO PARA MANEJAR COM CAUTELA, 328  
*A perspectiva tradicional: atrair os deslocamentos, 328*  
*Uma perspectiva renovada: atrair uma classe de criadores?, 329*
- QUAL O LUGAR DOS ARTISTAS NO DESENVOLVIMENTO LOCAL?, 333  
*A motivação dos consumidores, 334*

*O ciclo de vida de um bem cultural, 335*  
*A imersão na cultura de massa, 336*

CONCLUSÃO, 337

## ANEXOS

Bibliografia, 343  
Alguns dados numéricos, 347  
Créditos das imagens, 349  
Índice onomástico, 351  
Índice de assuntos, 357

APRESENTAÇÃO

## AUTONOMIA, SUSTENTABILIDADE E FUTURO DA ARTE

Teixeira Coelho

*Há uma década a palavra e a ideia de mercado vêm sendo demonizadas no Brasil quando relacionadas à arte e à cultura, e quase somente a essas duas. Nada mais oportuno, portanto, do que um volume que discuta as relações entre arte e mercado assinado por um pesquisador sem laços com o próprio mercado ou com aquilo que hoje se lhe opõe, o Estado (nem sempre por seu próprio ânimo, quase sempre por intermédio dos partidos políticos que com ele querem confundir-se).*

*Este é um livro ao mesmo tempo de história da arte e de história da economia da arte, tendo por traço distintivo e foco central uma preocupação com o presente, com este momento que vivemos. Assim é que ele se interroga sobre a redefinição possível da arte diante das novas condições de produção, sobre a oposição entre artista e artesão ou sobre o aparecimento da crítica de arte. Mas o faz na medida em que as respostas possíveis contribuem para esclarecer o contexto econômico da criação artística e não apenas os aspectos filosóficos ou estéticos da arte. Nessa perspectiva, interessa ao autor entender por que são os artistas remunerados em patamar inferior à média dos ganhos profissionais, em particular aqueles que se dedicam às artes visuais, apesar da existência das grandes estrelas de vendas milionárias. E, ainda, saber se isso será alterado.*

*No roteiro traçado pelo livro, é fundamental entender o processo de conquista da autonomia da arte e dos artistas frente ao poder absolutista da Igreja e do Estado, dois grandes mantenedores da arte ocidental, e o que acontece com essa autonomia quando os clientes autoritários ou absolutistas de ontem são substituídos por essa entidade difusa quase sempre mal designada (e mal entendida) pela palavra público.*

*Questões cruciais surgem ao longo desse caminho: aquilo que se chama mercado é realmente um mercado assim como essa palavra é entendida em economia? Os preços da arte são de fato preços? Para dizê-lo de outro modo, e de modo ainda mais relevante, os valores da arte são adequadamente bem expressos pelo dinheiro? Claro que uma pergunta como essa encontra também*

um análogo quando os mantenedores da arte eram outros, a Igreja e o Estado, embora nesses momentos tal pergunta nunca afluísse à superfície do debate porque a resposta parecia óbvia: o valor de uma obra de arte pode ser aferido pelo modo como ela representa um interesse religioso ou político? A resposta a essa pergunta enquanto a Igreja foi a comanditária máxima da arte no ocidente, ao longo de vários séculos, era então previsível: claro que sim, a arte que representa bem um ponto doutrinário religioso é uma boa arte, seu valor é grande. Quando o Estado substituiu a Igreja nesse papel — e substituiu é bem a palavra: não só as funções da Igreja passaram a ser do Estado como também o poder de decidir o que é arte viu-se nas mãos do Estado de modo igualmente absoluto — a resposta continuou a ser a mesma: a arte que representa bem os pontos doutrinários do partido político à frente do Estado é uma boa arte, como o demonstraram os estados fascistas, nazistas e comunistas da primeira metade do século XX e depois.

A irrupção e a gradativa consolidação do mercado cada vez mais livre da Igreja e do Estado, embora por este regulado nos tempos modernos, pareceu a utopia possível para o artista, que se viu livre para pintar ou escrever o que bem quisesse sem pedir a autorização prévia de ninguém e sem se preocupar com a aceitação posterior do que resultasse de sua ação. Pintar ou escrever o que bem entender e depois descobrir se alguém quer pagar por isso para poder continuar pintando ou escrevendo: essa revelou-se a nova prática da arte. Por certo, nos tempos do mecenato dos papas e cardeais e dos soberanos, a moeda já era um instrumento de troca. O valor atribuído a uma obra por quem passava a encomenda correspondente era aferido pela quantidade de moedas dispensadas ao autor, e esse valor era por sua vez medido pelo conteúdo da obra. Com o mercado, em princípio o valor da obra e a realidade da obra ou proposta pela obra tornaram-se categorias independentes uma da outra. O valor econômico de uma obra de arte tornava-se o modo objetivo de traduzir valores subjetivos. Esse valor objetivo é, por assim dizer, neutro, e um sistema de cotações tornava ainda mais igualitário o modo de avaliar obras diversas de um mesmo artista ou de artistas diferentes. O valor de uma obra dependia agora não de seu conteúdo imaterial (virtual, se essa palavra então existisse com esse sentido) mas de coisas bem duras em sua materialidade como a cor usada numa tela (um certo azul é mais caro do que um verde e o preço final da obra depende de quanto azul pode ser pago pelo comprador) ou de algum material especificamente requisitado (ouro para o fundo da pintura, por exemplo) e, mais prosaicamente, da quantidade de horas despendidas pelo artista na execução da obra. Hoje as coisas estão mais simplificadas e muitas

obras de arte em pintura têm seu preço calculado com base nos centímetros quadrados que oferece. Nada poderia ser mais neutro, a situação não poderia ser mais objetiva. Aparentemente.

Por certo, as coisas logo se complicaram. Digamos que um mesmo artista pintou duas telas de mesmo tamanho com o mesmo tema no mesmo ano e mês. As duas são autênticas e igualmente bem apreciadas. Uma foi a seguir vendida para compradores desconhecidos e a outra o foi para um grande e conhecido colecionador. Num determinado leilão — decisiva invenção do mercado da arte —<sup>1</sup> as duas são oferecidas: é sabido que aquela que pertenceu a um colecionador famoso obterá certamente um preço mais alto. Esse preço se compõe de fatores amplamente imensuráveis, estranhos às “regras do mercado” puro e de um modo que não se repete, por exemplo, no mercado de automóveis ou dos barris de petróleo. São aspectos como esse que levam Xavier Greffe a perguntar-se sobre a propriedade da expressão “mercado da arte”. Em outras palavras, está correto retirar uma palavra e/ou um conceito dali onde têm seu significado próprio e aplicá-los a um outro campo e, não apenas isso, aplicá-los a esse outro campo junto com toda a carga de análises políticas, sociais e outras tantas cabíveis no campo original? Ou o uso metafórico, na arte, da palavra e do conceito de mercado só pode levar a sérios equívocos que não beneficiam nem a arte, nem a sociedade, nem o artista?

O fato é que aquilo que parecia o melhor dos mundos possíveis não o foi. O mercado não garante a sustentabilidade do artista, nem a da arte. Deveria fazê-lo? Deve alguém ou alguma instituição pagar pela arte ou “arte” que alguém decide fazer? Um processo de valorização da arte pelo lado econômico foi empreendido, de modo quase natural: a arte foi utilizada para melhorar, embelezar mesmo, produtos industriais. Foi o que aconteceu com o movimento Arts & Crafts, com a Bauhaus, com a Escola de Ulm. Mas, a valorização e a legitimação da arte e do artista pela vertente da economia e não do conteúdo intrínseco à obra, sendo algum passo adiante, é um passo conveniente? No lugar de vender-se aquilo que era justo e bom (a representação de uma pessoa dita sagrada, de uma paisagem bela), vende-se agora aquilo que é bonito e confortável, em detrimento do que for feio e incômodo. O conteúdo e o valor intrínsecos da obra de arte podem sair prejudicados dessa empreitada. E empresas que entendem positiva a associação de suas marcas com a arte acabam raciocinando em termos ainda arcaicos: não patrocinarão, por

<sup>1</sup> No sentido moderno de venda de uma obra pelo melhor preço, os leilões se firmaram no século XVIII, na França pós-revolucionária, e na Inglaterra com a abertura da Sotheby's e da Christie's. Cabe anotar que *auction*, leilão em inglês, tem uma etimologia possível no latim em *augeo*, que significa “Eu subo”, “Eu aumento” o preço...

*exemplo, arte feia e incômoda — como a pintura de Lucian Freud na qual se vê pessoas obesas ou feias e desnudas ou, simplesmente, pessoas como elas são e não como o metro harmônico grego dizia que deviam ser. Nesse caso, o mercado não funciona como um mercado: funciona como um censor do gosto que considera justo e bom, assumindo uma perspectiva platônica sem o saber (“o que é bom é belo e verdadeiro; o que é verdadeiro é belo e bom; o que é belo é bom e verdadeiro”).*

*Hoje, surgem outros processos de legitimação e valorização da arte, portanto do artista. O século XXI viu a ascensão do processo de vinculação da arte (e da cultura) ao mérito social que possa ter. O Fórum Universal da Cultura de Barcelona em 2004 fez dessa vinculação um caso exemplar que se quis depois repetir: a arte e a cultura como fatores da paz entre as nações, os povos, as etnias, os credos, as classes sociais. Em suma, a arte e a cultura como a grande panaceia universal. As iniciativas “do bem” se multiplicaram, com toda as violações nesse processo implicadas (se a cultura é mais facilmente “do bem”, a grande arte quase nunca é ou pode ser “do bem”: não direi que ela é “do mal” porque isso seria adotar a mesma linguagem carcomida visível na expressão “do bem”; mas está claro que a grande arte é com frequência aquela que incomoda, que faz pensar, que destrói não apenas a base da arte como as bases da sociedade instituída; não sem razão o nazismo de Hitler chamou essa arte de “degenerada”). O artista passa a saber, então, que terá de torcer suficientemente sua arte para que ela possa ser vista como “do bem” e como tal remunerada não só pelas empresas, com dinheiro público dos incentivos ou com dinheiro próprio, como pelo Estado (com dinheiro de todos).*

*E outros processos de legitimação e valorização da arte aparecem todos os dias. Se a grande tônica da economia, em processo de contenção do comércio e da indústria, é hoje dada pelo domínio dos serviços (restaurantes, hotéis, lazer diversificado), a arte é chamada para vender atrações locais. O artista passa a ser fator de desenvolvimento nacional, regional ou municipal. O artista morto e que virou glória local ou o artista vivo que produz para esse mercado. O que ganha exatamente o artista com todos esses novos mercados que se abrem? E como se garante a sustentabilidade da arte tal como o ocidente se acostumou a vê-la (pelo menos da boca para fora, isto é, cinicamente), ainda que de modo distorcido em virtude da passagem de tempo? Talvez um novo conceito de arte esteja surgindo — enquanto governos e empresas continuam presos a antigos entendimentos do mesmo fenômeno.*

*Novas equações estão surgindo, e novas alternativas ao mercado, assim como o mercado foi uma alternativa à Igreja e ao Estado. Quando este livro foi*

*elaborado e publicado, originariamente em 2007, a prática do crowdfunding — financiamento pela multidão anônima — era simplesmente ignorada ou não passava de outra utopia. Hoje, cineastas conseguem levantar fundos para seus filmes através da convocação pela Internet: contribuam para a realização de meu filme, cujo roteiro podem ver no arquivo anexo ou que podem avaliar por minha produção anterior ou por minhas intenções; prometo-lhes em troca tantos ingressos grátis ou, talvez, nada lhes prometo: colaborem se gostarem da ideia e pela ideia em si mesma. A noção de mercado, baseado no conceito de troca mediada pela moeda, explode em fragmentos corrosivos. Resta saber se resolverá a velha equação que busca colocar num mesmo patamar o valor da obra, a realidade da obra e a remuneração do artista.*

*Um livro como este é ainda raro e oferece elementos preciosos não apenas para o entendimento da dinâmica da cultura no campo da arte como para a formulação de políticas para a arte (quase escrevo “políticas culturais para a arte”, uma contradição nos termos sem que a maioria se dê conta do fato). Ao mesmo tempo, deixa implícitas perguntas espinhosas e largamente perturbadoras (as únicas que merecem ser formuladas): nos tempos do crowdfunding e das mobilizações espontâneas e instantâneas que os próprios interessados se fazem (os flash mobs), e que no entanto alguns governos já querem controlar e absurdamente estimular, ainda cabe formular políticas para a arte fora dos mercados, tanto quanto políticas para os mercados?*

maio de 2013



# ARTE E MERCADO

Os meios artísticos não gostam nem um pouco da economia. A ideia de que lógicas econômicas possam lançar luz sobre a realização de atividades artísticas ou, pior, sobre as escolhas estéticas, lhes parece perigosa e enganosa. Disciplina com conhecidas conotações imperialistas, a economia não pode deixar de impor à arte sua própria lógica. Disciplina há tempos organizada em torno da análise dos mercados, ela pode relativizar ou até mesmo destruir as várias normatizações que se desenvolvem no campo das atividades artísticas.

As atividades artísticas têm, entretanto, uma dimensão econômica. Como toda atividade humana, a atividade artística precisa de recursos, e a maneira como estes são obtidos influencia tanto o modo de expressão dos artistas quanto suas carreiras. Essa é uma constante na história da arte, mesmo que, em geral, ela se destaque apenas quando há crises cujas motivações de ordem estética colidem de frente com as restrições econômicas. Mas também há períodos em que o lugar destinado às atividades artísticas se baseia em fundamentos econômicos sólidos que garantem sua sustentabilidade. Essas constatações logo podem ser descartadas para dar lugar a uma observação mais geral: os regimes econômicos da arte refletem a maneira específica como ela é reconhecida na sociedade e, por sua vez, delimitam as oportunidades e as restrições aos artistas.

Esse lugar que a arte ocupa é, portanto, mutável. Larry Shiner<sup>1</sup> demonstrou muito bem que a arte, enquanto instância livre de considerações religiosas ou políticas, é uma invenção “recente”. Com efeito, em muitas sociedades, a arte não se manifestou como uma atividade específica, que encontra nela mesma sua razão de ser, mas, antes, como auxiliar de outras funções, beneficiando-se, então, de suas bases econômicas. Os conhecimentos que atualmente estão disponíveis sobre a arte rupestre destacam o papel dos xamãs como vetores daquilo que hoje chamamos

<sup>1</sup> L. Shiner, *The Invention of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001).

de arte, mas que tinha um papel diferente naqueles tempos. Em muitas civilizações antigas e medievais, a arte é uma dimensão da religião e é financiada a partir de uma economia organizada em torno dos templos, das igrejas ou dos mosteiros. Esse relativo reconhecimento da arte não quer dizer que antes não existissem competências artísticas, mas que elas podiam, então, apoiar-se nos recursos dessas outras instâncias.

Assim, quando a arte reivindica sua autonomia, as competências artísticas são levadas a procurar outras bases econômicas. À invenção “moderna” da arte corresponde a necessidade de uma nova arquitetura econômica da arte, e da pertinência desta última irá depender a viabilidade do sistema e da condição artística. Como essa autonomização da arte se desenvolve simultaneamente com a economia de mercado, no sentido moderno desse termo, a condição artística deve definir relações tão estáveis quanto possível com o mercado, isto é, um sistema de alocação onde as lógicas interligadas de fungibilidade e de equivalência tornem-se centrais. Podem desenvolver-se lógicas artísticas independentes das lógicas econômicas, mas pode-se apostar que as restrições econômicas irão, logo, fazer-se sentir.

Na economia de mercado, os artistas podem ter dificuldades para mobilizar os recursos financeiros de que precisam, a ponto de que a figura do *starving artist* (o artista que passa fome) sirva, para alguns, como validação artística. Mas vale mais ser *superstar* do que *starving artist*, e se não puderem sê-lo, os artistas podem ser levados a mobilizar suas competências em prol de outras funções, sendo então objeto de um maior reconhecimento econômico por parte da sociedade. Assim, assistiremos à estetização da produção, ao reencantamento de locais de consumo, às utilizações lúdicas, educativas ou sociais da arte. Hoje essas manifestações são cada vez mais numerosas, mas ninguém garante que os artistas encontrem nelas, de fato, seus interesses. Os artistas frequentemente veem suas competências diluídas dentro de conjuntos que eles não mais controlam e que, portanto, nem sempre lhes trazem os recursos esperados. Assim, a autonomização da arte na sociedade, e depois suas tentativas de moderação através de uma refuncionalização das competências e das atividades artísticas, trouxeram à luz a má sorte econômica da maioria dos artistas.

Este livro pretende ilustrar a ascensão paralela da invenção da arte e da economia de mercado, a fatalidade que daí resultou para muitos artistas e, depois, como as tentativas de relegitimação da arte pela sociedade não



Artemisia Gentileschi, *Autorretrato em Alegoria da pintura*. The Royal Collection.

levaram, como era esperado, a proteger os artistas da fragilidade de sua situação econômica e profissional.

- De início será mostrado em que a arte é uma invenção “recente”, criando seus próprios critérios de validação e dispositivos institucionais (capítulo 1).
- Em uma economia de mercado, essa autonomização da arte funciona com dificuldade, pois é preciso que ela encontre uma demanda solvente, cujo uso abusivo de expressões como *público* ou *mercado de arte* cria mais uma ilusão do que uma realidade. Um sistema de arte é organizado para tentar filtrar as pressões do mercado, beneficiando-se dele ao mesmo tempo, mas sua fragilidade é muito grande, conforme, aliás, é comprovado pelo mercado de arte contemporânea (capítulo 2).
- Os recursos que os artistas não conseguem, ou não conseguem mais, encontrar mediante o consumo final do valor estético, eles procuram através da mobilização de valores extrínsecos a suas próprias competências. Uma primeira direção será a da economia, na qual a ação artística pode melhorar a qualidade dos objetos da vida cotidiana. Essa discussão é muito mais antiga do que parece. Do Arts & Crafts ao design, passando pelas escolas da Art Nouveau, ela sempre existiu. Tanto sob suas formas antigas quanto sob as contemporâneas, ela revela as dificuldades ou mesmo os impasses dessa “solução”. O poder de compra a ser mobilizado para pagar produtos com qualidades artísticas marcantes não é tão importante quanto se espera. A utilização das competências artísticas nesses processos pode levar à sua banalização. Os produtores que se arriscam nisso têm de enfrentar os imitadores (capítulo 3).
- A segunda direção, a do social, pode levar aos mesmos impasses. Novamente, aí, a discussão é antiga, e as teses da arte *boa para todos* e para tudo, que serve para tudo e que serve a todos, para a saúde e a educação, bem como para a integração social, são permanentes, não sem desenvolver ambiguidades e mal-entendidos. Entretanto, essa refuncionalização nem sempre traz proveito aos artistas. A expansão dos mercados, tais como os da animação sociocultural ou da musicoterapia, traz benefícios, em primeiro lugar, às competências não artísticas, sendo que as competências artísticas são ali banalizadas e limitadas (capítulo 4).

- A terceira direção é a dos locais de consumo e, especialmente, das cidades. As artes e a cultura são hoje evocadas como principais determinantes da qualidade de vida e da atração exercida pelos lugares, abrindo, assim, aos artistas, um campo de ação considerável. Mas também aqui as lógicas que envolvem a mobilização das competências artísticas impõem a estas sua própria força e podem causar a deformação e a subjugação das competências artísticas (capítulo 5).
- Destacar as dificuldades ou fatalidades de que são objeto os artistas não deve levar a visões maniqueístas, como aquela que dominou a vida artística de certos países durante os últimos decênios, em que se supõe que a intervenção do Estado garanta a criatividade e a felicidade dos artistas, novo dicionário de ideias preconcebidas. Com muita frequência, sistemas desse tipo só conseguiram produzir o clientelismo, a procura de rendimentos e a manutenção da posição adquirida pelos felizes escolhidos. Por outro lado, essa interpretação enfatiza a necessidade de melhores sistemas de informação, de formação e de gestão das competências artísticas. Hoje, mais do que nunca, o artista é o empresário de seu próprio talento: assumir essa função é ainda, sem dúvida, o melhor meio de aproveitar as oportunidades que se oferecem de fato a ele, sem fazer disso uma armadilha. Sem contrapor a “arte em tudo” à “arte pela arte”, uma abordagem econômica cautelosa só pode provocar a abertura dessa discussão (conclusão).

Mesmo que este livro tome emprestadas muitas evoluções históricas tradicionalmente assumidas pela história da arte, ele não pretende, em absoluto, ser uma história da arte, nem mesmo uma história econômica da arte.

Ao analisar, há uns dez anos, as condições do emprego em arte ou artístico,<sup>2</sup> ficamos chocados com os discursos falaciosos e eufóricos sobre o esperado crescimento desse emprego, especialmente na França. Então tentou-se explicar os mal-entendidos,<sup>3</sup> ressaltando o caráter intrinsecamente arriscado das atividades artísticas em uma economia de mercado. Esses questionamentos não parecem ter perdido nada de sua pertinência. Tratamos, neste livro, de ampliar a perspectiva, associando questões tão fundamentais muitas vezes deixadas na sombra: quais são os efeitos da ruptura entre artesanato e arte, ruptura ignorada pelos

<sup>2</sup> X. Greffe, *L'emploi culturel à l'âge du numérique* (Paris: Anthropos, 1999).

<sup>3</sup> X. Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie* (Paris: Unesco/Economica, 2003).

sistemas não europeus? Os mercados artísticos são abertos ou funcionam como sistemas quase fechados, produzindo e distribuindo principalmente rendimentos? Qual é a direção da corrente contemporânea de valorização dos bens culturais: da criação de obras de arte para as indústrias culturais ou das demandas da mídia para os artistas? Os artistas podem extrair os recursos de que precisam para viver dos valores intrínsecos à cultura ou eles devem planejar encontrá-los pelo viés de seus valores extrínsecos?

## 1. A INVENÇÃO DA ARTE

Hoje é grande a confusão sobre saber o que é uma obra de arte e quais são seus limites. As obras de arte nascem como tal ou tornam-se assim porque um “diretor” assim decidiu ou porque casas especializadas, chamadas de instituições artísticas, as apresentaram como tal? Essa questão assumiu, recentemente, uma importância considerável nas discussões sobre a arte contemporânea, mas ela é muito mais antiga do que parece. De fato, foi durante os séculos XVII e XVIII, no momento em que se efetuava a grande divisão entre artesanato e arte, que a noção de obra de arte surgiu claramente sob essa forma.<sup>1</sup>

Que a obra faça parte da *ars* ou da *techne*, ela é, de qualquer modo, produto de uma aptidão humana. Mas é apenas no século XVIII que a noção de beleza, ou mesmo de gênio, impõe-se além da noção de aptidão ou de capacidade. Várias diferenças se sobrepõem nessa época: arte/artesinato; artista/artesão; aptidão/genialidade; estética/utilidade ou lazer; *high culture/low culture*; patrocínio/mercado. E mesmo em outras civilizações, a identificação da arte como campo específico é recente, até ambígua, como no Japão.

### ANTES DA SEPARAÇÃO ENTRE ARTESANATO E BELAS-ARTES

A proposta aqui não é oferecer uma história econômica da arte, mas ver, através de alguns temas específicos, como o que é, afinal, considerado obra de arte pode ser inserido na vida de uma sociedade e nela desempenhar um papel; enquanto o lugar dos artistas tenderá, aqui, a refletir o papel atribuído a sua atividade.

<sup>1</sup> L. Shiner, *The Invention of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), pp. 19-21.

## A arte rupestre

No Paleolítico superior aparecem muitas pinturas rupestres, pelo menos no que diz respeito à Europa, pois essas obras parecem já existir em outros continentes, principalmente na África. Por arte rupestre, entende-se aqui as imagens pintadas ou gravadas nas grutas e nas cavernas, o que não exclui que, no mesmo período, surjam também objetos, então chamados pelos especialistas de arte portátil ou móvel. Como consequência, desenvolveu-se toda uma indústria intelectual sobre o nascimento da arte, cujo ponto de partida parece ter sido dado em 1902 pelo célebre artigo de Émile Cartailhac: “Mea Culpa d’un sceptique”. Ainda hoje são discutidas as razões do surgimento da arte rupestre, e várias hipóteses se confrontam para ilustrar de modo mais geral o que podem significar as práticas artísticas (ou o que nos parecem como tais) em uma sociedade. Isso é tanto verdade quanto os dados que, aqui, continuam sendo frágeis e sujeitos a novas investigações, como aquelas que acompanharam a exploração da gruta de Chauvet.<sup>2</sup> Assim, vê-se, 30 mil anos antes de nossa era, surgir desenhos que até então ninguém imaginava que pudessem atingir tal sofisticação: técnica do *sfumato*, relevo etc., ainda mais que certos desenhos ou representações datados de 15 mil anos antes de nossa era não a demonstram.

Uma hipótese simples sugere que a arte apareceu de repente porque os homens dessa época estariam interessados nela e teriam, desse modo, expressado necessidades estéticas ignoradas até então. Ainda assim seria preciso explicar por que naquele tempo. Uma explicação dessas parece da ordem do milagre, tomando no contrapé as teorias materialistas da evolução desenvolvidas à luz dos trabalhos de Darwin e Wallace. A viagem de Darwin às ilhas Galápagos teria feito com que ele entreviesse os possíveis processos da evolução das espécies. Mas foi apenas vinte anos depois, especialmente após a correspondência com Alfred Russel Wallace, que chegou à mesma conclusão em seu ensaio escrito a partir da análise das ilhas Molucas — *On the Tendencies of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type* (1858) —, que Darwin publicou, com a colaboração de Wallace, uma série de textos sobre a evolução das espécies endereçados à Sociedade Lineana de Londres. Essa contribuição foi pouco comentada em seu tempo, o que não foi o caso de sua obra surgida um ano depois: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (Londres: Thames and Hudson, 2002).

<sup>3</sup> C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (Harmondsworth: Penguin, 1859).



Gruta de Chauvet. Galeria do Cacto. Urso da caverna voltado para a esquerda: traçado vermelho realçado com sombras.

De fato, a arte rupestre era conhecida desde o século XVII, pois naquela época as pinturas tinham sido identificadas, porém rejeitadas. Não se imaginava, naquele momento, que esses signos pudessem fazer parte dos gêneros artísticos reconhecidos então. A perspectiva muda na segunda metade do século XIX. Nos anos 1860, Édouard Lartet encontra na gruta Massat, em Ariège, uma série de objetos decorados, especialmente arcos esculpidos ou outras esculturas que pareciam não ter nenhum valor utilitário, como, por exemplo, cabeças de urso de marfim. Mas o valor desses objetos estava longe de ser reconhecido; alguns os viam, antes, como fósseis. Entretanto, com base nesses exemplos apresentados na Exposição Universal de Paris em 1878, Don Marcelino Sanz de Sautuola, dono de uma gruta situada ao norte da Espanha, em Altamira, procura, por seu turno, objetos em sua propriedade. Com efeito, ele e a filha encontraram principalmente representações de bisões que se encaixavam perfeitamente nas formas do teto de sua gruta, bisões de que se sabe que Picasso teria dito: “Nenhum de nós poderia tê-los pintado”. Don Marcelino publicou um levantamento de suas descobertas de objetos e pinturas em um ensaio de 1880: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. O valor dessas pinturas não foi reconhecido, pois elas em nada correspondiam à imagem de atraso ou de primitivismo atribuída àquela época. Pior, esses bisões foram considerados, por muitas pessoas, como pinturas fraudulentas, feitas para chamar a atenção. Desse modo, Cartailhac interveio para denunciar a fraude, mas, vinte anos mais tarde, ele voltou atrás quanto a seu primeiro julgamento para reconhecer que se tratava de pinturas de grande valor artístico.<sup>4</sup> Sua mudança de opinião aconteceu bem rápido, já que, no começo do século XX, foi explorada uma série de grutas que apresentavam composições da mesma natureza, começando pela exploração da gruta de La Vache, em Dordonha.

#### A explicação pelo esteticismo

Naquele momento, portanto, começou a verdadeira discussão sobre o significado da decoração rupestre. Como já foi observado, uma boa parte das explicações girava, então, em torno da ideia de que um sentimento artístico teria aparecido de repente. Essa análise transcendental, além de excluir toda explicação baseada na evolução dos povos e de seus meios

<sup>4</sup> D. Lewis-Williams, op. cit., pp. 32-3.

de comunicação, acima de tudo vinha transpor para 15 mil anos antes de nossa era as discussões que surgiram na Europa sob o romantismo. Já em 1864, Lartet e Christy externaram a ideia de que a abundância de animais no Paleolítico superior tornou a caça mais produtiva e, desse modo, deixou mais tempo livre para os homens daquela época, tempo que eles podiam converter em lazer utilizado para decorar suas moradias.<sup>5</sup> Essa arte rupestre tornava-se, assim, a expressão de práticas individuais, procurando nelas mesmas a evasão, o prazer etc. Édouard Piette retomou essa ideia mais tarde, aplicando-a à arte do mobiliário e utilizando palavras como expressão artística, cultura da beleza etc.<sup>6</sup>

Contudo, muitas observações opõem-se a essa interpretação. Muitas dessas decorações eram feitas em lugares onde, hoje, sabe-se que ninguém ia. Nas sociedades nas quais as condições materiais eram bem mais penosas do que no Paleolítico superior (os *bushmen* da Austrália), existiam essas manifestações “artísticas”, o que tornava muito duvidosa a hipótese do tempo livre. Os indícios de que essas populações tinham práticas religiosas levaram a considerar uma ligação entre estas e as práticas artísticas. Enfim, uma última crítica podia ser encontrada no fato de que pensar dessa maneira levava a aplicação de um conceito moderno, o da arte, a períodos que não parecem ter conhecido essas questões. Gombrich ressaltava esse aspecto indiretamente quando escrevia — não que isso, aliás, deixasse de levantar outros problemas —: “*Não existe realmente Arte, mas apenas artistas*”.<sup>7</sup>

#### A explicação pela magia

Em seu artigo de 1903: “L’Art et la magie: à propos de peintures et des gravures de l’âge du renne”, Salomon Reinach atribui o surgimento dessas manifestações artísticas às necessidades da magia. Os homens dessa época, essencialmente caçadores e criadores, faziam desenhos de animais porque essas representações tinham como resultado, a seus olhos, a multiplicação das espécies animais em questão. Essa ideia lhe havia sido dada pelo estudo dos aborígenes da Austrália e tinha relação com o princípio dos totens. Mais tarde, ele irá modificar sua hipótese: o desenho não levava a multiplicar as espécies, mas a dar mais poder àqueles que as caçavam. Essa

<sup>5</sup> Ibid., p. 42.

<sup>6</sup> Ibid., p. 38.

<sup>7</sup> “*There is really no such thing as Art. There are only artists.*” E.H. Gombrich, *The Story of Art* (Londres: Phaidon, 1950).

ideia estava ligada ao fato de que certo número de desenhos associava os animais às armas ou às armadilhas usadas para caçá-los. Essa explicação de tipo mágico respondia pelo menos a um dos obstáculos encontrados na explicação estética: como toda prática mágica, ela devia estar oculta, daí o fato desses desenhos estarem situados, na maior parte das vezes, em lugares inacessíveis a um grande número de pessoas.

#### As explicações estruturalistas

Ao contrário das interpretações precedentes, temos as explicações do tipo estrutural ou estruturalista. Max Raphael, Annette Laming Emperaire e André Leroi-Gourhan desempenharam nisso um papel essencial.<sup>8</sup>

Para Max Raphael, que introduziu uma perspectiva marxista na interpretação da arte rupestre, a negação da qualidade artística da arte rupestre do Paleolítico superior provém de que ela não se inscreve em um esquema linear que levaria a ver, nos bons resultados do século XX, um ápice artístico.<sup>9</sup> Os povos do Paleolítico tinham uma sociedade organizada, e as mensagens transmitidas pelas pinturas faziam parte de sua superestrutura, refletindo as condições da infraestrutura. Nesse contexto, as imagens de animais muitas vezes organizadas na forma de oposições, ou mesmo de lutas, descrevem os antagonismos que atuavam nas condições sociais e econômicas da produção (assim, em Combarelles, os cavalos opõem-se claramente aos bisões e aos touros, enquanto, em Lascaux, são os cavalos e os touros selvagens). Para traduzir essas oposições, os animais são representados como grupos em conflito. Por outro lado, outros grupos de animais descrevem relações de aliança. Portanto, o que alguns consideram como desordem das pinturas não passa da tradução de antagonismos. Raphael vai mesmo além dessa abordagem de tipo marxista, afirmando que, em Altamira, os desenhos permitem indicar uma oposição entre homens e mulheres.

Annette Laming Emperaire logo se interessou por Lascaux, sobre o qual ela publicou uma obra em 1959.<sup>10</sup> Ela descartou as explicações do

<sup>8</sup> M. Raphael, *Prehistoric Cave Paintings* (Nova York: Pantheon Books, 1945); A. Laming Emperaire, *Lascaux: Paintings and Engravings* (Harmondsworth: Penguin, 1959); A. Leroi-Gourhan, *Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la Préhistoire* (Archives de Sciences Sociales des Religions, 1976); G. Curtis, *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists* (Nova York: Alfred A. Knopf, 2006).

<sup>9</sup> M. Raphael, op. cit.

<sup>10</sup> A. Laming Emperaire, op. cit.

tipo mágico ou transcendental e insistiu na importância das associações de imagens que caracterizam as composições de Lascaux. Ela considera que é o reconhecimento dos clãs que serve de fundamento às imagens, o que a liga aos trabalhos de Max Raphael.

Para Leroi-Gourhan, o agrupamento das imagens permitia compreender o papel e a natureza da arte rupestre.<sup>11</sup> Retomando as ideias de Lévi-Strauss, ele considerava que os povos do Paleolítico tinham uma estrutura mental comparável à nossa, e que essa estrutura funcionava, muitas vezes, no modo de oposição binária (homens/mulheres, humano/divino, homem-cavalo/mulher-bisão<sup>12</sup> etc.). Considerando as imagens fornecidas por 66 grutas, ele observou que os animais podiam ser agrupados em quatro categorias. A primeira reunia os pequenos herbívoros, a quem ele atribuía símbolos de masculinidade, e a segunda, os grandes herbívoros, aos quais ele atribuía os símbolos de feminilidade. Os outros dois grupos situavam-se à margem dos precedentes e reuniam espécies periféricas ou perigosas. Além disso, ele analisava os signos associados a essas imagens. De novo, aí predominavam dois grupos de signos, o dos signos estreitos (flechas, ganchos etc.) e o dos signos largos (triângulos, ovais etc.), nos quais ele via a caracterização dos órgãos genitais masculinos e femininos. Muitas combinações pareciam então possíveis, seu conjunto correspondendo à língua no sentido estruturalista. Na entrada das grutas, encontram-se as imagens e os signos masculinos, no centro, imagens e signos masculinos e femininos, e nas zonas mais afastadas, os animais perigosos. Assim, os cervos estão na entrada, mas os cavalos, touros selvagens e bisões, no centro das grutas: “Os povos do Paleolítico representaram, nas grutas, as duas grandes categorias de criaturas, os símbolos de masculinidade e de feminilidade correspondentes e os símbolos de morte necessários aos caçadores. Na parte central dessas grutas, esse sistema se manifesta sob a forma de símbolos masculinos colocados em torno das figuras femininas, enquanto, nas outras partes do santuário, só se encontram representações masculinas”.<sup>13</sup> Esse mitograma que serve de linguagem também pode mudar de sentido de uma gruta a outra, embora Leroi-Gourhan tenha sempre ficado firme quanto a seu alcance.

Esse caráter um tanto automático teve papel importante na marginalização de sua obra, como outros trabalhos do tipo estruturalista. Além disso, a produção do mitograma não explicava por que ele surgia

<sup>11</sup> A. Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art: An Introduction to Paleolithic Art Planning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

<sup>12</sup> G. Curtis, op. cit., pp. 154-64.

<sup>13</sup> A. Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art*, pp. 71-2.



precisamente nessa época e não em outra. Enfim, pode-se perguntar se essa abordagem não levaria a determinar demais o conteúdo e o sentido de certas imagens. Seja como for, os estruturalistas chegaram a analisar de maneira séria essas representações, não se deixando levar por interpretações do tipo romântico ou misterioso.

#### A explicação xamanista

Para Daniel Lewis-Williams, o surgimento de imagens corresponde a um determinado estado de evolução do cérebro, aquele que permite adquirir o sentido da memória e, portanto, da interpretação dos sinais produzidos e vistos. Segundo ele, esse surgimento também se conjuga com o aparecimento de uma linguagem que permita tais capacidades.<sup>14</sup>

Para demonstrar isso, ele parte da análise da transição entre o Paleolítico e o período que o precede, chamado de idade do Neandertal ou Paleolítico intermediário. Hoje várias explicações são propostas para essa transição, começando pelo aquecimento climático. Ora, antes já haviam ocorrido esses aquecimentos, que não acarretaram as mesmas implicações. Outra manifestação da transição relaciona-se ao desenvolvimento das trocas e, especialmente, à circulação de novos meios, como as conchas. Outra manifestação ainda reside no fato de que muitos objetos são então melhor trabalhados, adotando principalmente formas de animais ou de conchas, sendo que alguns deles parecem ter sido produzidos em verdadeiras oficinas. De modo mais geral, constata-se, em todos os campos identificáveis da vida dos homens, certa sofisticação nos procedimentos e nos objetos. Suas referências tornam-se externas ao meio onde as coisas são realizadas, e as trocas parecem intensificar-se.

Além dessa resposta limitada, a explicação apresentada muitas vezes reside na evolução de uma autonomia dos homens. Essa explicação é contrariada pelo fato de que, em certos espaços, veremos que durante muito tempo coexistiram os homens do Neandertal com os do Paleolítico superior, o que mostra que as transformações podem também ser devidas a fenômenos de aculturação de uns com os outros. Onde existia a contiguidade, o homem de Neandertal podia aprender com o *Homo sapiens* e ajustar-se com o tempo aos modelos assim observados. No entanto, isso nem sempre é verdadeiro. Desse modo, constata-se que os

neandertalianos podem decorar objetos como fazem os chamados grupos do Paleolítico superior ou *Homo sapiens*, mas eles não produzem imagens rupestres como estes. A análise de duas comunidades que se conheciam, os chatelperronianos e os aurignacianos, mostra que tanto aqueles como estes sabiam decorar os objetos, mas apenas estes últimos produziam imagens. Uma oposição comparável manifestava-se na organização dos funerais: os dos aurignacianos revelavam-se mais elaborados e simbólicos do que os dos chatelperronianos. Aqui podem ser apresentadas duas explicações. A primeira baseia-se na complexidade da sociedade deles. Só uma sociedade onde as diferenças sociais não fossem somente baseadas na idade ou no sexo podia desenvolver formas de expressão e práticas complexas. A segunda baseia-se no grau de consciência (que não tem nada a ver com o grau de inteligência): a produção de imagens implica a capacidade de se lembrar, de reconhecer e de interpretar. O imaginário mental era diferente. Além disso, a aptidão para o imaginário pode estar ligada a sociedades cuja organização se torna complexa, e onde surge uma distribuição de papéis entre seus diferentes membros. Eles não são mais apenas caçadores, são também artesãos, comerciantes e xamãs.

Assim, a produção de imagens não é nem um pouco o resultado do aquecimento climático, do melhor rendimento da caça ou de um gosto inato pelo estético, mas, antes, de uma crescente complexidade social: *“A arte e os ritos podem contribuir para a coesão social, porém marcando a especificidade dos grupos e criando as condições de tensões sociais. Não foi a cooperação, mas, sim, a oposição social que produziu uma espiral sempre maior de mudanças sociais e tecnológicas [...]”*<sup>15</sup>

Ainda assim é preciso poder atribuir um sentido às imagens. Ao reconhecer essa hipótese, admite-se que as imagens serão pesquisadas enquanto tal, tanto quanto as visões ou as alucinações. Todos os fenômenos entópticos que se situam entre a visão e a interpretação são, doravante, pesquisados por eles mesmos. Para Lewis-Williams, essa mudança das representações vai introduzir o fenômeno do xamanismo: através de suas experiências visuais ou somáticas, certas pessoas podem suscitar novas representações e aceder a realidades alternativas.<sup>16</sup> Supõe-se, então, que elas estão em contato com forças sobrenaturais, que elas podem curar os doentes, controlar os movimentos dos animais, mudar o tempo etc. Confia-se em sua imaginação guiada para chegar a esses resultados. Em

<sup>15</sup> Ibid., pp. 95-6.

<sup>16</sup> J. Clottes e D. Lewis-Williams, *Les Chamans de la préhistoire: texte intégral, polémique et réponses* (Paris: Seuil, 1996).

<sup>14</sup> D. Lewis-Williams, op. cit., pp. 69-101.

tal contexto, as imagens vão representar o caminho das sensações que elas têm de percorrer para alcançar outras realidades e trazer de lá seus próprios poderes específicos. Daí a necessidade de representar essas imagens e não apenas senti-las dentro de si mesmo. Daí o fato de que essas imagens não são necessariamente a representação exata de animais, mas aquela que lhes é dada a partir de abordagens do tipo entóptico, o que marginaliza qualquer preocupação de tipo realista. Daí o fato de que essas imagens estão separadas de qualquer paisagem ou entorno (com algumas raras exceções, em geral representadas por linhas horizontais). Conforme muitos já disseram, são “imagens flutuantes” (na maioria das situações, os cascos não são representados).<sup>17</sup> Mas essas imagens serão revistas e nada impede, então, que elementos mais realistas intervenham na reformulação dessas imagens mentais. As próprias formas das grutas serão utilizadas para a representação de imagens, o que leva os animais “representados” a se tornarem até mesmo elementos da gruta. O rochedo não é nada mais do que uma membrana atrás da qual os espíritos dos animais repousam.<sup>18</sup> O que a escuridão impede pode até ser compensado pelo toque.

Esse caráter entóptico das imagens explica um dos problemas-chave da arte rupestre. Muitas vezes ela está situada em zonas onde poucos homens ou mulheres podem entrar, e onde certamente elas não podem ser observadas sem um mínimo de luz. Aqui, é preciso ter cautela, pois a organização das grutas relacionadas a essas imagens pode mudar. No caso de Lascaux, há muitos espaços sucessivos, e a grande sala com certeza permitia que se reunisse certo número de pessoas; os espaços ulteriores sendo, então, acessíveis a raros indivíduos isolados, no caso, aqueles que exerciam a função de xamã. Por outro lado, em uma gruta como Gabillou, o grupo só podia reunir-se na entrada, e só os xamãs podiam entrar nela e fazer seus experimentos a partir de imagens que já se encontravam lá. Segundo Lewis-Williams, essa diferença no acesso era acompanhada por uma discriminação na própria produção das imagens, o que também parece ser demonstrado pela pluralidade de autores: as imagens públicas são produzidas publicamente, aquelas encontradas no fundo das grutas ou nos vestibulos são, com certeza, produzidas por outros artistas, sem que se possa chegar a afirmar que elas são feitas por apenas um deles.

Resta um fenômeno a ser explicado que, sem dúvida, não deixa de esclarecer os precedentes e de iniciar uma discussão que vai prosseguir milhares de anos depois. A partir de certo momento, dificilmente

identificável, surgem imagens de humanos ao lado ou no lugar de imagens de animais. Além disso, essas imagens humanas frequentemente estão atravessadas por linhas horizontais, o que justifica as expressões de homens feridos ou mortos empregadas frequentemente para descrevê-las. Ora, parece possível que sejam os próprios xamãs que assim se representam, testemunhando as provações que eles mesmos se impõem para alcançar outras realidades. Como explicar essa intervenção? Talvez pelo fato de que os produtores dessas imagens queriam mostrar que, a partir de então, eles desempenham um papel ativo e que são eles os criadores. Esse modo de se afirmar corresponde também à vontade de manifestar um poder próprio ante a sociedade e, assim, enfatizar a ligação entre a criação e a hierarquia social.<sup>19</sup>

Se esses resultados, que hoje permanecem contestados quanto ao significado exato do papel do artista, foram produzidos assim, é porque se desistiu de uma abordagem etnológica, em que se compara essa “arte rupestre” aos gêneros artísticos das sociedades reconhecidas, atualmente, como as menos desenvolvidas. Parte-se aqui de uma abordagem antropológica, como comprova a interpretação da parede das cavernas como uma membrana separando um mundo visível e um mundo invisível e sobre a qual as mãos vêm apoiar-se, tanto negativa quanto positivamente.

### *A Antiguidade*

Na Grécia antiga, as obras que classificamos como obras de arte não são tomadas como tal ou como existindo em separado de outras criações humanas. Com a mitologia, elas estão ligadas a um cerimonial político-religioso. Carpinteiros, sapateiros e poetas eram, então, incluídos em uma mesma atividade, e os únicos que mereciam um tratamento à parte eram aqueles que imitavam.

Pouco a pouco, foi introduzida uma diferença entre as atividades liberais e as vulgares ou servis, baseada no uso da energia física. Na primeira categoria, encontravam-se: gramática, retórica, dialética, matemática (aritmética, astronomia, geometria e música). Outro deslocamento ocorreu também na noção de artesão. Para Aristóteles, havia duas capacidades: a primeira consistia em saber seguir um raciocínio; a segunda, em dar provas de certa inteligência ou intuição (capacidade reconhecida por Homero no

<sup>19</sup> Na gruta de Chauvet, uma das mais antigas cavernas conhecidas, uma mão caracterizada por um defeito físico aparece várias vezes isolada ou ao lado de um desenho. Com certeza não é por acaso.

<sup>17</sup> Quando é o caso, como em Lascaux, os animais parecem mais estar suspensos do que sobre a terra.

<sup>18</sup> J. Clottes e D. Lewis-Williams, op. cit., pp. 213-4.

caçador). Essa diferenciação, que estará na base daquela ulterior entre o artista e o artesão, era tênue, e a perspectiva da mistura das duas aptidões prevalecia sobre a especialização a que elas poderiam ter originado.

Da mesma maneira, não existia nenhuma separação entre a beleza e a função. O termo beleza era aplicado indiferentemente, fosse qual fosse o grau de funcionalidade das coisas, e traduzia um sentimento de satisfação. O que era belo correspondia à expectativa posta em um objeto ou em um discurso, inclusive no plano moral.

Essas reflexões sobre a classificação das artes revelavam, em compensação, as etapas que se devia percorrer para fazer surgir a arte como instância autônoma.<sup>20</sup> Quando aparece o termo arte, é o inverso do que ele se tornará a seguir. Trata-se de ressaltar a existência de um método adequado, e seguido de modo rigoroso, para atingir os resultados desejados. Para Aristóteles, é uma permanente disposição para produzir as coisas de maneira racional. Para Galeno, é um sistema de regras gerais. Para Platão, um trabalho irracional não é arte.<sup>21</sup> É, assim, um conceito extremamente amplo que engloba tanto as ciências quanto o artesanato. Uma única categoria era então reconhecida como não artística, a da poesia, e outra, a da música, era objeto de discussões. A ideia aqui era que não existia nenhuma regra a seguir, a não ser a própria inspiração daqueles que se dedicavam a ela. Percebe-se, então, qual foi o desafio para se chegar à noção de arte tal como é entendida no sentido moderno: fazer com que fossem incluídas nela essas disciplinas que dependiam de inspiração e que, então, estavam excluídas; e excluir dela disciplinas que dependiam das regras.

Voltando à classificação, os seguintes elementos podem ser lembrados. Para os sofistas, as artes devem ser divididas em duas categorias: a de artes que têm valor graças à utilidade que elas criam; a de artes que são executadas em nome do prazer que elas dão. Para Platão, deve-se distinguir entre as artes produtivas — as que produzem coisas reais, como a arquitetura — e as que imitam as coisas e que aparecem em segundo lugar em relação às primeiras.

Os pensadores latinos contribuíram com o debate, fazendo distinção entre as artes liberais e as artes vulgares, distinção que seria, em seguida, objeto de muita contestação. A ideia era de que aquelas se baseavam em uma atividade intelectual, enquanto estas se baseavam em uma atividade física; as duas, portanto, sendo compatíveis com a noção generalizada de

arte como atividade racional. Muitos autores latinos intervieram nessa discussão (Quintiliano, Cícero etc.), mas o mais importante foi Plotino, que definiu cinco categorias de atividades artísticas: a que produz objetos físicos; a que ajuda a dominar elementos naturais (medicina); a que imita a natureza (pintura); a que melhora a ação do homem (retórica e política); e a que depende de uma atividade intelectual pura (geometria). Essa progressão vai das atividades materiais às puramente intelectuais. Mas em momento algum surge uma categoria como a das belas-artes.

### A Idade Média

Mais uma vez a expressão arte é utilizada, no melhor dos casos, em sentidos que em nada correspondem à acepção moderna. Ainda não pode ser vista nenhuma separação entre arte e artesanato, nem mesmo entre as próprias artes. Pode-se encontrar uma classificação entre as chamadas artes liberais e as chamadas artes mecânicas. Na primeira categoria, podem ser identificados o *trivium* (gramática, retórica, lógica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia, música). Na segunda categoria, estão as denominadas artes servis (tecelagem, manufatura de armas, comércio, navegação, caça etc.). O artista é, então, um fazedor de arte: ele faz, mas só Deus cria. Portanto, a ideia herdada da Antiguidade continua a preponderar: a arte é um *habitus* da razão prática, e Tomás de Aquino a define, então, como uma consequência da razão (*recta ordinario rationis*). Uma ligeira evolução acontece com a divisão entre arte mecânica (que auxilia a vida material dos homens), arte agrícola, arte marítima, arte médica e arte teatral. Entretanto, alguns artesãos ficaram mais conhecidos do que outros, seja porque dirigiam ateliês, seja porque tinham atingido certo grau de excelência. Assim, Dante é reconhecido como poeta porque ele alcança certos cânones da beleza e “ultrapassa o estado do suor”. O mesmo acontece com a noção de beleza: o termo é muito vago e corresponde à adequação do objeto a sua função. Além disso, a fé religiosa leva a reservar a noção de beleza para Deus. Uma evolução importante se esboça, contudo, com o funcionamento do ateliê.

Durante muito tempo, os ofícios que tinham uma dimensão artística organizaram-se, a exemplo de outros, dentro do quadro de corporações. Assim como outros trabalhadores manuais, os artistas são reunidos em ateliês, onde produzem e vendem, eles mesmos, o produto de suas

<sup>20</sup> W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics* (Paris: The Hague-Mouton, 1970), v. 1.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80.

atividades. O fato de se tornar um artista não é, necessariamente, resultado de uma vocação, mas, antes, da escolha dos pais que faz seus filhos, na idade de onze ou doze anos, tornarem-se aprendizes. Dürer reconhece isso em seu *Livro do pintor*, ao escrever que quem vai exercer uma atividade artística precisa ter, no mínimo, “aptidões naturais”.<sup>22</sup> A atividade do pintor, do ourives, do escultor e do gravador é uma atividade artesanal como as outras, exigindo um aprendizado comparável. Assim, a estrutura do ateliê de arte muitas vezes é hereditária. Como prova, basta observar que os primeiros pintores ou escultores conhecidos muitas vezes eram apontados como filhos de pintores ou escultores. Aqueles que entram no ateliê sem ser diretamente da família têm vínculos com conhecidos próximos, em geral ligados por atividades complementares, o que torna difícil a integração de quem vive no campo.<sup>23</sup> Em compensação, são raros os que vêm dos meios superiores. Uma posição social elevada parece ser incompatível com a condição de artista, e será preciso esperar Brunelleschi (filho de tabelião) e, em menor nível, Leonardo da Vinci (filho natural de um tabelião) para que isso comece a mudar.

Esses ateliês funcionam como verdadeiras empresas, no sentido de que produzem seus próprios insumos. Pincéis e cores, vernizes e equipamentos para polimento são produzidos ou feitos nos ateliês. Só as matérias-primas são compradas fora. O artista é um técnico, antes mesmo de ser artista, e é preciso que saiba fazer de tudo, de uma ponta à outra da cadeia. É evidente que existe certa divisão do trabalho. Os mais jovens são confinados a tarefas preparatórias elementares. Aos poucos, eles passam a trabalhos menores, depois a realizar partes menos importantes da obra. Por fim, eles intervêm no “corpo”, mas ainda sob a responsabilidade do mestre do ateliê e de desenhos fornecidos por este.

Esses ateliês ou essas *botteghe* frequentemente produzem obras do mesmo tipo: baús para noivos, painéis de parturientes, corantes, vitrais etc. As obras são compradas por burgueses ou príncipes, porém, muitas vezes, tomando por base produtos que poderiam ser classificados como quase de série, quer porque já foram criados tendo em conta os mercados potenciais, quer porque foram encomendados tendo em vista obras existentes, com variações. O ateliê comercializa e, por isso, está o mais próximo possível de seus “clientes”. Os ateliês que inovam, fazem isso, então, a partir de problemas técnicos ou de procedimentos. Eles chamam a atenção dos

clientes mais ricos e fazem obras por encomenda. O trabalho de perspectiva, tanto em matéria de paisagem quanto de personagens, e a subordinação do espaço a configurações geométricas desempenham, aqui, um papel importantíssimo. Assim, elementos teóricos são introduzidos na vida dos ateliês ao lado de elementos práticos. Aos poucos, os trabalhadores desses ateliês se tornam estudiosos, ou até mesmo eruditos, e alguns começam, aliás, a ter livros ou mesmo bibliotecas inteiras.

Outra evolução que se esboça na Idade Média, e que merece ser ressaltada, modifica a hierarquia entre certas manifestações artesanais. De fato, ela norteia o que será os cânones da pintura durante vários séculos. Na Idade Média, duas tradições partilham a representação: aquela herdada da cultura grega baseada na imitação das formas, seja qual for sua natureza; e aquela herdada da Bíblia, para quem as representações humanas só podem ser excepcionais e reservadas unicamente para os santos. Além disso, na tradição bíblica, o ouro, as pérolas e as pedras preciosas são recomendados como principais materiais de decoração.<sup>24</sup> Também o artesanato da ourivesaria, do mobiliário etc. só recorria excepcionalmente a essas representações. Por isso, essas formas de artesanato prevaleciam amplamente sobre a pintura. Os santos mais representativos dos artesãos e artistas eram, aliás, santos ourives (são Éloi de Noyon e são Dunstan de Canterbury).<sup>25</sup>

Entretanto, essa situação mudou no século XII, quando o mercado para artesanato foi ampliado com a urbanização e a retomada do desenvolvimento econômico. Seguiu-se uma maior variedade de compradores e de encomendas, bem como de lugares para onde essas decorações eram destinadas. Os pintores e os escultores, então, ganharam maior importância, e multiplicaram-se as representações de figuras. Onde dominava a arte dos ourives, a ponto de muitas vezes os pintores imitarem o esmaltado *cloisonné*, as referências dos pintores e dos escultores iriam prevalecer, levando os ourives a incorporarem suas referências. Essa evolução levou muito tempo, e no decorrer do século XII surgiu o primeiro tratado que punha em evidência essa importância das artes visuais, *De diversibus artibus*. Essa substituição não impediu a ascendência da habilidade técnica, da qual os ourives eram a melhor ilustração. A arte do vitral, aliás, conseguiu incorporar essas duas tradições, a que tomava a dianteira e a que continuava a trabalhar de maneira mais restrita: “*Considerando uma*

<sup>22</sup> A. Dürer, *Lettres et écrits théoriques. Traité des proportions*. Apresentação de P. Vaisse (Paris: Hermann, 1964), p. 162.

<sup>23</sup> Giotto logo iria constituir uma exceção notável.

<sup>24</sup> Gênesis 2,11-12.

<sup>25</sup> T.A. Hslop, “How Strange the Change from Major to Minor: Hierarchies and the Medieval Art”. In: P. Dormer (org.), *The Culture of Crafts* (Manchester: Manchester University Press, 1997), p. 56.

*mudança, de uma organização minuciosa de tema para uma representação, o vitral é o mais bem empregado para mostrar como uma arte maior tornou-se menor, continuando importante*”.<sup>26</sup> A arte do vitral representava, no mínimo, uma síntese entre as duas formas de expressão artística, e os contemporâneos, aliás, chamavam de pedras preciosas as diversas cores que podiam ser vistas nos vitrais, atestando, assim, a importância da tradição de trabalhar com pedrarias. As nervuras dos vitrais comprovam, desse modo, a permanência da capacidade dos ourives, mas, dessa vez, posta a serviço da figuração. Também a arte do vitral evoluiu. Decerto por razões econômicas ligadas ao custo dos materiais, bem como do trabalho artesanal, os vitrais tornaram-se cada vez mais simples, substituindo com representações mais homogêneas os jogos de luz que a ourivesaria tinha conseguido absorver. A dimensão narrativa prevalecia sobre a dimensão mágica. É evidente que isso só poderia acontecer a custo de uma marginalização e mesmo do desaparecimento de técnicas e capacidades.

Deve-se, enfim, ressaltar que, nessa época, ninguém diferenciava entre o lugar das mulheres e dos homens no campo “artístico”, e ainda se está longe do tempo em que o lugar da mulher será mais o de objeto do que de autor da criação artística.<sup>27</sup> Essencialmente através dos conventos e das abadias, um determinado número de mulheres, muitas vezes de origem nobre, tinham acesso à educação e ao que hoje seria chamado de práticas artísticas. É difícil identificar o autor de obras em geral não assinadas, mas era sabido que diversos escritos, iluminuras e imagens eram produzidos por mulheres, especialmente na Alemanha, Inglaterra, Borgonha e Espanha. E quando as obras podem ser identificadas, encontram-se as consideráveis, como o *Hortus deliciarum* de Herrad, abadessa da abadia de Hohenburg, perto de Estrasburgo. Esse conjunto de mais de duzentas páginas de pergaminho e seiscentas miniaturas é ainda mais notável porque compreende numerosas representações de mulheres visando fazer entender a história da humanidade.<sup>28</sup> Mas, embora a religião servisse como alavanca para essa presença, o papel das mulheres estendia-se pela sociedade civil, e as guildas da época incluíam muitas mulheres, mesmo que lhes fosse impossível herdar os ateliês ou empreendimentos comerciais de seus maridos, depois de sua morte. Muitas representações, como a que fica acima da porta norte da catedral de Chartres, mostram que nenhum ofício era, então, de fato ou de direito reservado aos homens.

Com a Renascença as mudanças surgidas no período medieval vão começar a firmar-se, mesmo que os que são chamados de artistas ainda sejam tratados, essencialmente, como artesãos. Com ela, também se vê que surgem as primeiras classificações que prefiguram as noções modernas da arte.

Um primeiro deslocamento diz respeito ao nascimento da estética. As obras podem ser consideradas em si mesmas, independentemente do papel que elas possam ter na satisfação de necessidades concretas. É a protoestética, e um músico como Galilei (o pai de Galileu) a defendeu, insistindo na felicidade que a música deveria criar.<sup>29</sup> A obra é reconhecida por ela mesma. A contribuição mais importante vem, sem dúvida, do pensamento de Bacon.<sup>30</sup> Este reconheceu, de fato, uma categoria específica da atividade artística, a que se baseava na imaginação e não mais na razão ou na imitação. Pode-se, então, fazer uma distinção entre arte, ciência e artesanato, abrangendo o tríptico imaginação, razão, imitação. Mas Bacon só colocava na imaginação a poesia, deixando a música, por exemplo, para a atividade científica, tendo em conta seu tratamento como produto derivado das matemáticas.<sup>31</sup>

Um segundo deslocamento incide sobre a noção de artista. Surgem biografias de artistas, como, por exemplo, a de Bellini. A obra de Vasari descreve, aliás, os artistas da Academia florentina no mesmo nível dos artesãos que atingiram grande fama, mas ainda não como seres à parte.<sup>32</sup> Os artistas oferecem autorretratos deles mesmos, tal como Dürer, que se pinta como Cristo. Enfim, surge a noção de artista da corte: este não é mais um artesão, e se desloca como quer, sem ter de respeitar as normas das guildas locais. Alguns são pagos independentemente de suas obras. Eles adquirem um status semelhante aos dos criados, e é o começo do patrocínio ou mecenato. Qualidades específicas são, assim, atribuídas ao artesão-artista: ressalta-se sua capacidade de juízo, portanto de invenção (um termo técnico que traduz a capacidade de selecionar ou de cortar), e mesmo de imaginação (termo diferente de invenção e que ressalta a capacidade de inspiração e das qualidades naturais).

<sup>29</sup> L. Shiner, op. cit., p. 73.

<sup>30</sup> Ibid., pp. 83-4.

<sup>31</sup> W. Tatarkiewicz, op. cit., p. 89.

<sup>32</sup> G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Paris: Berger-Levrault, 1985).

<sup>26</sup> Ibid., p. 60.

<sup>27</sup> W. Chadwick, *Women, Art and Society* (Londres: Thames and Hudson, 2007), pp. 43-5.

<sup>28</sup> Ibid., p. 57.

Um terceiro deslocamento acontece na noção de arte, pois surge a noção de humanidades no lugar da de *trivium*: tira-se a lógica e inclui-se a poesia, a história e a filosofia moral.

### *A lenta transformação do ateliê e o começo da diferenciação*

Com a Renascença, os contornos do ateliê vão mudar lenta mas sensivelmente. Sem dúvida, a descrição feita por Banxandall das condições de trabalho dos artistas ainda artesãos continua sendo a mais geral.<sup>33</sup> Sem dúvida, a corporação ou a guilda continua sendo o ambiente social onde a atividade artística é desenvolvida. Mas está ocorrendo um determinado número de transformações, cujo primeiro efeito será o de criar diferenças relevantes entre artesãos.

No momento em que os ateliês alcançam certa importância, pode-se encontrar uma divisão do trabalho bem nítida. Alguns, aliás, irão atingir um tamanho muitas vezes desmesurado, como o de Rafael ou o de Tilman, em Würzburg. Aos poucos, essa divisão vai ganhando flexibilidade ante a necessidade de criar grandes retábulos ou grandes afrescos. Melhor ainda, alguns ateliês vão tornar-se verdadeiros *holdings*, como a *bottega* de Ticiano em Veneza: ele detém interesses em toda uma série de outros ateliês que trabalham em campos conexos, como a madeira. A mesma *bottega* vai ainda mais longe, inovando no campo comercial. Ticiano recebe estagiários estrangeiros em quem ele vê futuros representantes, e utiliza os gravadores para reproduzir, total ou parcialmente, suas obras e, com isso, gozar dos benefícios de sua marca. Enfim, ele encontra em Pietro Aretino, chamado de O Aretino, um verdadeiro assessor de imprensa, pois o papel deste é escrever para a Europa inteira, a fim de tornar conhecidos os recursos e oportunidades oferecidos pelo ateliê. Isso toma tempo, e é de fato instaurada uma verdadeira concorrência entre os ateliês, como, nesse caso, entre o ateliê de Ticiano e o de Tintoreto. Assim, o artista famoso assume os contornos de administrador, e por trás das grandes obras e dos grandes mestres da Renascença, surge uma agressividade frequentemente esquecida.

Os ateliês, a seguir, passam a dedicar cada vez menos tempo ao ensino e recrutam de imediato artesãos já firmados. Cada vez mais a formação é feita fora desses locais, e os aspirantes a artistas aprendem a copiar,

<sup>33</sup> M. Banxandall, *L'Œil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1972).

premissa do espírito das academias ou das escolas. Aliás, vê-se surgir, em meados do século XVI, em Florença, a Academia do Desenho (*Accademia del disegno*), fundada por Vasari em 1563, e em Roma, a Academia de São Lucas. Tanto uma como a outra organizam-se para fazer com que o estudo seja o componente fundamental da formação do artista. Além disso, ao substituir a formação prática dos ateliês pela formação através do estudo, ampliam-se as competências dos futuros artistas. Eles aprendem escritas variadas, línguas e até mesmo técnicas. Assim dotados, os artistas passam a se considerar inteiramente como atores do humanismo e não mais como adjuvantes da filosofia. As obras dos pintores mostram, nessa época, que eles se situam no mesmo nível de outros pensadores ou filósofos, como a Escola de Atenas, onde Rafael representa Platão e Heráclito com os traços de pintores romanos contemporâneos. Por seu lado, Vasari acrescenta às musas conhecidas uma décima musa em sua *Alegoria da pintura*.

A partir de então, aristocracia e artistas consideram-se como quase iguais, o que, evidentemente, altera a natureza dos contratos e das encomendas. À carta de Lippi (ver abaixo) pode-se agora contrapor a do poeta Caro a Vasari: “Quanto ao assunto, deixo-o em suas mãos [...] Lembrando-me que os pintores realizam suas próprias ideias e seus próprios projetos com mais amor e dedicação que os projetos dos outros”.<sup>34</sup>

Transformados em autores no lugar em que eles tinham sido considerados executantes, os pintores impõem suas escolhas, tanto em matéria de técnica quanto de tema. Em relação à técnica, o exemplo mais ilustre é a recusa de Michelangelo de decorar a Capela Sistina com pintura a óleo, e sua vontade de fazer ali afrescos, braço de ferro que imobilizou os trabalhos por vários meses, enquanto o papa tinha a maior pressa. Em relação aos temas, Michelangelo não teve o mesmo sucesso, pois, depois de sua morte, alguns de seus personagens foram modificados por Daniel da Volterra. De fato, as coisas não foram tão simples por duas razões. A autonomia dos temas é, primeiro, freada por uma causa exterior, a Contrarreforma, que levou o Concílio de Trento (1545-64) a editar normas muito estritas sobre a matéria. Assim, a célebre tela de Veronese que devia representar a Ceia foi rebatizada como *Banquete na casa de Levi*, tanto o número, a variedade e as atitudes dos personagens ultrapassam as representações tradicionalmente aceitas da última refeição de Cristo. Convocado perante um tribunal para dar explicações, Veronese, então, resolveu mudar o título de seu quadro.

<sup>34</sup> G. Vasari, “Vie de Michel-Ange”. In: *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit., v. IX, p. 216.

Em segundo lugar, subsistem muitos conflitos entre os artistas e os que encomendam as obras, especialmente quanto à demora, agora dependendo da vontade do criador, já que antes os prazos eram fixados imperativamente nos contratos. Embora desde então os artistas possam impor-se, em alguns casos eles encontram limites a essa vontade de se proteger. Os que encomendam querem saber para que servirão seus recursos, e se sua glória ou fama não acabarão enfraquecidas. Assim, o conflito situa-se no nível da possibilidade, para os que encomendam, de poder acompanhar a execução da obra e, portanto, de poder intervir antes que seja muito tarde. Os artistas, então, tentam opor-se a isso ao manter, tanto quanto possível, segredo sobre sua obra, mas nem sempre conseguiam: não se diz que Júlio II se disfarçou de operário para saber o que Michelangelo pintava na Capela Sistina.<sup>35</sup>

Isso em nada interfere nos recursos econômicos da atividade. Embora certo número deles seja convidado a trabalhar em obras excepcionais — a decoração das residências dos príncipes —, eles o são a partir de protocolos muitas vezes preparados minuciosamente pelo príncipe e seus colaboradores. Isabella d'Este fornece a Mantegna um esquema narrativo e alegórico minucioso dos temas a serem representados nas paredes do *studiolo* que ela lhe pede para decorar, e o contrato irá refletir a densidade dos temas, das cores etc.<sup>36</sup> A originalidade do artista se situa, portanto, na execução, no estilo, na pesquisa de perspectivas etc. É só aos poucos que o pintor passará da condição de executante para a de criador. Um exemplo que se pode citar aqui é o de Botticelli, que, em *A Natividade mística*, traduz um desejo original do pintor, como, aliás, ele mesmo menciona em um canto superior do quadro: “*Eu, Sandro, executei este quadro no final do ano 1500 em uma Itália atormentada pelas atribulações [...] inspirando-me no capítulo XI do Apocalipse de São João, que relata o décimo infortúnio, ou seja, a soltura do diabo, que durou três anos e meio para que fosse acorrentado [...] como neste quadro*”.<sup>37</sup>

Mas, nesse tempo de valas comuns, os artistas continuam sendo considerados bons copistas pelos estudiosos que cercam os príncipes. O artista fica totalmente submisso à boa vontade de quem faz a encomenda, e, aliás, ele se queixa disso, conforme comprova a celeberrima carta de Filippo Lippi a Giovanni di Cosimo de Medici: nela, ele afirma ter respeitado as instruções deste e, escrupulosamente, seus pedidos. Assim, ele se

espanta por ter sido injustamente criticado pelo representante de Giovanni, que o havia acusado de trapacear quanto à quantidade de ouro necessária para a execução do quadro. Além disso, ele suplica que possa terminar a obra em boas condições e que Giovanni concorde em lhe entregar, na data combinada, “*sessenta florins, isto incluindo os materiais, o ouro, a douração e a pintura*”.<sup>38</sup> De modo geral, as cláusulas incluídas no contrato são muito precisas, e elas pretendem prevenir qualquer dificuldade que possa surgir na produção da obra. Algumas cláusulas são gerais, mas outras são evidentemente específicas, seja para definir o estilo a ser utilizado, seja para concluir a quantidade de materiais preciosos, como os lápis-lazúlis. É um verdadeiro contrato de negócios.

Nesse contexto, o lugar das mulheres artistas ia permitir diversas interpretações. Depois do célebre artigo de Linda Nochlin publicado em 1960 (“Por que não houve mulheres artistas?”),<sup>39</sup> admite-se que o sistema de guildas, ofícios e corporações levou, progressivamente, à exclusão das mulheres de toda atividade profissional, lançando-as em um papel puramente privado. De fato, a nova constituição das cidades levou essas estruturas intermediárias a tornar-se, no mínimo, tanto lugar de atividade comunitária quanto expressão de grupos de produtores. As mulheres, então, foram consideradas as protagonistas da vida familiar, e “*elas foram relegadas a atividades pouco qualificadas no momento mesmo em que a demanda por profissionais não parava de aumentar em muitos campos [...] atividades ligadas à da criação artística*”.<sup>40</sup> Por volta de 1400, ou seja, algumas décadas depois de sua criação, a Confraria de São Lucas em Florença não contava com nenhuma presença feminina no momento em que se tornou o centro da organização artística dessa cidade. Essa divisão de papéis, traduzindo uma separação importante entre espaço público e espaço privado, não iria parar de se aprofundar, e multiplicaram-se os tratados que confinavam o papel das mulheres na maternidade e nos cuidados do lar.

Entretanto, isso não impediu que algumas mulheres vissem seu talento artístico reconhecido e seguissem uma carreira comparável à dos artistas homens. O exemplo tradicionalmente dado é de Marietta Robusti, a filha de Tintoreto. Mas é preciso sublinhar que ela logo se emancipou do ateliê familiar, e que também ela se beneficiou de uma organização, a de

<sup>35</sup> P. Burke, *La Renaissance en Italie: art, culture et société* (Paris: Hazan, 1991), p. 81.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>37</sup> E.H. Gombrich, *Symbolic Images* (Londres/Nova York: Phaidon, 1972), pp. 31-81.

<sup>38</sup> M. Banxandall, *op. cit.*, pp. 13-4.

<sup>39</sup> L. Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”. In: Hess e Baker, *Art and Sexual Politics* apud W. Chadwick, *op. cit.*, p. 67.

<sup>40</sup> W. Chadwick, *op. cit.*, p. 69.

Veneza, mais flexível que a de Florença.<sup>41</sup> Outro exemplo mais tardio foi o de Sofonisba Anguissola, que foi convidada a pintar pelo rei da Espanha, e viveu da venda de suas obras a nobres, bem como a burgueses.

### *Uma aceleração na transformação do status: os artistas contra a condição de artesãos na Espanha do Século de Ouro*

Além das transformações dos ateliês, vê-se que os próprios artistas voltam a questionar a condição que lhes é conferida, ou melhor, imposta. Na Espanha do Século de Ouro, as discussões relacionavam-se ao fato de saber se a pintura devia ou não ser considerada uma arte liberal. Era uma discussão importante, pois responder positivamente a essa questão faria com que os pintores escapassem do pesado imposto sobre as vendas (*alcabala*), ao qual estavam sujeitas as atividades mecânicas, e eles, assim, poderiam reunir-se “às honras e à dignidade”.<sup>42</sup> Como, portanto, a pintura podia sair do artesanato para alcançar o status de atividade liberal, ou seja, arte? Como o artista podia impor a referência de lugar de criação ali, no ateliê, onde ele estava confinado?

No começo, a *alcabala* era um imposto que todos os espanhóis deviam pagar por ocasião da venda de um terreno.<sup>43</sup> Instituído em 1342 pelo rei Afonso XIII perante as *cortes* de Burgos para financiar as guerras de reconquista contra os mouros, esse imposto foi ampliado e tornou-se permanente depois de terminado o conflito. Valendo um vigésimo do preço de venda, ele referia-se à venda de qualquer objeto material e não apenas à venda de terras. Dessa forma, os artesãos que produziam quadros deviam entregar ao tesouro 5% do preço da venda. Mas quem vendia serviços imateriais não estava sujeito a isso, sendo que outras isenções eram muito raras, como as concedidas aos ourives e aos prateiros. Os reis católicos, que tinham elevado o imposto a 10%, voltaram atrás concedendo muitas isenções. A isenção principal favorecia, de fato, àqueles que vendiam seus produtos para a casa real. A própria isenção dos ourives e prateiros era parcial: ela incidia sobre o valor de seu trabalho, mas não sobre o valor do material que eles tinham trabalhado, portanto esse valor estava sujeito ao imposto no momento da venda.

<sup>41</sup> Ibid., pp. 20-1.

<sup>42</sup> J. Gallego, *El pintor de artesanato a artista* (Granada: Universidade de Granada/Assembleia Legislativa de Granada, 1995).

<sup>43</sup> Glossário de palavras em espanhol e português derivadas do árabe (Dozy e Engelmann).

Ora, muitos artesãos consideravam que a venda de um quadro não podia assemelhar-se à simples venda de um bem, mas sim à locação, durante certo tempo, de um talento artesanal. Muitos processos foram iniciados para que essa diferença fosse reconhecida, mas nenhum tribunal deu ganho de causa aos artesãos-pintores. As necessidades financeiras levavam os que arrecadavam o imposto a só poder considerar o aumento da base de cálculo e, com certeza, não sua redução. No decorrer desse debate, os artistas levantaram muitos argumentos, alguns nada evidentes. Um pintor-artesão apresentou o argumento de que Deus tinha pintado o mundo conforme sua imagem... sem pagar nada. Outro pintor-artesão lembrou o fato de que o evangelista são Lucas tinha sido pintor, o que deveria conferir especial dignidade a essa atividade. Um terceiro chamou a atenção para a grandeza que convinha conferir à pintura, pois santa Verônica tinha contribuído para pintar o rosto de Cristo.<sup>44</sup>

Aliás, na mesma época, a ideia da nobreza da pintura surgia em toda a Europa, o que permitia que pintores de vários países reivindicassem um status que os afastava das condições artesanais a que eles eram remetidos sem cessar.

Assim, em *Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Vasari mostrava, primeiro, que a pintura tem a mesma dignidade da escultura, pois ambas eram filhas do desenho, mas também que os pintores vinham sendo reconhecidos com um número crescente de honrarias. Eles recebiam sepulturas magníficas, enquanto os escritores, como Lope de Vega, iam acabar em uma vala comum. Alguns reis iam à cabeceira de pintores doentes, como Francisco I junto a Leonardo da Vinci. Alguns papas lhes ofereciam as funções de cardeal, como Júlio II com Rafael. Leonardo da Vinci, em seu tratado da pintura de 1561, aliás, irá atribuir a esta o caráter de uma invenção sutil que, partindo de inspirações filosóficas, podia analisar todo tipo de formas.<sup>45</sup> Na Espanha, a pintura começava, então, a ser considerada não só como uma descrição, mas como o olhar de Deus sobre as coisas. A pintura torna-se, dessa forma, um pensamento que auxilia as mãos ou que é auxiliado por elas, e para completar essa mudança de status, alguns propunham ver, na poesia, uma pintura cega, o que elevava a pintura ao nível da arte incontestável que era a poesia.

Para reconhecer a nobreza da arte, é preciso ver que ela é, de fato, a parte relacionada à mão e ao espírito: “*Tais artes são liberais onde a reflexão prevalece sobre o trabalho do corpo e das mãos [...] elas são, ao contrário,*

<sup>44</sup> J. Gallego, op. cit., pp. 31-52.

<sup>45</sup> R. Alberti, *Trattato della nobilità della pittura* (Roma, 1585).



*mecânicas onde as mãos e o corpo assumem um papel mais importante que a reflexão*”.<sup>46</sup> Assim, nos séculos XVI e XVII, Ticiano, Velásquez e Murilo sempre se representavam em suas obras com o pincel na mão, mas jamais enquanto pintavam, apenas enquanto pensavam na obra, dando provas, portanto, de que a execução é menos importante que a concepção. Antes os pintores representavam-se como uma personagem no meio de outras, como Botticelli em sua *A adoração dos magos*. Além disso, o crescente reconhecimento dos pintores por parte dos príncipes e dos bispos comprova o lugar específico da pintura, como o gesto de Carlos V apanhando o pincel que Ticiano deixara cair.

Mas a discussão vai aprofundar-se. A pintura deve ser incluída nas atividades liberais e, portanto, ser isenta do pagamento da *alcabala*, porque os que a praticam são homens livres e porque as pinturas têm um papel educativo, enquanto outras obras só têm o papel de propaganda ou apologia.<sup>47</sup> Além disso, essa especificidade baseia-se em uma prática da época: ao contrário daqueles que vendem, os pintores não são obrigados, então, a manter abertos seus estabelecimentos.

Entretanto, a situação social dos pintores no Século de Ouro deixa muito a desejar. O pintor começa como aprendiz, ainda muito jovem, como Velásquez, aos onze anos. Ele é então objeto de um contrato de serviços como em outros estabelecimentos, onde tudo é regulamentado, mas com variações conforme a pessoa contratada. Ele tem de fazer tudo que lhe é pedido, e como contrapartida a pintura lhe é ensinada como uma técnica dentre outras; ele pode ser tratado se sua doença durar mais de quinze dias. Depois de alguns anos, ele torna-se membro da Confraria de São Lucas com a condição de passar em um exame; exame este que, se reprovado, impediria para sempre sua carreira de pintor. Uma vez aceito, ele recebe a permissão de manter aberto um estabelecimento. Quando recebe uma encomenda, deve sempre apresentar um desenho esboçando a obra que será executada. O pintor recebe o preço depois da entrega da obra, sem nem mesmo tê-lo fixado: muitas vezes, ao menos para os pintores de Sevilha, o comprador ou o negociante é uma pessoa que leva a obra em questão para a América, e só ali a vende. Com frequência, vão se passar anos antes

<sup>46</sup> Juan de Butron, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (Madri, 1626): “Conforme a la verdad aquellas artes se dicen propiamente liberales, honrosas y dignas de hombres libres en cuyo ejercicio prevale el entendimiento al trabajo de las manos y del cuerpo... y por el contrario aquellas son verdaderamente mecánicas donde las manos y el cuerpo tienen mayor parte en el trabajo que el entendimiento”.

<sup>47</sup> Sêneca: “Caterum unum studium vere liberale est, quod liberum facit, hoc est sapientiae, sublime, forte magnanimum”. *Cartas a Lucílio*, livro XI.

que o pintor receba o valor correspondente, como é o caso de Pacheco, que enviou 25 obras religiosas em 1614, para receber o valor apenas em 1627.<sup>48</sup> Murillo, até uma idade avançada, vende suas pinturas nas feiras. Por outro lado, os pintores recebem muito poucas encomendas dos reis e das cortes, ao menos no que se refere à Espanha. Além disso, pode-se constatar que o rendimento médio dos pintores é, então, inferior ao dos alfaiates.<sup>49</sup> O reconhecimento do caráter especial da pintura virá mais de outros meios artísticos ou religiosos do que das cortes principescas e de seus reis. Isso irá mudar progressivamente, tanto que, ao termo dessa evolução, os pintores, como Rubens, tornam-se não só próximos do poder real, mas também representantes deste.

Um dos primeiríssimos a reivindicar uma condição diferente do artesanato foi El Greco, por ocasião de três processos contra, sucessivamente, a prefeitura de Toledo, a paróquia de São Tomé de Toledo e o hospital de Illescas pelo célebre retábulo. Os litígios eram resultado da tentativa de El Greco de gerir sua obra segundo a maneira aprendida na Itália: quando feita a encomenda, ele recebia um adiantamento, e o preço era fixado na conclusão da obra encomendada, com base em uma avaliação da quantidade e da qualidade do trabalho feito. Ora, não havia acordo no início desses três processos, e El Greco pedia por volta de quatro vezes o preço imaginado por quem encomendou. Daí os conflitos e as apelações, no começo, perante as autoridades ou as cortes com finalidade eclesiástica. Os que se opunham ao preço elevado sempre denunciavam a não fidelidade dos desenhos ao texto dos evangelhos ou aos costumes aceitos, e requeriam correções, o que El Greco sempre recusava. Ele sempre acabava elevando o preço, embora em proporção variável, o que levou os outros pintores da Espanha a ver, nos processos de El Greco, um sinal de emancipação de sua arte.

Assim, El Greco havia pintado *Expolio* para a sacristia da catedral de Toledo, encomendada pela prefeitura.<sup>50</sup> Dois assuntos estavam em questão: El Greco exigia quatro vezes o valor oferecido pela prefeitura; esta exigia que certas figuras fossem eliminadas, especialmente os rostos de mulheres. Outra discórdia girou em torno da pintura *O enterro do conde de Orgaz*, sendo o conflito provocado, então, pela roupagem e pelas armas representadas. Os conflitos foram resolvidos com dificuldade depois de

<sup>48</sup> F. Pacheco (1649), *Arte de la pintura, su antigüedad y bellezas* (Madri: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>50</sup> J. Gallego, *op. cit.*, pp. 99-114.

muitas transações e apelações, o que comprovava que o pintor não era exatamente um artesão como os outros.

Em 1626, surgiu outra disputa entre Carducho e a secretaria das finanças (Real Consejo de Hacienda), que exigia que o pintor pagasse a *alcabala* sobre todas as suas obras<sup>51</sup> (Velásquez havia ficado isento). O processo dizia respeito, de fato, a uma série de pintores, muitos deles trabalhando, então, para a casa real. Esses pintores eram representados por um advogado, Lucas de Avila Quintillana, que baseou sua argumentação no fato de que a pintura era nobre, os pintores, livres, e que, enfim, eles gozavam de homenagens prestadas pela corte. Essa nobreza da pintura era reforçada pelo fato de que ela seria de essência divina ou de que ela levaria até Deus.

A primeira resposta do tribunal tinha sido que nenhuma isenção estava prevista, fossem quais fossem as imagens propostas. O advogado refutou a argumentação, considerando que as obras religiosas — no caso, as imagens devocionais — não podiam, em caso algum, estar sujeitas ao imposto. Além disso, ele insistia no fato de que o imposto era pago pela “tela” e não pelo homem, enquanto o valor da obra estava incorporado ao da pessoa, o que criava um desequilíbrio a ser considerado. Esse argumento central era prova da existência de uma qualidade intangível, a verdadeira origem do valor. No processo, aliás, a analogia havia sido feita com o livro, que, justamente, gozava de isenção. O advogado tinha até mesmo pleiteado uma similaridade com os medicamentos farmacêuticos, justamente isentos desses gravames, pois a mistura dos componentes dependia do talento do preparador. Enfim, para reforçar a argumentação, havia sido entendido que o pintor iria concordar em pagar os direitos sobre os temas profanos, mas não sobre as pinturas de temas religiosos.

Carducho e os demais pintores finalmente conseguiram, em 1633, uma sentença que determinava que eles não precisavam mais pagar o imposto sobre as obras que lhes haviam sido encomendadas, mas eles continuariam a pagá-lo sobre aquelas que eles executavam por iniciativa própria, e que depois eram vendidas.<sup>52</sup> Depois da apelação, a decisão final se ampliaria ainda mais para impedir o princípio de uma isenção geral. O argumento utilizado não será a nobreza da pintura, mas, mais indiretamente, o fato de

que se tratava de um empréstimo de serviços, não assimilável ou reduzido a uma simples transação material.

O processo de Carducho não regulamentou definitivamente o problema. Um argumento havia desempenhado um papel importante, ao mesmo tempo que mantinha a confusão: o fato de que a pintura era, agora, praticada pelos nobres, que estavam tradicionalmente isentos da *alcabala*. Um processo sobre o caso do nobre Juan Carreno de Miranda, que tinha abraçado a carreira de pintor contra a vontade dos pais, iria mudar a perspectiva, pois ficava difícil recusar aos pintores plebeus o que era dado aos pintores nobres.<sup>53</sup> No final desse período, Palomino dará uma visão sintética das consideráveis transformações de que tinha sido objeto a pintura. Em seu *Museo pictórico y escala óptica* (1715), ele vai diferenciar as ciências das artes: as ciências são resultado do raciocínio pela demonstração, e as artes, da sensibilidade para as coisas reais. As artes liberais são, portanto, aquelas onde o lado especulativo predomina sobre o lado físico, ao contrário das artes mecânicas, e, entre essas artes liberais, a pintura tornou-se, talvez, a mais nobre das artes, pois integra todas as fontes possíveis da nobreza: natural, civil, teológica e política.<sup>54</sup>

### *Uma nova figura: o pintor da corte*

Ao contrário de uma crença popular, logo depois da formação das primeiras especializações, surgiu um status de quase-artista, o de licenciados. Na França, desde 1399, os artistas da corte eram isentos dos impostos devidos pelas corporações, além de não serem submetidos à tutela delas. Instituída por Carlos VI, essa prática seria seguida pelos Valois, e até se chegou a ver algumas cortes criarem seus próprios licenciados. Aliás, essa possibilidade seria ampliada, pois, em Paris, o abade de Saint-Germain-des-Prés fazia com que o conjunto dos pintores flamengos gozasse dessas vantagens.<sup>55</sup>

Certos ateliês e artistas, portanto, não funcionavam no modo tradicional. Esses artistas ficavam permanentemente ligados aos príncipes, sistema que iria estender-se por vários séculos. Eles assumiam atividades antes feitas pelos ateliês monásticos, e alguns reis começavam a ter, perto deles, um mestre pintor ou *magister pictor*. Próximo desse tipo, mas entre

<sup>51</sup> V. Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias... Siguense a los diálogos, informaciones y pareceres en favor del arte, escritas por varones insignes en todas letras* (Madri: Archivos Reales, 1633).

<sup>52</sup> Era a tese *do ut facias*: se a pessoa empresta seu talento, ela não pode ser taxada.

<sup>53</sup> J. Gallego, op. cit., p. 159.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>55</sup> T. Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Macula, 2000), p. 32.

estes e o ateliê, está o fornecedor da corte, artista que continua a morar na cidade mas trabalha para a corte e dela obtém os benefícios.

O artista da corte não é nem um pouco mais independente do que aquele que trabalha sob contrato, pelo menos no começo. Ele trabalha para a glória do príncipe, e em geral não imagina que a fama deste possa um dia vir a depender dele. As coisas vão evoluir, e ainda que os músicos continuem por muito tempo no mesmo nível de alfaiates e cozinheiros, os pintores irão gozar de outro status, como comprova o fato de que alguns deles recebem um título de nobreza. Eles são sustentados, recebem uma renda vitalícia e podem até representar seu senhor junto a personagens importantes. Disso, eles obtêm uma satisfação que não é manifestada por aqueles que trabalham nos ateliês das cidades, mas que surge com os autorretratos ou os esboços com assinatura, até então desconhecidos. Alguns pintores chegam mesmo a representar-se em suas próprias obras, como Van Eyck no quadro *O casal Arnolfini* ou Dürer na *Adoração da Santíssima Trindade*. Isso talvez explique porque Dante pôs o pintor no purgatório, na categoria dos orgulhosos, mas ainda se está longe da importância que os artistas irão dar a si mesmos e, especialmente, do lugar que um pintor como Velásquez dará a si mesmo em *As meninas*.

Com essa evolução do lugar ocupado pelos artistas, surge uma diferenciação cada vez maior entre eles. Embora alguns alcancem a fama, a maioria continua a trabalhar um dia depois do outro, nem sempre conseguindo prover suas necessidades. Enquanto grandes artistas irão desprezar os honorários ligados à realização de uma obra, outros terão de ir ao encontro dos clientes a fim de oferecer obras para decorar as casas. Alguns deles não hesitam em organizar bazares beneficentes para desovar suas telas. E quando isso não é bastante, muitas vezes eles exercem uma atividade paralela, como, por exemplo, uma pequena farmácia ou uma pequena loja de especiarias.<sup>56</sup>

## A GRANDE DIVISÃO

Para compreender a construção dos conceitos de arte e de artista, talvez seja interessante examinar dois quadros pintados com alguns anos

<sup>56</sup> Além disso, eles certamente não estão imunes às violências, incluindo as relacionadas a conflitos religiosos. Bernard Palissy ou Mathis Grünewald são os artistas mais conhecidos que sofreram esse tipo de perseguição, e pode-se imaginar o que outros, menos reconhecidos, tiveram então que suportar.

de intervalo entre eles. Em seu *Autorretrato como alegoria da pintura*, Artemisia Gentileschi pinta-se identificando a si mesma com a poesia e, de alguma forma, fazendo-se desaparecer por trás de sua obra.<sup>57</sup> Em *As meninas*, Velásquez representa-se como o rei da Espanha, o que coloca o artista no primeiro plano.<sup>58</sup> É uma mudança radical de status, pois ele não é mais o criado, mas um personagem cuja essência se compara àquela do rei. O artista deixa de ser um simples artesão remunerado por tarefa, isto é, na proporção da importância do trabalho que executa. Ele vale por sua genialidade, o que implica uma ordem bem diferente de remuneração.

## Do ateliê à academia

Quando os artistas franceses que estudavam em Roma e os amantes da arte comparavam a situação da arte e dos artistas da Itália com a sua, eles eram tomados pelo descontentamento.<sup>59</sup> Na França, as estruturas corporativas medievais ainda estavam em vigor. Os pintores e escultores parisienses tinham de fazer parte da “*comunidade dos mestres pintores, escultores, douradores e vidreiros*”, que detinha todos os privilégios e monopólios das guildas e, em particular, ditava as regras da organização do aprendizado.<sup>60</sup> Formada no século XIV, essa corporação havia, em 1622, depois em 1639, enrijecido suas prerrogativas, no sentido de que os mestres da confraria detinham, a partir de então, o direito exclusivo — ou quase — de vender obras de arte. A confraria era composta por elementos díspares: ao lado de um pequeno número de verdadeiros artistas e de um grupo de comerciantes de arte e de industriais que obtinham suas rendas de todo tipo de produtos artísticos, os artesãos formavam a grande massa de seus membros. Os artistas de ideias progressistas achavam degradante essa promiscuidade com os comerciantes e a confusão da atividade deles com o trabalho mecânico.<sup>61</sup> Os artistas tinham dificuldade para fugir dos regulamentos das corporações artesanais, e só os que eram sustentados pelos nobres ou pelo rei conseguiam isso. Assim, as corporações, temendo que os artistas lhes escapassem, protestaram junto ao rei, requerendo que um número limitado de artistas fosse objeto do estatuto específico

<sup>57</sup> L. Shiner, op. cit., p. 57.

<sup>58</sup> X. Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie* (Paris: Unesco/Econômica, 2003), capa.

<sup>59</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste. Artistes et académiciens à l'âge classique* (Paris: Gallimard, 1993).

<sup>60</sup> N. Heinich, “Académisation et provincialisation des carrières des peintres en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle”, *Annales ESC*, v. 45, n. 6, pp. 1301-15, nov.-dez. 1990.

<sup>61</sup> A. Schnapper, *Le Métier de peintre au grand siècle* (Paris, Gallimard/NRF, 2004).

previsto para eles; isso provocou conflitos e uma reação em sentido contrário.

Nesse momento, com efeito, uma oposição “progressista”, influenciada pelas ideias italianas, havia se organizado. Ela via na fundação de uma Academia segundo o modelo daquelas de Roma e de Florença o meio para a emancipação intelectual da arte e para uma melhoria no status social do artista. Essa oposição formou-se na primeira metade do século XVII, durante a minoridade do rei. Ela se reunia no ateliê de Simon Vouet, em torno de Le Brun, e seus interesses combinavam com os dos “licenciados”, isto é, os pintores do rei que recebiam um salário por fazerem parte da casa real.<sup>62</sup> Essas licenças, que já haviam beneficiado os grandes artistas estrangeiros convidados, continuavam sendo uma exceção e não podiam ser consideradas como um sistema que enfrentava a corporação, mesmo que sua multiplicação levasse as corporações a requerer, regularmente, que elas fossem anuladas. Os licenciados poderiam ter desconfiado dessa contestação, mas juntaram-se a ela, pois os dirigentes das corporações cometeram o erro de atacá-los quando, em 1646, conseguiram que fosse adotada uma norma que colocava os licenciados sob sua jurisdição. Essa aliança deu, ao partido dos modernistas, a direção capaz de levá-los à vitória na pessoa de Charles Le Brun.<sup>63</sup>

A fundação da Academia foi autorizada em 20 de janeiro de 1648. Nesse ano, Luís XIV decreta, efetivamente, os estatutos da Academia Real de Pintura e de Escultura. Conforme seus termos, esses estatutos estabelecem que não é mais necessário fazer parte de uma guilda — e, portanto, ter seguido um aprendizado — para poder receber uma encomenda e executá-la. Essa decisão segue, especialmente, uma súplica dirigida ao rei por Martin de Charmois, cujo conteúdo não deixa nenhuma dúvida quanto à vontade de artistas eruditos, que cada vez mais se deslocavam, de escapar a qualquer regulamentação corporativista: “*Majestade [...] (cansados) das perseguições (que sofremos) faz longos anos pela perturbação de certos mestres nomeados, que só adotam o nome de pintor e de escultor para oprimir aqueles que consumiram sua juventude no trabalho e no estudo das coisas belas a fim de merecer esse título [...] (prosternamo-nos a vossos pés) [...] (Temos o direito) de esperar sermos libertados dessa opressão*”.<sup>64</sup> Alguns artistas já tinham conseguido, mas com dificuldade, escapar da obrigação de exercer sua profissão dentro de uma guilda, mas viviam à margem dos

costumes e das práticas aceitas, e não sem passar por muitos problemas. Para poder exercer livremente sua profissão, eles precisavam obter do rei licenças que os autorizassem a dispensar uma afiliação corporativa. Assim, a Academia de alguma forma reconhece o direito a se estabelecer livremente, como, aliás, seu lema comprova: A liberdade restituída às artes (*Libertas artibus restitutat*).

O recrutamento de associados da Academia, portanto, rompe com a organização em corporações, que datava de 1121, referente aos “*imagistas, pintores e entalhadores de imagens*”. A Academia surge, assim, como uma associação profissional que reúne indivíduos que praticam a mesma profissão. Portanto não há mais uma organização estruturada, e deixa-se grande espaço para vínculos interpessoais. O título de pintor é dado por cooptação, e não por herança, compra ou exame. O recrutamento é feito não entre candidatos, mas entre praticantes da profissão: forma-se, então, uma elite interna através de uma espécie de cooptação do mérito a partir de uma “obra escolhida”. Os membros da Academia podiam obter diretamente do governo real as licenças que lhes davam o direito de trabalhar em todo o território, podendo, assim, cobrir regiões referentes a corporações determinadas. Os artistas, que antes eram considerados artesãos, tornavam-se, desse modo, homens de saber.<sup>65</sup> Mas esse reconhecimento do status de artista não era acompanhado por total liberdade. Assim, para melhor reafirmar a ruptura com o antigo sistema de corporações, ficou decidido que os artistas não podiam tornar-se comerciantes de obras; essa função foi reservada a antigos artistas que renunciaram à prática artística ou, ao menos, à venda de suas próprias obras. Com efeito, na segunda metade do século XVIII, também se viu surgir os comerciantes que não tinham *a priori* nenhuma qualificação artística, principalmente vindos dos Países Baixos. Eles também começaram a publicar catálogos.

O sistema da Academia tem outra consequência imediata: ele põe fim ao sistema tradicional de formação dos artistas: a formação junto ao mestre é substituída por mecanismos variáveis baseados na participação em certos ateliês ou no acompanhamento de ensinamentos mais teóricos, que, aliás, serão organizados pela própria Academia. De fato, a Academia organiza aulas que podem ser frequentadas mediante pagamento, e faz exames regularmente, com atribuição de medalhas.<sup>66</sup> De instrumento de libertação de pintores e escultores, a Academia torna-se, assim, um sistema

<sup>62</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 121-32.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 126 ss.

<sup>65</sup> Le Brun, aliás, tomou a iniciativa de fazer uma lista e associou pintores àqueles que já tinham licenças por parte do rei.

<sup>66</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*.

para educar, principalmente em matéria de desenho, de perspectiva, de geometria e de anatomia. Isso terá outro efeito: ao codificar de maneira quase oficial os saberes, a Academia começa, lenta mas inexoravelmente, a produzir uma certa ortodoxia.<sup>67</sup> Classes de pintores são, assim, identificadas: a primeira compreende os generalistas, aqueles que fazem pintura sobre a história e que, além disso, têm vocação para ocupar as funções de direção e de animação da Academia; a segunda classe compreende os retratistas ou paisagistas. O reconhecimento de pintor da história vale o mesmo que o de mestre, e o preço das obras sobre história ultrapassa de longe o dos retratos e das paisagens. Como resultado, para ser exposto no salão, exposição pública bienal, aqueles que não se enquadram no cânone das obras com vocação histórica irão tentar ligar-se à margem do fenômeno para serem aceitos: assim, Claude Lorrain acrescenta a suas paisagens pequenas figuras históricas.<sup>68</sup>

Levando em conta essa diferença na formação dos artistas, certo número de mulheres, antes excluídas dos ateliês ou relegadas a atividades de segunda ordem, teve acesso novamente a atividades artísticas. A evolução foi demorada, pois, no começo, alguns programas de formação das academias ficaram fechados para elas. Porém, com o crescimento da demanda dos burgueses e a crescente organização de salões, e mesmo de mercados, mulheres conseguiram ser reconhecidas e entrar nas academias. Já em 1682, sete mulheres tinham sido eleitas, e a admissão de Carriera, artista então muito famosa, para a Academia alterou sensivelmente as perspectivas. Esse movimento pôde basear-se no papel crescente dos salões no século XVIII, salões então animados principalmente pelas mulheres (as “*salonnières*”). Mas esse movimento foi mais rápido na Inglaterra e nos Países Baixos, lugares em que o mercado o levou aceleradamente para um sistema acadêmico mais fraco.

Os primeiros tempos da Academia foram difíceis. Seu ponto fraco residia na falta de meios financeiros e na inevitável rivalidade entre artistas. Além disso, a corporação tentou reagir de uma maneira bastante hábil. Ela fundou a Academia de Saint-Luc, onde colocou seus membros mais eminentes, e deu-lhe uma organização idêntica à da Academia Real. Lá, abriu

<sup>67</sup> Os pintores conhecidos e que dão cursos multiplicam, então, seus juízos sobre o que convém ou não fazer: não se recomenda a pintura de camelos por ser prosaica demais; o asno e o boi não deveriam ocupar o primeiro plano de uma natividade, pois são animais muito vis, de acordo com Le Brun. A paisagem e os animais vivos são valorizados em detrimento de seres mortos ou inanimados.

<sup>68</sup> Inaugurada em 1º de fevereiro de 1648, seu ensino começou nesse mesmo dia, sob a égide de Le Brun, com uma conferência intitulada “Segundo o natural”. Esse lema dava o tom da nova Academia, permitindo a isenção de um aprendizado artesanal.

um curso de modelos, gratuito. Enfim, esse nascimento ocorreu no tempo da Fronde, durante a qual o mundo dos artesãos apoiava o Parlamento, o que intensificou as tensões. O compromisso entre os acadêmicos e os mestres só foi decidido a favor dos primeiros com o retorno de Mazarin, em 1655. Nesse momento, os acadêmicos obtiveram definitivamente o monopólio do ensino, uma pensão e um lugar para se instalar. Além disso, Le Brun conseguiu convencer Colbert de que se tornasse o administrador da Academia Real, o que mudou muito as coisas. Em 1664, Colbert deu à Academia novos estatutos, dotando-a de meios financeiros suficientes, atribuindo a seus membros os mesmos privilégios daqueles da Academia Francesa e garantindo que tivesse o monopólio da formação profissional.<sup>69</sup>

A partir de então a Academia podia conceder uma profusão de títulos, pensões, residências funcionais, prêmios de Roma, exposições etc. Todas as grandes encomendas oficiais eram dirigidas a seus membros. Por seu lado, a Academia de Saint-Luc não tinha nada de comparável a oferecer. Em 1671, a criação da Academia Real de Arquitetura continuou esse movimento, reconhecendo uma mudança na formação dos arquitetos, formação doravante mais teórica e mais distante das tradições artesanais.<sup>70</sup> A origem dessa criação devia-se mais às circunstâncias, pois, desde o começo, tinha havido um braço de ferro entre arquitetos italianos e franceses para saber quem iria construir a colunata do Louvre: Bernini, Le Vau, Le Brun ou Perrault, e a Academia era o meio para afirmar a preeminência dos artistas nacionais, a quem o rei conferia, assim, uma marca. Os membros dessa Academia terão de observar preceitos bem precisos:<sup>71</sup> os temas clássicos e cristãos são os únicos apropriados; as formas mais perfeitas têm de ser tiradas da natureza; um número limitado de posturas e gestos expressivos nobres são os únicos adequados para representar a figura humana, que expressa a beleza absoluta em sua perfeição; a composição pictórica deve preservar o equilíbrio, a harmonia e a unidade clássicos; o desenho condiciona o valor da arte.

A criação do sistema acadêmico terá outra consequência: a de oficializar o papel da viagem à Itália. Essa viagem havia se tornado frequente entre os artistas; desde os séculos XV, XVI e começo do XVII, um grande número de artistas franceses residia em Roma por alguns meses. Em 1666, Colbert organiza a Academia de França em Roma, que irá permitir a acolhida dos

<sup>69</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*.

<sup>70</sup> Alguns anos mais tarde, ela foi seguida pela criação de academias provinciais dirigidas pela Academia Real de Paris.

<sup>71</sup> H.C. White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Flammarion, 1991), p. 30.

laureados pelo concurso organizado pela Academia em Paris por três anos; concurso chamado *Prix de Rome* e constituído por três provas sucessivas: um esboço pequeno a óleo, um estudo de nu a óleo um pouco maior e a pintura de um grande quadro com os candidatos isolados uns dos outros dentro da Academia. Os laureados não gozavam apenas dos benefícios do prêmio: voltando à França, eles tinham a garantia de usufruir de muitas encomendas públicas. Além disso, lá eles mantinham contato direto com os alunos das academias romanas, organizadas de modo menos formal que a deles.

Esse sistema de academias avançará nos países vizinhos de modo muito menos rápido do que na França. A Inglaterra, bem como a Espanha, não o praticam de modo tão rígido, mesmo que algumas de suas instituições possam assemelhar-se. Os Países Baixos se afastam de modo ainda mais nítido desse sistema. Nesse país calvinista, a hierarquia de gêneros e o respeito às cenas históricas não são reconhecidos. A história, que veicula espontaneamente certo número de episódios cristãos importantes, é bem pouco aceita. Consequentemente, os artistas são levados a voltar-se para a clientela burguesa, que quer cenas de interior, naturezas-mortas, retratos e paisagens, enquanto os franceses, afinados com uma clientela aristocrática, não param de produzir obras que prestam homenagem à história da aristocracia. Quando os pintores flamengos pintam cenas coletivas, é para representar burgueses executando suas tarefas mais nobres ou por ocasião de suas reuniões: assim, Franz Hals pinta *Os diretores do hospital Sainte Elizabeth* (1641), *Os diretores do asilo dos velhos* (1664) ou *O banquete do corpo de oficiais de Saint-Adrien* (1633). Mesmo as grandes telas de Rembrandt que se aproximam da tradição histórica estão ligadas a tradições de austeridade e de rigor, como *A lição de anatomia do dr. Tulp* ou *A companhia do capitão Frans Banning Cocq*, chamada *A ronda noturna* (1642).<sup>72</sup>

### *Para uma oposição maior entre artista e artesão*

Cada vez mais a noção de artista vai opor-se à de artesão. Pressupõe-se que o artista descubra o que existe, e não copie ou recopie. Ele deve

<sup>72</sup> Aliás, essa evolução não trouxe benefícios para outras atividades, como as dos vidreiros, tapeceiros e ceramistas, mas que faziam parte da mesma atividade artesanal. As estruturas corporativas não necessariamente desapareceram e, além disso, algumas criaram sua própria academia, como a Comunidade de São Lucas, que criaria, em 1730, a Escola de Desenho. Em Paris, os artesãos que não podiam mais expor no salão real reuniam-se uma vez por ano na feira de obras de arte, que acontecia na praça Dauphine.

testemunhar sobre o espírito ou o *genius*, antes que o *ingenius*. Acontece o mesmo com a classificação das artes. Assim as ciências se diferenciam das artes: a Academia de Ciências, criada em 1666, põe fim às antigas classificações e, portanto, abre caminho para uma dupla autonomização, a das artes em relação à ciência e as das ciências em relação às artes. Enfim, vê-se que a noção de gosto assume uma grande importância em relação à de estética. O “*não sei quê*” está bem distante das regras do método de Descartes.

A formação irá tornar-se um dos principais campos de confrontação entre artista e artesão. Nos séculos XVI e XVII, os artistas recebem uma formação nitidamente superior à de seus predecessores, e isso, aliás, pode ser encontrado em sua origem social. Embora a maioria deles continue ligada às atividades de seus pais ou a atividades comerciais populares (Rembrandt é filho de moleiro; Vermeer, filho de dono de hospedaria; La Tour, filho de padeiro; e Watteau, filho de telhadista), seu nível social e econômico é muito mais elevado. Com frequência, eles também estudam e começam a frequentar escolas, academias de desenho ou, até mesmo, porém é mais raro, universidades. Além disso, um número crescente de artistas, como Poussin, provém agora dos meios burgueses. Para eles, muitas vezes os estudos são acompanhados por viagens ou estadias em lugares de prestígio. Tanto em um caso quanto no outro, o artista torna-se um erudito. Isso começa pelo nível de seus estudos, mas continua com a produção de obras que pretendem abordar questões intelectuais. Longe de fazer a vontade de quem encomenda, o artista agora procura em livros e tratados as referências necessárias para a produção de suas obras. Enfim, pode-se ver um número cada vez maior de artistas que escrevem tratados sobre sua própria arte. Assim, Poussin representa a si mesmo em um autorretrato vestido como um professor de universidade, cercado de cadernos de desenho.<sup>73</sup>

Também o mercado de imagens vai tornar-se um campo de confrontação entre artista e artesão. Ele se segmenta acentuadamente. De um lado, tem-se o mercado criado pelos três tipos de aquisições públicas: compras, encomendas e gratificações, e, do outro, o mercado dos “comerciantes de miudezas”. No primeiro, predominam os gêneros históricos e alegóricos, gêneros preferidos pela Academia: no reinado de Luís XIV, 45% dos quadros da Academia são sobre história.<sup>74</sup> Por outro lado, paisagens e naturezas-mortas representam menos de 5%. O retrato não é

<sup>73</sup> L. Shiner, op. cit., p. 203.

<sup>74</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*, p. 84.

privilegiado, pois continua sendo considerado uma submissão direta do pintor a quem encomenda: nele, as margens de escolha e de expressão são reduzidas, o que leva à consideração de que esse gênero é utilitário, principalmente se o cliente é um burguês. Richelet escreve em 1693: “*Quem faz retratos não vale nada, pintor retratista é um pouco mais tolerado [...] É um pintor que nada faz de história e que não é paisagista, mas que se dedica apenas a fazer retratos e, com isso, ganha a vida, porque não há burguês que seja um pouco vaidoso e que esteja em situação confortável que não queira ter seu retrato*”.<sup>75</sup> Em compensação, pouco a pouco a paisagem vai escapar de sua marginalização inicial, pois ela permite, mais do que o retrato, encontrar as qualidades expressivas procuradas no quadro com tema histórico.

Com efeito, a diferença entre os dois modelos, de artista e de artesão, vai basear-se em três elementos.

- O primeiro, portanto, é a formação. Com a Academia, o mestre não conta, e só importa o saber teórico: “*A arte pode muito bem ser aprendida sem mestre, pois o que conta, acima de tudo, é o saber teórico*” (Paggi,<sup>76</sup> já em 1607). De fato, esse saber teórico limita-se acima de tudo ao desenho, e a grande diferença é que os ateliês ministravam principalmente o ensino das cores, enquanto as academias ensinavam o desenho. Aparece também uma diferença no distanciamento entre professores e alunos. Enfim, a pintura deixa de ser um negócio de família, e os pais deixam, necessariamente, de atrair os filhos, como faziam nos ateliês. Assiste-se à criação de um modelo *vocacional* baseado na noção de dom, no lugar de um modelo de *aprendizagem* em que todo mundo pode entrar a custo de uma formação longa e frequentemente ingrata. É esse modelo *vocacional* que Vasari tinha posto em evidência em sua história dos pintores ilustres. O grande exemplo na França é Poussin. Através desse modelo, assiste-se ao reconhecimento cada vez maior da pessoa, da especificidade e, portanto, da criatividade que se instaura.<sup>77</sup>

- O segundo elemento importante da diferenciação é a retribuição. No modelo artesanal, havia um pagamento por tamanho ou por dia, com base em escalas padronizadas quanto ao tempo gasto e à natureza dos materiais utilizados. Nas encomendas reais, o preço era fixado pelo Primeiro Pintor do Rei, sem recurso possível. Um critério imaterial é, então, acrescentado, ligado à personalidade do pintor. Entre essas duas formalidades, surge uma fórmula intermediária, a do pagamento por serviços prestados: é

remunerado o uso do talento por um período de tempo, e isso sem relação com a duração da feitura de uma obra. De certo modo, o que se compra é uma competência por uma quantidade de tempo, e o reconhecimento dessa competência é feito através da liberdade conferida ao pintor na escolha ou na execução do tema. Assim se está em presença de uma economia tripla: uma economia de mercado ligada a um produto e avaliando um ofício; uma economia de serviço ligada a um talento e avaliando uma profissão; uma economia de renome ligada a obras-primas e avaliando um gênio.

- O terceiro elemento incide sobre o status social do artista. A pintura escapa às artes mecânicas para se situar na origem das belas-arts, noção que vai ocupar o primeiro plano durante todo o século XVIII. A velha separação entre o *trivium* e o *quadrivium* vai desaparecer. Em seu *Cabinet des beaux-arts*, Charles Perrault vai contrapor a liberdade de eleição acadêmica à servidão da afiliação corporativa. Ele recoloca, entre as artes, toda uma série de atividades antes classificadas com base na oposição liberal/mecânica.<sup>78</sup> Com efeito, a verdadeira ruptura está situada, agora, entre teoria ou ciência e artes ou práticas. Outros irão contrapor artes, ofícios e manufaturas, traduzindo uma crescente degradação na inventividade, mas, principalmente, uma distinção entre uma atividade nobre e atividades deixadas para o povo. Vê-se, então, aparecer a utilidade como linha divisória. Enquanto, até então, ela não tivesse desempenhado esse papel, o critério de utilidade vai ser o fundamento da distinção quase definitiva entre as belas-arts e as artes e ofícios, o que não é mais útil do que de fato parece ser. Isso remete também à oposição entre *otium* e *negotium*: “*É, portanto, um terceiro critério de definição das belas-arts que se apresenta: não mais sua materialidade, o que contribuía para desvalorizá-las em relação às atividades literárias; nem sua inventividade, capaz de valorizá-las em relação às atividades científicas, mas sim sua ‘agradabilidade’, que as diferencia das artes úteis ou necessárias*”.<sup>79</sup> Essa transformação semântica é acompanhada logicamente pelo surgimento do termo artista, até então empregado sem grandes diferenciações. A *Encyclopédie* faz dos pintores e escultores, artistas, em relação às artes mecânicas. Mas a segunda edição da *Encyclopédie* fará outra distinção entre o sapateiro, que é artesão, e o relojoeiro, que é artista, chamando a atenção para uma operação *a priori* mais sofisticada. O artesão se vê associado a imagens menos honrosas: o vil artesanato, confinado às artes puramente mecânicas. Assim, é atribuído

<sup>75</sup> Ibid., p. 87.

<sup>76</sup> Giovanni Battista Paggi (1554-1627). (N.T.)

<sup>77</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*.

<sup>78</sup> C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui concerne les arts et les sciences* (Genebra: Slatkine Reprints, 1971), retomado em L. Shiner, op. cit., pp. 71-9.

<sup>79</sup> N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*, p. 193.

ao termo artista uma dimensão intelectual e a ideia de livre escolha, ou mesmo de diletantismo.<sup>80</sup>

### *O surgimento da crítica de arte*

A crítica de arte, tal como é entendida hoje, nasceu da reação da arte contra a substituição do artesanato pelas amarras do academismo. No começo, o academismo coloca a arte em um conjunto de regras capazes de serem ensinadas e controladas.<sup>81</sup> Na Itália, onde os artistas podiam contar com um público, o papel de uma instância intermediária forte como a Academia foi pouco sentido. Na França, em compensação, o academismo, por falta de público, teve de se constituir como doutrina. Assim, muito rápido, alguns, como Roger de Piles, rebelaram-se contra a intolerância dessa doutrina e concordaram, através da crítica de arte, em libertar a criação artística. Os artistas que ainda não tinham um público que lhes permitisse a emancipação, aos poucos viram que era interessante, ao mesmo tempo, ter os benefícios da existência da Academia, que os protegia da servidão das corporações, e os da crítica de arte, que os protegia dos excessos da Academia.<sup>82</sup>

A Academia indicava o caminho a ser seguido e decidia o que era bom ou mau. Assim, no país do absolutismo político, floresceu um absolutismo artístico. Contrastando fortemente com o liberalismo que regia o julgamento artístico na Itália, a ortodoxia francesa travou combates ferozes, não só com Rubens, mas também com os coloristas de Veneza. Ela desenvolveu, com lógica implacável, um sistema que regulamentava a criação artística e o aplicou da maneira mais estrita. Desse processo, resultaram profundas contradições no meio artístico francês, cavando um fosso entre a teoria e a prática viva da arte, esta não podendo nem querendo ficar à mercê daquela. Em matéria de arte, o gosto entrou em conflito com o ensino oficial; o público, criticado, interveio nas discussões com suas próprias exigências.

<sup>80</sup> Isso não significa originalidade, de modo algum, mas, sim, os passos para chegar à obra de arte. Desse ponto de vista, a arte não pode mais ser comparada à profissão, com seu engessamento através de regras e regulamentos.

<sup>81</sup> A. Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne* (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005).

<sup>82</sup> Ao defender os interesses do *grand style*, ela também lutava contra a rotina mecânica praticada pelos ateliês e a favor da necessidade de um estudo mais rigoroso da natureza. É por isso que o êxito de David e do neoclassicismo consagrou também o triunfo da crítica de arte.

No começo, os acadêmicos concordaram sobre a importância do ensino da teoria pura, pois, de algum modo, eles tinham sido criados para isso em vista da história que estava se concluindo. Mas para perenizar a autoridade da Academia, era preciso regulamentar, “*recolher os frutos das conferências e extrair desse trabalho as matérias que podem ser instauradas como preceitos para a instrução da juventude*”.<sup>83</sup> O secretário da Academia, Henri Testelin, ficou encarregado então de redigir esses sumários, publicados em 1680 com o título de *Les sentiments des plus habile peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes* [Os sentimentos dos pintores mais competentes sobre a prática da pintura e da escultura, tabulados em preceitos].<sup>84</sup> Essa compilação marcou o advento de um sistema que limitou a liberdade de movimentos dos artistas franceses e deu, aos elementos conservadores, um lugar cada vez mais importante. Entretanto, a prática artística resistiu. A diversidade da criação artística e das individualidades não foi sufocada pelo monolitismo da teoria; seguiu-se, porém, uma crescente dicotomia entre realidade e teoria.

O conflito foi precipitado pela questão do colorismo, abordada em uma discussão sobre o desenho e a cor. Como era de esperar, a Academia tomou o partido do desenho. Julgava-se que a cor tinha pouca importância e “*era necessário prender-se apenas ao desenho*”.<sup>85</sup> Em 1667, por ocasião dos debates que se seguiram à apresentação de Nicolas Mignard sobre uma *Virgem* de Rafael, um dos membros do público disse ter reservas quanto a seu tratamento da cor e defendeu o modo de execução de Ticiano. A assembleia decretou que essa comparação era despropositada, pois Ticiano não representava os objetos como eles são, mas os vestia de cores. Roger de Piles defendeu uma posição oposta. Ele afirmou que os efeitos de luz e sombra, bem como seu cálculo e sua coordenação, eram específicos da pintura, ao contrário de todos os outros elementos comuns ao conjunto das ciências e das artes. De acordo com ele, o desenho não tinha existência autônoma em uma pintura, porque sua aparição dependia da cor, e citou como mestres do colorismo Ticiano, Veronese, Tintoretto, Rubens e Van Dyck.<sup>86</sup>

A resposta da Academia foi dada em 12 de junho de 1671, através de Philippe de Champaigne, declarando a primazia do estudo de desenho e, ao mesmo tempo, reconhecendo o interesse da cor. O conflito se agravou,

<sup>83</sup> A. Dresdner, op. cit., p. 74.

<sup>84</sup> Ibid., p. 120.

<sup>85</sup> Ibid., p. 19.

<sup>86</sup> Ibid., p. 23.



e Blanchard, membro da Academia, tomou o partido da dignidade da cor e propôs uma definição altamente discutível, segundo a qual “o desenho oferece apenas uma razoável possibilidade”, enquanto “a cor, na perfeição com que a supomos, apresenta sempre a verdade”.<sup>87</sup> Depois de trocas de palavras cada vez mais ríspidas entre os membros da Academia, Le Brun afirmou que “os borra-tintas estariam no mesmo nível dos pintores se o desenho não fizesse diferença”.<sup>88</sup>

Em seu *Dialogue sur le coloris*, publicado em 1673, Roger de Piles voltou à carga para, dessa vez, combater diretamente a Academia ao contrapor a qualidade de Rubens à de Poussin, mesmo sabendo que Rubens era malvisto aos olhos da Academia.<sup>89</sup> Essa posição recebeu, finalmente, o apoio de pintores e de escritores em face de uma Academia dividida. A cor passou a ser utilizada, e as ideias de De Piles foram aceitas. De Piles tinha, de fato, desempenhado o papel de crítico de arte, provocando o interesse do público a favor de suas posições. Assim, o público francês começou a se interessar pela pintura, ao contrário de um público italiano já muito interessado. Esse interesse também chegou até a literatura, e Dubos pôde reconhecer a posição de força de um público profano mas erudito.<sup>90</sup> Essa livre subjetividade da criação artística e de sua recepção pelo público traduz a saída definitiva da arte dos círculos do artesanato, da Igreja e da corte, para entrar nos da cultura geral.

A crítica ressaltou, assim, a necessidade de transgredir, se preciso, as regras da arte para deixar caminho ao gênio, e é Diderot, um dos primeiros grandes críticos de arte, quem consagrou essa mudança já percebida por Boileau: “As regras da arte tornaram a arte uma rotina [...] Elas serviram ao homem comum; elas prejudicaram o homem de gênio”.<sup>91 92</sup>

<sup>87</sup> N. Jouin (org.), *Conférences de l'Academia royale de peinture et de sculpture*, 1883.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> R. de Piles, *Œuvres diverses* (Amsterdam/Leipzig, 1767), V, p. 9.

<sup>90</sup> A. Dresdner, op. cit., pp. 131-4.

<sup>91</sup> Diderot, *Pensées sur la peinture* (edição de 1968), p. 765.

<sup>92</sup> “No final do século XVIII, o academismo ressurgiu ao revestir-se de uma forma rejuvenescida, e a crítica de arte, depois de ter sido obrigada a lutar ferozmente contra os artistas, por décadas, para ter o direito de existir, impôs-se como uma força sólida e incontornável. Seu prestígio aumentou ainda mais com os *Salons* de Diderot. Pela primeira vez, um escritor famoso se dedicava a esse gênero e aprofundava seus problemas. Diderot lutou pelos direitos da natureza e da originalidade e mostrou-se severo diante de todas as convenções, mas sem se desfazer das ideias de base do academismo. Portanto, essa doutrina e a crítica de arte transpuseram de mãos dadas o portal desse novo século, e seus respectivos destinos viram-se, assim, ligados intimamente.” A. Dresdner, op. cit., pp. 136-7.

## O nascimento da estética

A separação entre artes e artesanato vai acentuar-se em três períodos de tempo. Em um primeiro período, de 1680 a 1750, assiste-se ao surgimento de certo número de elementos originais, especialmente em matéria de estética. De 1750 a 1800, vê-se que realmente surge o sistema de belas-artes com a ruptura radical entre arte e artesanato. Enfim, em 1830, emerge um sistema institucional que vem corroborar essa noção de belas-artes e que se pode, então, classificar como a apoteose da arte. Essa evolução será delineada, ao mesmo tempo, em torno de uma oposição tríplice: entre artista e artesão; entre arte e artesanato; e através de uma identificação da estética em si mesma. Três interpretações podem ser propostas para explicar esses deslocamentos ligados uns aos outros. A primeira, de ordem intelectual, considera que a própria ideia de belas-artes trazia respostas, enfim, para determinado número de problemas ou de questões herdadas de outros séculos. A segunda, de ordem sociológica, via nisso o amadurecimento de processos de diferenciação abordados no final da Idade Média. A terceira explicação repousa nas transformações socioeconômicas, especialmente a ascensão da burguesia.

## O surgimento da noção de belas-artes

Aqui, tudo parte de uma capacidade diferente de apreciar as artes e as ciências: as atividades que podem ser apreciadas de maneira mais sutil constituem as futuras belas-artes.<sup>93</sup> Assim, em 1719, o abade Dubos reuniu no mesmo conjunto a poesia, a pintura e a música.<sup>94</sup> Aos poucos serão acrescentadas a dança, a retórica, o paisagismo, a escultura e a arquitetura. Surge a categoria das belas-artes, mas o problema principal é saber o que as reúne, pois não pode mais ser o desenho ou a imitação, dois princípios que haviam desempenhado esse papel antes. A partir de então, coloca-se em primeiro plano a presença da criatividade e da imaginação, um prazer gratuito em oposição a uma utilidade funcional, o papel do gosto, que permite obter satisfação etc. Duas obras apresentam essa posição: a de Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio] (1746);<sup>95</sup> e, bem entendido, *L'Encyclopédie*

<sup>93</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 103-46.

<sup>94</sup> Ibid., pp. 138-41.

<sup>95</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 97-8.

(1751-1752), cuja árvore dos conhecimentos humanos dispõe os campos dos conhecimentos sob três grandes faculdades: a memória, a razão e a imaginação. Aqui as artes passam definitivamente para o domínio da imaginação.

O livro de Batteux, publicado primeiro, desempenhou um papel central, ainda que já se possa encontrar o termo de belas-artes na obra de Charles Perrault de 1690, *Cabinet des beaux-arts*; o mesmo parece ter sido emprestado de um autor português que o teria evocado já no século XVI (as *boas artes* de Francisco d'Ollanda). Batteux considera que existe uma categoria específica de artes, a das belas-artes, que, por sua vez, compreende cinco categorias: música, poesia, pintura, escultura e dança. Organizadas para agradar, elas se opõem, então, às artes mecânicas, que têm por objetivo serem úteis. De fato, a ideia era menos nova do que o termo, porém apresentada de maneira mais radical, sendo cortado, desde então, o cordão umbilical entre arte e utilidade. As semelhanças vistas entre algumas dessas cinco categorias já eram antigas: Varchi considerara que pintura e escultura pertenciam à mesma categoria; Horácio, que poesia e pintura caminhavam lado a lado etc. Por outro lado, Batteux excluía a arquitetura das belas-artes pelo motivo de que ela transforma a natureza e entra no campo da utilidade. Outros irão fazê-lo depois, e irão incluir também a retórica, o que vai aumentar a categoria das belas-artes para sete componentes.

Cinco anos depois, essa discussão sobre a noção de arte seria encontrada no primeiro volume da *Encyclopédie*. Em seu verbete "Arte", Diderot conservou a diferença entre artes liberais e artes mecânicas, mas no *Discours préliminaire*, que servia de introdução à obra, D'Alembert empregou a expressão belas-artes, que foi então traduzida para o inglês como artes refinadas e para o russo como artes elegantes.

Essa noção de belas-artes iria embaralhar em definitivo a oposição entre artes mecânicas e artes liberais com que se tinha vivido durante longo tempo. Então, começaram a ser propostas outras divisões dentro da própria categoria das belas-artes, especialmente por Kant, que, em sua verdadeira arquitetura da classificação das artes, contrapôs as palavras, os sons e os gestos como fonte da diversificação interna das belas-artes. Outra história iria começar a questionar novamente essa diferenciação, sem dúvida sendo próprio da idade moderna, com Apollinaire, relativizar essas diferenças.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> "... notre art moderne/ Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie/ Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits/ La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture/ Les chœurs les actions et les décors multiples." [... nossa arte moderna/ Juntando sem ligação aparente como na vida/ Os sons

## A estética contra o gosto

Para que a noção de belas-artes se impusesse, era preciso manter uma diferença entre o gosto, termo empregado até então para tudo que deveria ser apreciado, e a estética, termo novo. Esta surge como a variação de um gosto refinado que foge a todo conteúdo genérico demais, todo o problema estando em saber como elevar o "gosto" além do "simples prazer de gostar". Procura-se educar esses gostos e, além disso, considera-se que "os pobres, os negros e as mulheres têm gostos inferiores" (segundo Hume).<sup>97</sup> O gosto é o que corresponde, enfim, aos usos sociais conhecidos, definidos pelas classes mais altas da sociedade. Aqui, o gosto superior ou a estética cedem lugar para a contemplação. A admiração torna-se desinteressada e não tem mais nenhuma relação com qualquer uso ou função. Essa elevação, desse modo, é consequência de duas fontes: uma fonte social — saber se abstrair de algumas amarras; uma fonte religiosa — aproximar-se de Deus (tradição agustiniana).

Para Kant, a estética torna-se uma finalidade sem fim, e esse desinteresse funda o juízo estético. Este não é moral, mas precisa tornar consciente a liberdade que se tem. Por isso mesmo ele diz respeito à moral, ao lembrar à pessoa as responsabilidades ligadas ao exercício de sua liberdade. Esse juízo estético permite diferenciar a obra do artesão da obra do artista, pois aquela depende de determinadas regras e, portanto, do gosto. Schiller retomará essa abordagem da estética, fazendo uma ligação entre o sensual e o ideal, ligação em que ele não tinha confiado porque lhe atribuía os desvios da Revolução Francesa, com a qual, no começo, ele tinha simpatizado. Mas competia à arte, mais do que à política, reconciliar o sensual e o ideal.<sup>98</sup>

## Populacho contra elite

Se o termo de belas-artes é aceito a partir de então, seu princípio unificador continua a provocar inúmeras discussões. As instituições irão desempenhar, desde o começo, um papel determinante: jornais, salões e academias tornam-se os vetores da literatura ou da música, e já em 1725,

os gestos as cores os gritos os ruídos/ A música a dança a acrobacia a poesia a pintura/ Os coros as ações e os cenários múltiplos.]. In: Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*.

<sup>97</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 140-54.

<sup>98</sup> I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (Berkeley: University of California Press; 1960); L. Shiner, op. cit., p. 147.

surgem concertos públicos nas Tuileries, em todos os feriados, como em Londres nos Vauxhalls Garden.

O próprio público começa a mudar e deixa de ser unicamente aristocrático, tanto que a seleção pelo conhecimento ou pela educação impõe-se de imediato. Surge a distinção entre o populacho e a elite, daí a expressão em inglês de *polite arts* para traduzir as belas-artes (antes que o termo *fine arts* enfim se imponha).<sup>99</sup> Os príncipes sustentam de boa vontade as artes, pois nelas eles veem o meio de criar um espaço comum aos aristocratas e aos burgueses e de reforçar, assim, sua estabilidade política. Lord Kames, portanto, irá escrever em seus *Elementos críticos*: “Os príncipes não incentivaram as artes apenas para seu prazer particular, mas pela influência benéfica na sociedade [...] Ao juntar classes diferentes nos mesmos prazeres elegantes, eles promovem a boa vontade; ao apreciar o amor por tal ordem, eles reforçam a aceitação do governo”.<sup>100</sup> Mas não há dúvida, também, de que essa posição a favor das categorias aristocráticas e burguesas provocou muitas discussões, como a iniciada por Charles Perrault perante a Academia em 1687. Ele achava que pessoas não necessariamente eruditas poderiam apreciar um romance contemporâneo tanto quanto a obra de Homero.

#### A APOTEOSE DA ARTE

O surgimento de um mercado de arte iria consagrar definitivamente a noção de artista e separá-la da de artesão. A consequência paradoxal disso será “libertar” os artistas, ao mesmo tempo que os fragiliza. Sujeitando-os a um regime econômico que só reconhecia como essencial a utilidade dos bens ofertados, eles iriam ser condenados a viver, no melhor dos casos, à margem desse sistema e, no pior, a serem eliminados. Aliás, mais adiante será visto que a noção de mercado de arte é totalmente ambígua. Mas, ao mesmo tempo, vê-se que os artistas reivindicam essa independência, ou até essa superioridade, e que eles fazem recuar todos aqueles que pretendem pôr obstáculos ao desenvolvimento de sua capacidade e imaginação.

<sup>99</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 79-99.

<sup>100</sup> Lord Kames, *Elements of Criticism* (1762): “The fine arts have ever been encouraged by wise princes not simply for private amusement, but for their beneficial influence in society. By uniting different ranks in the same elegant pleasures, they promote benevolence; by cherishing love of order, they enforce submission to the government” apud L. Shiner, op. cit., p. 96.

#### Uma mudança de ordem econômica: artista, obra e mercado

Em um país como a França, ou mesmo a Inglaterra, os artistas trabalham para uma clientela restrita, na qual podem estar misturados burgueses e aristocratas, sob uma perspectiva no final derivada do mecenato. Vende-se em “câmara alta” ou no showroom, e não mais em uma porta aberta para a rua. Esses lugares específicos, aliás, reúnem obras de muitos artistas. Quando surge a oportunidade, esses artistas expõem nos salões, locais de reconhecimento e de formação do “preço justo”. Ali, os artistas encontram os colecionadores, que estão assim empenhados em decorar suas casas e em estabelecer relações privilegiadas com eles. Podem aparecer intermediários, cujo primeiro verdadeiramente significativo na França é Jean-Michel Picard no século XVII. Este também é pintor e vende, em parte, suas obras, porém outros intermediários serão realmente marchands, como Gersaint, cuja loja, Au Grand Monarque, será representada por Watteau no célebre quadro *L’Enseigne de Gersaint* (1720). Essa intervenção dos marchands terá grande significado, pois irá começar a afrouxar as ligações entre compradores e pintores, deixando estes expostos a riscos que cada vez menos serão capazes de identificar.

Por outro lado, outros pintores menos conhecidos são obrigados a recorrer a estruturas mais claramente comerciais, não hesitando em fazer publicidade ou em anunciar as vendas. Esses artistas apresentam-se como especializados em um procedimento ou em um determinado tema, quase como autores de pinturas em série. Quando é preciso, eles deixam suas lojas para ir vender suas obras nas hospedarias ou nas feiras.

#### O artesão em segundo plano

Em 1752, e pela primeira vez, aparece claramente uma oposição formal, e até se pode dizer definitiva, entre artistas e artesãos. Em seu *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Lacombe considera como artista quem trabalha de maneira liberal nos campos da pintura, da escultura e da gravura.<sup>101</sup> O artista diferencia-se do artesão ao trabalhar em lugar próprio e não mais no do destinatário da decoração, para produzir daí em diante obras cada vez menores. Além disso, ele dispõe de um mercado onde pode revender suas

<sup>101</sup> J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l’architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique* (Paris: Estienne & Fils, 1752); L. Shiner, op. cit., pp. 99-100.

obras, o que faz com que se torne cada vez mais independente de quem encomendou a obra inicialmente. Enfim, os catálogos, onde aparecem, classificam as obras por períodos de tempo, e não mais pelo tema, o que põe em evidência o papel de quem produziu a obra. Nos vários campos artísticos considerados, essas estruturações se impõem. Os arquitetos deixam de ser tratados como mestres de obras, e sua formação inicial torna-se essencialmente de ordem intelectual, como mencionado, já em 1671, por ocasião da criação de uma Academia Real de Arquitetura. Os escritores começam a batalhar, e em certos países, eles obtêm uma remuneração de tipo específico, os direitos de autor. Os músicos apresentam uma paisagem mais variada: subsiste o predomínio do patronato, porém, progressivamente, com os concertos e as aulas de música, alguns compositores podem tornar-se relativamente independentes. Mozart encontrou dificuldades para fugir do patronato, mas aos poucos conseguiu, e quinze anos depois dele, Beethoven viveu de maneira independente, ainda que usufruindo de patrocínios.

Em 1762, entretanto, Rousseau, em *Émile*, ridiculariza “*esses companheiros que se enchem de autossuficiência, que chamam a si mesmos de artistas e trabalham apenas para os ricos ociosos*”. Assim, surgem vários critérios que irão aumentar essa oposição entre artistas e artesãos, sem nem mesmo levar em consideração o papel das academias, as quais irão impor, a sua maneira, uma verdadeira estruturação social da noção de artista.

No *Dictionnaire de l'Académie* de 1762, o artista é definido como aquele “*que trabalha com sua criatividade e suas mãos*”, enquanto o artesão é definido “*como aquele que trabalha com as artes mecânicas por encomenda*”. Criatividade e liberdade tornam-se, desse modo, os critérios de base dessa separação. Para Condillac, o critério central é o da originalidade, atribuída ao artista, em oposição à capacidade de imitação, atribuída ao artesão. A imaginação não tem mais nada a ver com a imitação: enquanto um se contenta em copiar o poder criador da natureza, o outro interioriza esse mesmo poder.<sup>102</sup> Assim, o mercado tem um papel libertador em relação ao patronato, pois permite que o artista crie em função de sua própria intuição. A encomenda e o vínculo de dominação que frequentemente a acompanhavam não são mais os únicos esquemas a mobilizar a atividade artística. O mercado valoriza, daí em diante, um trabalho abstrato baseado no valor de troca, ali onde costumava remunerar um trabalho concreto

<sup>102</sup> Essa capacidade de imaginação do artista é beneficiada pela existência de um mercado de obras de arte, no qual as obras são vendidas e revendidas, permitindo que ele se emancipe do mecenas ou do patrono.

baseado no valor de uso. Outro critério é o do entusiasmo, a vontade própria dos artistas, que os artesãos não têm, se se acredita em Rousseau: “*Se você o tem, você o reconhece. Se você não o tem, você não sabe o que é*”; esse critério será retomado por Goethe ao falar da torrente de criatividade do artista.

A essa mudança, corresponde a da noção de obra-prima. Antes, esta era uma obra feita em função de normas predeterminadas, e que provava, ou não, a capacidade que tinha um companheiro para entrar na confraria e tornar-se um mestre. A partir de então, a obra-prima passa a comprovar a capacidade de criar.

O destino reservado ao artesão é pouco brilhante, pois: “*Uma vez separada da imaginação, a abordagem não passa de uma técnica. Uma vez separada da criatividade, torna-se regra a capacidade de imitar modelos ultrapassados. Uma vez separado da liberdade, o serviço prestado não passa de um serviço de mercenário*”.<sup>103</sup> Essa divisão social entre artista e artesão não deixa de ter consequências quanto ao lugar das mulheres na sociedade, pois elas são rebaixadas ao artesanato e terão de ter muita abnegação para que, não sem dificuldades, ao menos algumas conquistem o status de artista, tal como as romancistas britânicas do século XVIII.<sup>104</sup>

As categorias onde repousava o sistema do artesanato serão, aliás, varridas pela industrialização. A organização do ateliê obedece cada vez menos à especialização das competências e cada vez mais à possível divisão de tarefas. A polivalência dos artesãos, que supostamente garantia sua criatividade e sua habilidade, é destruída, pois a hierarquia, daí em diante, é baseada na especialização das tarefas. A existência de tempo livre e de espaços de discussão e de formação no interior desses ateliês de móveis finos, de sopradores de vidro etc. é suprimida, pois se obedece às ordens recebidas dentro do quadro de especializações imutáveis. Pior, as reestruturações urbanas que acompanham as cidades do século XIX irão acentuar essa perda de habilidade, suprimindo o contato direto entre artesãos e compradores, e ao fazer isso, irão impedir todo diálogo sobre a atualização das formas originais. Considere-se o exemplo do *faubourg Saint-Antoine*, lugar europeu, por excelência, do artesanato de arte no campo de móveis finos. As reestruturações urbanas empreendidas depois

<sup>103</sup> L. Shiner, op. cit., p. 115.

<sup>104</sup> De fato, um determinado número de artistas continuará com raízes nas duas categorias, como Haendel no campo da música ou Hogarth nos campos da gravura e da pintura (*The Distressed Poet*). O melhor exemplo é Wedgwood: ceramista aos catorze anos, em Staffordshire, ele cria, em 1776, sua olaria Etrúria. Ele funda uma verdadeira manufatura para a qual recruta artistas-artesãos, mas organiza uma tal divisão do trabalho que eles se tornam artistas-operários.

dos trabalhos de Haussmann conduzem ao envio dessa produção para outros bairros, até mesmo para os subúrbios, deixando no antigo local as salas de exposição e de vendas. A essa transformação geográfica, é acrescentada, como seria lógico, uma ruptura entre os artesãos que fabricam e os usuários que compram. Eles se comunicam através de um vendedor, que também faz os pedidos e que, obviamente, tem interesse em normatizar a procura e a oferta. O resultado disso é um empobrecimento lento, porém irresistível, do diálogo, marginalizando as qualidades e as capacidades específicas em prol da mútua banalização de gostos e competências.

A supressão das características tradicionais do artesanato é acompanhada por sérias tensões sociais, conforme prova o conflito dos sopradores de vidro de Carmaux em 1895. A chegada dos fornos e das máquinas acarretou vários efeitos relacionados entre si: a banalização das competências, o trabalho em período integral e o desaparecimento do corpo social dos vidreiros, agora mergulhados nas massas sindicalizadas. Alguns desses artesãos tradicionais foram embora, outros tornaram-se operários. Entretanto, uma terceira categoria subsistiu à margem das outras, pois as empresas precisavam não só de designers, mas também de pessoas capazes de aplicar os novos designs. Por exemplo, a produção da chita envolvia quatro tipos de artesãos, bem como a de objetos de ferro fundido. Na Grã-Bretanha, isso fez com que se prestasse atenção a um mínimo de educação artística e à criação de escolas de design já em meados do século XIX.<sup>105</sup> Essas pessoas eram chamadas de trabalhadores de arte, mas, de fato, elas eram assalariadas como as outras, muitas vezes ao contrário dos designers, que permaneciam em uma tradição mais artesanal e viviam da remuneração por contrato. Essa separação deu origem ao conceito de artes aplicadas. Este pode ser encontrado nas instituições educacionais e nos museus (as artes aplicadas eram estritamente separadas da pintura e da escultura). Assim, a imagem do artesão foi, no melhor dos casos, associada aos conceitos de imitação, de execução, de dependência, de comércio e de pequena empresa.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> L. Shiner, op. cit., p. 209.

<sup>106</sup> Essa mesma oposição pode ser encontrada no campo da arquitetura, mas com um elemento suplementar: o arquiteto de um lado, o engenheiro do outro, pois é preciso dominar todos os novos materiais que entram na produção.

## A independência da arte

A partir de então, o artista não depende mais do campo da profissão ou da ocupação, mas sim do campo da vocação, o que implica desistir de qualquer outro projeto (como Berlioz, que abandona o estudo da medicina para dedicar-se à música) e até mesmo de seus vínculos familiares. Fala-se, então, de sacerdócio literário. Beethoven é comparado a um deus e Paganini, a um demônio. Para Baudelaire, a imaginação é quase divina... Para Mussorgsky, “o artista não tem outra lei que não seja ele mesmo”.<sup>107</sup>

Esse caráter excepcional do artista vai produzir novas imagens: na Inglaterra, a do *dandy*, na França, a do boêmio. Outra imagem se difunde, a do artista sofrido e revoltado. Um artista não pode deixar de ser incompreendido, o que gera atitudes esquizofrênicas: em um de seus autorretratos, Gauguin se apresenta como diabo e como santo. Isso, entretanto, não era uma fatalidade, pois alguns artistas conseguiam, então, viver corretamente e podiam esperar ascender socialmente, em especial os escritores, que viam abrir-se a sua frente mercados consideráveis graças à imprensa.

“A arte pela arte” poderia ser o lema dessa fase histórica em que o sistema de belas-artes erige-se como instância social independente de qualquer função utilitária. Assim, “a arte é um campo da vida social ao lado da ciência, da religião ou da política”, escreve Théophile Gautier no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.<sup>108</sup> Agora ela dispõe de instituições próprias: mercado, academia, museu, editores, tanto na música, que cada vez mais se emancipa de sua ascendência religiosa, quanto na literatura, que escapa de sua ascendência poética e vê aparecerem departamentos especializados nas universidades. É o começo do declínio do grego e do latim e o surgimento do francês ou do inglês como aposta de uma literatura, mais do que de uma linguística. Esse desligamento da arte das funções sociais tradicionais é ainda mais marcante, pois apresenta uma vocação espiritual que pode dispensar a religião: “Amemo-nos na arte como os místicos se amavam na religião”, escreve Flaubert em sua *Lettre à Louise Colet* (1853).<sup>109</sup> A arte abria caminho para verdades superiores que permitiam transcender as diferenças religiosas entre os homens. Supunha-se que ela revelaria o

<sup>107</sup> Por exemplo, aquela da quintessência do artesão, segundo Flaubert; N. Laneyrie-Dagen et al., *Le Métier d'artiste: peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge* (Paris: Larousse, 1999), pp. 147-8.

<sup>108</sup> L. Shiner, op. cit., p. 189.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 194.

universal através de imagens, sons e símbolos, ideia partilhada tanto pela filosofia alemã quanto pelo positivismo francês.<sup>110</sup>

Duas questões começam então a surgir. Existe uma arte mais artística do que as outras? *A priori*, seria a poesia, que dá às ideias formas muito abstratas, mas, para outros, a música iria mais longe na desmaterialização das ideias e das imagens. Será que não é preciso distinguir entre vanguarda e massa? Para os partidários da arte pela arte, quanto mais esta se concentra em suas próprias finalidades, mais ela é artística, arriscando-se a parecer perfeitamente esotérica para grande parte da população. O termo vanguarda, na verdade tomado emprestado dos militares e dos anarquistas (Bakunin), significa então que é preciso ser propositalmente chocante e desconfiar, em todo caso, do gosto instaurado.

### *O triunfo do esteticismo*

No museu, bem como nos concertos, surgem novas normas de comportamento, muitas vezes estabelecidas por causa de pessoas que nem sempre parecem compreender *a priori* o que está sendo representado ou acontecendo. Pretende-se educar o gosto, e essa dimensão do nascente sistema de belas-arts é claramente ilustrada no episódio de *L'Assommoir*, que descreve a visita feita ao Louvre pelos participantes de um casamento. Nele, Zola mostra como esses visitantes descobrem um universo desconhecido para eles e só encontram pontos de referência ante as cenas diretamente relacionadas à sua vida cotidiana.<sup>111</sup> Os guardiões do sistema de belas-arts se esforçam assim para prevenir reações intempestivas, pois aqui não se trata mais de agradar as classes populares. Desse modo, no teatro, esboça-se um movimento a favor do verdadeiro Shakespeare e não de uma espécie de western medieval. Na música, os concertos são separados, de modo muito estrito, das tradicionais serenatas feitas nos jardins públicos ou nos cafés-concertos. Os concertos tornam-se rituais, e é preciso saber escutar para poder aproveitá-los. Tudo isso leva à separação da arte das práticas mais populares, nas quais a celebração ou a paródia suplantam as outras referências possíveis.

A noção de estética aparece então como uma mistura de desinteresse, de juízo sem preconceitos, de contemplação, sem que seja introduzida nela a menor dimensão moral, de juízo não preocupado com aspectos materiais.

<sup>110</sup> Ibid., p. 195.

<sup>111</sup> Ibid., p. 213.

A arte pela arte define seus próprios critérios, e o da beleza, que tinha predominado por muito tempo, não desempenha mais o papel central. Pelo contrário, pode-se constatar a introdução de algo mais complexo que recorre aos critérios de verdade (Zola), do real (Flaubert), do estranho (Baudelaire), do grotesco (Hugo). A palavra beleza pode, daí em diante, ter múltiplos significados, inclusive o de pequenas coisas da vida cotidiana, que até então não tinham nada a ver com arte.

Como resultado, surge o problema dos vínculos entre arte e sociedade, e muitas tradições começam a se enfrentar, em especial a posição mais precisamente alemã, para a qual a arte não tinha nada a ver com as transformações sociais, e uma posição mais francesa, para a qual a arte tem um papel a desempenhar na transformação que se deseja da sociedade. Lamartine em 1848, Hugo no Segundo Império, Zola com o caso Dreyfus, foram os principais protagonistas. Na Inglaterra, a discussão foi menos radical, e foi visto na arte — com Carlyle, Ruskin ou os autores da era vitoriana — o meio de elevar o nível espiritual e a “polidez” das massas. Com efeito, essas duas posições não eram estranhas uma à outra. Ao separar a arte da sociedade, e ao torná-la uma instância autônoma, podia-se vê-la, antes, como um refúgio, do que como uma alavanca para melhorar a comunicação entre os homens.

### Do triunfo ao declínio do academicismo

Doravante os artistas são homens que aprendem, ensinam e praticam os princípios do belo e do bom. Eles se reúnem em academias que ditam regras para suas atividades, às vezes de maneira direta, mas muitas vezes de forma indireta e sutil. A força da academia é considerável e, mesmo quando, sob o golpe de grandes choques políticos, ela se enfraquece, ela volta a reaparecer alguns anos mais tarde. Assim ela orienta o gosto, consagra os valores e define as regras de funcionamento daquilo que se pensa ser o mercado. Em torno dessa estrutura central, os artistas agrupam-se em ateliês dirigidos por celebridades, de que David é o protótipo. Em Londres (como sua equivalente em Paris), a Royal Academy of Arts, administrada por artistas eleitos, desempenha um papel importante, mas que se baseia, principalmente, na função de ensinar. Órgão privado que não pode apoiar-se nas finanças públicas, ela não exerce o papel de determinar políticas artísticas. Os artistas se sentem, portanto, um pouco mais distantes, o

que, aliás, explica uma variedade muito maior na escolha dos temas, especialmente dando preferência às paisagens: “Ao treinamento no ateliê e à imitação do antigo que o sistema francês prefere, contrapõe-se uma espécie de educação pessoal em que a prática não vem para fazer esquecer a teoria e a arte, mas para recolocá-las em outro lugar: o de instrumentos necessários e não o de fins”.<sup>112</sup>

Seja em Londres, seja em Paris, os salões das academias marcam o ponto alto da vida artística e definem seus fundamentos... até o próximo salão. Com a duração de três meses — alguns dias com entrada pagante, outros gratuitos —, o salão é organizado por um júri oficial, composto, na França, por artistas e apreciadores de arte, para ser, mais tarde, aberto a representantes do Estado. Eles selecionam rapidamente as obras, e recusam as outras, que, marcadas no verso com um “R”, são consideradas invendáveis daí em diante. São distribuídos quatro tipos de medalhas (de honra, primeira, segunda e terceira categoria), e apenas as críticas mais acerbas, como as de Baudelaire, vêm perturbar o arranjo. Entretanto, o sucesso dos salões não deixa de crescer em paralelo ao número de obras: de 324 em 1785, cem anos depois irá passar para 7.289. Nessa época, eram calculadas mais de 10 mil entradas pagantes por dia, o que era considerável.

Esse afluxo ressalta o fenômeno dos recusados, ainda mais que a recusa parece obedecer tanto a escolhas estéticas quanto a fatores morais. Assim, as obras recusadas de Delacroix o são porque, além de sua ressonância ser política demais para a época, ele contrapõe claramente uma abordagem semântica à abordagem clássica tradicional. O primeiro salão dos recusados é organizado efetivamente em 1827, e o segundo, muito mais significativo, em 1863. Nesse mesmo ano, o salão tinha reprovado 3 mil das 5 mil obras apresentadas, e Napoleão III, vindo ver pessoalmente essa depuração, decidiu então abrir uma exposição suplementar na qual todos os candidatos recusados teriam direito a expor. Assim, em outra ala do Palais de l’Industrie, situado nos Champs-Élysées, a multidão precipitou-se para ver as obras de Pissarro ou de Jongkind, mas, principalmente, *Le Déjeuner sur l’herbe* de Manet. Mesmo nesse salão, para um Émile Zola satisfeito, a maioria dos espectadores não fazia mais do que rir e ridicularizar: “Eu revi o *Déjeuner sur l’herbe*, obra-prima exposta no salão dos recusados, e desafio nossos pintores em voga a que nos deem um horizonte mais amplo e mais cheio de ar”.<sup>113</sup>

Esse salão será organizado regularmente a partir de 1884 pela Sociedade dos Artistas Independentes, que criam os Recusados, primeiro

nas Tuileries, depois no Champ-de-Mars. Entretanto, para alguns artistas, serem chamados de recusados e ficarem expostos aos risos de quem saía do salão oficial, não agrada nem um pouco. Assim, os impressionistas se juntam para organizar, em 1874, no ateliê de Nadar, uma exposição que está muito à frente do salão oficial e que, portanto, não pode mais ser comparada a este. É um cronista do *Charivari*, cujo nome foi depressa esquecido, que iria fazer disso um momento fundamental da vida artística ao ridicularizar o título de um quadro de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872): “Impressão, tinha certeza. Eu dizia a mim mesmo, porque estou impressionado, deve haver impressão dentro dele”.

Esses movimentos, aos quais é preciso juntar os salões organizados por Courbet para suas próprias obras, iriam, em todo caso, distender um pouco mais a relação entre artista e Estado. Os artistas franceses assemelham-se a seus colegas estrangeiros, que também não podem contar com a massa das encomendas públicas feitas aos pintores da Academia, e que, então, devem provar que inovam nos temas e nos estilos para atrair uma demanda pagante. Retratistas, especialistas em paisagens ou naturezas-mortas, todos são levados a procurar os meios para sua subsistência fora de qualquer esfera pública, e são raros os que, como Delacroix, podem viver associando modos então julgados contraditórios. Algumas vezes, as encomendas oficiais são feitas a esses grandes artistas, mas cada vez menos, enquanto o número das telas produzidas não para de aumentar (entre 1850 e 1860, teriam sido pintadas 200 mil telas na França). Os pintores, então, têm de se voltar para os burgueses, um pouco como os pintores dos Países Baixos dois séculos antes. Cada vez mais, eles são obrigados a fazer retratos de família, e das cinquenta telas em média que são produzidas todo ano pelos artistas, estima-se que mais do que nove décimos deviam então ocupar um lugar ao lado dos compradores particulares individuais. Pode-se assistir, assim, a dois paradoxos: Courbet, com certeza revolucionário do ponto de vista da história da arte, adota essa lógica do mercado de arte, e sua célebre tela, *La Rencontre, ou bonjour Monsieur Courbet* (1854), demonstra como o pintor está à frente de seus compradores.<sup>114</sup> Os pintores se associam, então, aos marchands, que se multiplicam no bairro da Opéra. Junto a estes, eles podem encontrar vendedores, promotores, usurários e fazedores de fama.<sup>115</sup> Diminui a distância entre a prática dos pintores estrangeiros e a de seus colegas

<sup>114</sup> J. Zutter e P. Ten-Doesschate Chu, *Courbet: artiste et promoteur de son Œuvre* (Paris: Flammarion, 1998), pp. 63-4.

<sup>115</sup> P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres* (Paris: Flammarion, 1995), p. 153.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>113</sup> É. Zola, *Mon Salon* (Paris: Librairie Centrale, 1866).

franceses, pois cada vez mais pintores franceses procuram vender a particulares.

Os impressionistas vão aperfeiçoar esse movimento ao definir o que eles esperam do marchand: visibilidade, publicidade, vendas regulares, estabilidade social. Aqui o verdadeiro inovador foi Paul-Durand-Ruel, que criou um periódico, a *Revue Internationale de l'Art et de la Curiosité*, que iria difundir as novas escolas de pintura pelo mundo inteiro. Mas nem sempre o sucesso encontra-se nisso, pois a obra de arte é considerada uma obra inútil e, aliás, em parte, é desejada como tal, o que faz com que o mercado, se é que existe, permaneça pequeno. Além disso, mesmo os artistas mais conhecidos penam para vender suas obras. Logo depois da morte de Manet, 67 telas dele foram enfim vendidas, ou seja, mais do que durante toda a sua carreira de pintor e por uma remuneração superior a tudo o que ele tinha conseguido ganhar durante a vida.<sup>116</sup>

Com a perda de influência do salão, outra evolução é esboçada, que, aliás, acentua esse refluxo. Depois de terem rompido com o gênero imposto pela pintura acadêmica, os artistas emancipam-se cada vez mais de uma referência geográfica — Paris e as capitais — e de um sistema de formação — a Academia. Nisso, eles recebem o reforço de uma invenção que utilizam de imediato, a fotografia. Ela não só permite evitar cenas de poses custosas e constrangedoras, mas também diversifica os temas possíveis, bem como enriquece as fontes de inspiração. Entre os contemporâneos, e ao contrário dos críticos, como Baudelaire, que viam os fotógrafos como, no máximo, artesãos e com certeza não como artistas, os pintores estarão entre os primeiros que irão considerar os fotógrafos como sendo dos seus.

Eles diversificam os lugares onde moram em relação aos locais que os inspiram e às viagens, conforme comprovam as telas de Gauguin, que obviamente não têm nada a ver com as viagens obrigatórias à Itália; ou mantêm duplas residências, como Cézanne. Além disso, mesmo em Paris, mudam os lugares que servem de inspiração, pois os bares, as estações de trem e as avenidas substituem os salões e os ateliês. Aliás, esse movimento era mais antigo, pois esse desejo pode ser encontrado na origem da constituição da Escola de Barbizon, nos anos 1830, com uma palavra de ordem que poderia ser a seguinte: “*Em Barbizon a paisagem, em Paris a pintura histórica*”.<sup>117</sup> Talvez a evolução mais significativa tenha, por outro lado, começado com Constable, filho de moleiro. Em primeiro lugar, ele decide viver no campo e, acessoriamente, ao norte de Londres, para pintar

<sup>116</sup> H.C. White, op. cit., pp. 169-70.

<sup>117</sup> N. Laneyrie-Dagen et al., op. cit., p. 178.

as nuvens que cortam o céu britânico. Ele irá frequentar a Royal Academy por algum tempo, voltando bem rápido para sua Sussex natal: “*Durante dois anos, tentei fazer quadros e encontrei uma verdade falsa [...] Vou voltar logo a East Bergholt, onde vou trabalhar sem descanso, junto à natureza [...] e meu foco será a representação simples e autêntica das cenas que irão me interessar [...] Há lugar para um pintor da natureza*”.<sup>118</sup>

Como resultado, o sistema de formação é abalado, pois é na natureza e na observação das coisas que os pintores podem formar-se; os ensinamentos acadêmicos passam a ter um papel mais marginal. O exemplo dos Nazarenos é significativo, pois, como reação contra o academismo que então reinava em Viena, alguns artistas pintores austríacos irão praticar a arte como se fosse uma oração coletiva, abrigados em locais recuperados dentro de um convento dessacralizado por Roma, adotando, aliás, uma vida quase monástica. Assim, os Nazarenos baseiam sua prática em uma redefinição da arte e de suas vidas cotidianas longe do academismo. Da mesma maneira, os pré-rafaelitas, em grande parte orientados por Ruskin, vão definir outras referências e outras técnicas, evitando, além disso, cair na escolha de “pintura acadêmica ou pintura recusada”.

#### Do artista acadêmico ao artista por vocação?

Embora a Academia permita mudar de modo substancial o estatuto do artista ao separá-lo definitivamente do artesanato, o questionamento dos sistemas de formação acadêmicos iria pôr em evidência outra concepção do artista, a do artista *por vocação*. Nathalie Heinich explicou, em sua obra *L'Élite artiste*,<sup>119</sup> como durante todo o século XIX surgiria uma nova concepção de artista que ia muito além da imagem de demiurgo ou de boêmio que é atribuída, com certa facilidade, ao movimento da arte pela arte. Tomando como ponto de partida o romance de Balzac, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*,<sup>120</sup> a autora descreve o ambiente de pintores de um gênero bastante diferente dos tradicionalmente analisados até então, mesmo que um dos protagonistas seja Poussin, cujo papel na consolidação do sistema acadêmico é conhecido. Heinich ressalta como o uso de um determinado número de expressões anuncia alguma coisa muito diferente do artista

<sup>118</sup> Ibid., p. 177.

<sup>119</sup> N. Heinich, *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard/NRF, 2005. Bibliothèque des Sciences Humaines).

<sup>120</sup> H. de Balzac, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, 1831. [Edição brasileira: *A obra-prima ignorada*. Prefácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2013.]



acadêmico e, *a fortiori*, do artesão: entusiasmo, arte em pessoa, convulsão do gênio, sopro, missão, chama celestial etc. Escapa-se às referências acadêmicas por razões que podem, aliás, variar de um caso a outro, mas tudo converge para afirmar que ser artista é situar-se em uma vocação, que tanto pode vir antes quanto depois de uma eventual formação. Classificada como “catecismo estético”,<sup>121</sup> a obra de Balzac proclama a arte pela arte, e outras imagens virão juntar-se rapidamente, a começar pela do artista boêmio. Nas *Scènes de la vie de bohème* (1851), Murger se debruça sobre a boemia específica dos artistas, a de um Cenáculo onde se reúnem os chamados ou os eleitos pela arte, a passagem daqueles para estes dependendo dos azares que o mercado não irá deixar de enfatizar a seguir. Trata-se, então, de “a grande família dos artistas pobres, fatalmente condenados à lei do incógnito [...] raça de sonhadores obstinados para quem a arte permaneceu como fé e não como ofício”.<sup>122</sup> De fato, a imagem de pobreza que será ligada indelevelmente, a seguir, a esse artista por vocação, não era tão forte, e essa boemia não era então considerada como incompatível com algum bem-estar. O amor pela arte e um estilo de vida à margem do avalizado pela sociedade constituíam, no começo, a matéria do artista boêmio. Mas, com muita rapidez, um determinado número de imagens irão suplantá-la, veiculadas por muitas descrições, em cuja primeira fila podem ser encontradas as de Champfleury, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Baudelaire: cor cadavérica, artista esfaimado, melro branco, albatroz.

#### A incorporação dos outros: o caso da fotografia

No século XIX, o sistema artístico e as instituições correspondentes estavam, então, completos. Era possível tentar viver de arte como uma arte e não mais como um artesanato. Mas a história da construção desse sistema de belas-artes não parou por aí e um duplo movimento continuou impelindo-a: um movimento de assimilação de novos campos, como a fotografia, o jazz, as artes audiovisuais etc., tendo alguns deles, aliás, surgido em um primeiro momento como contestação do sistema da arte pela arte; um movimento de contestação da divisão entre arte, artesanato e artes aplicadas.

<sup>121</sup> P. Junod, *Transparence et opacité: essai sur les fondements de l'art moderne, pour une nouvelle lecture de Konrad Fieldler* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1976) apud N. Heinrich, *L'Élite artiste*, p. 21.

<sup>122</sup> N. Heinrich, *L'Élite artiste*, pp. 28-9.

Quando surgiu a fotografia, ela não foi aceita de imediato como uma forma artística, mas, ao contrário, foi marginalizada.<sup>123</sup> Um pintor como Delacroix ergueu-se de modo extremamente enérgico contra essa invenção: “Examinem os retratos feitos no daguerreótipo: dentre cem, não existe nem um que seja suportável, pois bem mais que os traços regulares, somos surpreendidos e encantados pela fisionomia que percebemos no primeiro olhar e que um aparelho mecânico jamais irá perceber”.<sup>124</sup> A opinião de Baudelaire era igualmente severa: “A sociedade ignóbil ocorreu como um só Narciso a fim de contemplar sua imagem trivial no metal [...] O amor pelo obscuro, que está tão presente no coração natural do homem quanto o amor por si mesmo, não deixou passar uma oportunidade tão boa para se satisfazer”.<sup>125</sup> O governo francês havia certamente pressentido a importância da fotografia, comprando a patente de Daguerre e a colocando à disposição de todos. De fato, Arago tinha entrado em contato com Daguerre e Nicéphore Niepce para comprar o processo, dando como contrapartida uma renda vitalícia aos dois inventores, o que foi muito oportuno, pois a sala de exposição de Daguerre, na rua de Bondy, em Paris, havia se incendiado, arruinando-o.<sup>126</sup> Em 19 de agosto de 1839, durante duas sessões sucessivas da Academia de Ciências, Arago, na presença dos dois inventores, tornou público o processo de daguerreótipo, insistindo na importância do gesto: “Em suma, a admirável descoberta do sr. Daguerre é um imenso serviço prestado às artes [...] Essa descoberta foi adotada pela França; desde o primeiro momento, ela se mostrou orgulhosa de poder doar a descoberta liberalmente ao mundo inteiro”.<sup>127</sup>

Para os meios artísticos, essa atividade relacionava-se mais ao artesanato que à arte, pois a pessoa se contentava em fazer funcionar uma máquina, sem exercer nenhuma imaginação. Uma multidão de produtos era fabricada enquanto a obra de arte tinha um caráter único, e coroando tudo, a fotografia tinha uma finalidade utilitária, o que ia contra a doutrina da arte pela arte. Com muita rapidez, percebeu-se, no entanto, que as fotografias não tinham, todas, o mesmo valor e suas respectivas qualidades variavam enormemente de um caso para outro. Os fotógrafos, aliás, não forneciam as mesmas expressões da realidade, o que recolocou em jogo certo poder de interpretação e mesmo de imaginação. A partir da segunda metade do século XIX, começou-se a distinguir, dentre os

<sup>123</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 229-33.

<sup>124</sup> Ibid., p. 229.

<sup>125</sup> Ibid., p. 230.

<sup>126</sup> X. Greffe, *Économie da la propriété artistique* (Paris: Economica, 2005), pp. 123-9.

<sup>127</sup> L. Shiner, op. cit., p. 229.

fotógrafos, aqueles que manifestavam um real poder de criação daqueles que se contentavam em fazer funcionar a máquina, portanto, os artistas dos artesãos, e assim a fotografia tornou-se uma arte e acabou encontrando um lugar nos museus.

#### Das vanguardas ao modernismo

Uma vez passados os primeiros choques, o sistema acadêmico cai em ruínas no amanhã da Primeira Guerra Mundial. As fronteiras das disciplinas tradicionais são transgredidas, os gêneros e os materiais, misturados, as técnicas dão lugar à inovação permanente, assim como outros elementos que reduzem a oposição frontal entre o artista e o artesão. No campo da pintura, a colagem é utilizada cada vez mais antes de ceder o lugar para o *dripping*. O ateliê hesita entre laboratório e quarto de despejo.

O ensino será ainda uma das primeiras vítimas da mudança, e as escolas de belas-artes, que até então haviam sido preservadas do declínio das academias, juntam-se a estas, e os artistas de renome irão abandoná-las rapidamente, como Soulages em 1937. Além disso, academias livres vão tentar reintroduzir a criatividade no ensino, como as academias Julien ou Ranson. Essa ruptura ou, melhor, essa explosão dos sistemas de formação acentua de certa maneira a marginalização dos artistas. Ela está em paralelo com a realocação dos ateliês, que se afastam do centro de Paris para o XV<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> *arrondissement*, e o mesmo irá acontecer em Nova York.

Em Paris, os artistas vão novamente colonizar novos lugares distantes dos salões e das escolas. Da Nouvelle-Athènes e dos Grands-Boulevards, eles vão para Montmartre e Montparnasse. Do outro lado do boulevard de Clichy, fauvistas e cubistas instalam-se nas ladeiras de Montmartre, onde os aluguéis não são caros e onde se pode encontrar antigas fábricas ou armazéns que tiveram de se mudar para os subúrbios. Por outro lado, os surrealistas têm mais vontade de se mudar para Montparnasse.<sup>128</sup> Mas alguns deles vão de um lado para o outro, como Picasso, que, partindo de Bateau-Lavoir, instalou-se perto de Montparnasse.

Em Nova York, marchands, antiquários e colecionadores estão em *uptown*, perto do Metropolitan Museum e do Central Park. Mas, aos poucos, os artistas optam pelo sul da ilha, em Soho e Tribeca. Lá, como em Paris,

<sup>128</sup> D.H. Kahnweiler, *Mes Galeries et les peintres. Entretiens avec Francis Crémieux* (Paris: Flammarion, 1998).

eles não hesitam em ocupar lofts. É ali que os expressionistas abstratos vão criar uma verdadeira tradição artística, seguida, aliás, pelos proprietários de galerias.

Mas tanto em Paris quanto em Nova York, os artistas que têm sucesso irão partir em busca de lugares de maior prestígio, se não menos isolados, como Picasso, em seu castelo da Normandia, depois em suas *villas* da Côte d'Azur, ou Jasper Johns em sua ilha no Caribe.

O modernismo não recolocou em questão o sistema de belas-artes em nome de uma defesa do artesanato, mas mudou a visão que se tinha desse sistema. A verdadeira arte é, agora, a que se liberta na abstração, seja a das palavras, a dos sons ou das imagens. É preciso ir fundo nas coisas, transgredindo as aparências, daí a abstração na pintura, o atonalismo na música e a experimentação na literatura.<sup>129</sup> A pureza do meio torna-se o critério central, o que permite relançar a fotografia como uma arte possível. Esses movimentos, que são também contestações ao sistema de belas-artes, serão afinal assimilados, especialmente pelos museus.

O construtivismo dos soviéticos foi mais amplo, pois ele punha as novas formas artísticas do modernismo a serviço da revolução social. A "construção" deve tomar o lugar da arte, ela mesma transformada em mentira. Assim, os novos têxteis de Liubov Popova ilustraram esse construtivismo, pois eles podiam ser produzidos por máquinas. O construtivismo tornava-se, de alguma maneira, a apologia de um design generalizado. Mas ele também podia desembocar em uma rejeição à arte. Os soviéticos chegarão mesmo a substituir os termos "criar" e "criação" por "produzir" e "produção". O objeto só pode ser justificado por sua utilidade social. Sua forma não passa da consequência de sua função e de sua estrutura. Alexei Gan, em *Le constructivisme*, publicado em 1922, explica a nova orientação: "*Soou a hora para a arte aplicada pura. Seguiu-se a ela uma época de experiência social. Nós vamos introduzir o objeto utilitário, com sua forma própria e aceitável por todos. Nada nele virá do acaso, nada será gratuito. A arte morreu. Não há mais lugar para ela no universo da atividade humana. Trabalho, técnica e organização!*".

<sup>129</sup> No campo da música, a *Sagração da primavera* provoca vaias, e a música serial de Schoenberg leva essa lógica ao ponto mais alto. Nancy E. Owen, *Rookwood and the Industry of Art: Women, Culture and Commerce* (Athens: Ohio University Press, 2001), p. 15.

### A revolução Duchamp

Quando se perguntava a Leo Castelli, considerado, com razão ou não, o maior marchand de arte do final do século XX, como ele escolhia suas obras, ele respondia com duas palavras: “Marcel Duchamp”.<sup>130</sup> O fato de ser curta não impedia que essa resposta fosse ambígua, pois em certa medida pode-se ver nela até mesmo uma traição a Duchamp, que, aliás, tinha pouca estima pelos marchands de arte estabelecidos, como se sabe. Pode-se interpretá-la, com efeito, como uma prova da incitação a qualquer coisa sempre mais escandalosa, risível ou transgressiva. Ora, Duchamp só aceitava transgressões a partir do momento em que elas serviam ao espírito, o que talvez nem sempre seja possível verificar quando se vê a natureza das obras “apadrinhadas” por Castelli. Em todo caso, isso mostra a importância de Duchamp, sem dúvida ainda maior nos Estados Unidos do que na França.<sup>131</sup> Essa influência deve-se a que Duchamp é um dos que irão fazer o máximo para mudar o paradigma das obras de arte herdado da Renascença, o da invenção da arte.

Nascido em uma família abastada da Normandia, Duchamp foi logo mergulhado em uma atmosfera profundamente artística, pois seus irmãos e irmãs desejavam ser pintores ou escultores, e dedicaram suas vidas a isso. Ele se juntou, além disso, a seus irmãos Gaston e Raymond, que tinham acrescentado a seus nomes o pseudônimo de Villon, sem dúvida para lembrar o artista errante do começo do século XX. Logo ele abandonou o projeto de ser tabelião, como seu pai, e juntou-se aos irmãos nas encostas de Montmartre, depois no ateliê de Puteaux, onde se formou o Cercle de Puteaux. Desse modo, ele mergulhou nos debates artísticos da época, que se concentravam em torno dos impressionistas. Ora, muito rápido Duchamp, que começava a desenhar e a pintar, denunciou o que lhe parecia ser o limite dos impressionistas (e até mesmo dos fauvistas), isto é, a importância dada a uma abordagem retiniana ou óptica da pintura. Seus comentários sobre alguns pintores célebres foram severos; ele os acusava de lançar o verde ao lado do vermelho na feitura dos quadros. Assim começou uma apologia por uma abordagem menos retiniana e mais cerebral da pintura. Com certeza

<sup>130</sup> F.M. Naumann, “Minneapolis: The Legacy of Marcel Duchamp”. *The Burlington Magazine*, n. 1103, pp. 137-9, fev. 1995.

<sup>131</sup> A. Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp, The Bachelor Stripped Bare* (Boston: Museum of Fine Arts, 2002).

ele foi um dos primeiros, dessa época, a ver o lado revolucionário de *Les Demoiselles d'Avignon*, bem como o conjunto dos movimentos cubistas que estava se desenvolvendo na Europa nesse momento, mesmo que o termo cubismo não fosse realmente significativo.

Um membro do círculo de Puteaux, o pintor tcheco Kupka, iria, aliás, exercer grande influência na evolução de Duchamp. Kupka denunciou o compromisso feito por Renoir e Monet, que não deixavam de querer agradar um público que, na realidade, não tinha mudado. Ele defendia, então, uma “abordagem não retiniana”, que ia mais além da abordagem não figurativa. Ao mesmo tempo, ele considerava que a época oferecia muito mais novidades através das máquinas do que através da pintura, retomando, ao citá-la, a mensagem de Leonardo da Vinci, fato que irá impressionar consideravelmente Duchamp. Assim, Kupka acabou identificando duas formas de arte: “Aquela baseada na representação das aparências externas, como o impressionismo, e aquela baseada em um pensamento especulativo, destinado a penetrar a substância com uma introspecção do desconhecido comparável à poesia ou à religião”.<sup>132</sup> Para ir adiante em sua defesa, Kupka propôs, além disso, pintar sobre vidro colorido, o que Duchamp veio a fazer algumas décadas mais tarde em uma de suas obras mais famosas, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Outra influência fez-se então sentir, a de Bergson. Este tinha, de fato, contraposto o físico ao vital, fazendo deste último o verdadeiro princípio da vida ao propor aproximá-lo ou mesmo representá-lo por uma série de ângulos, à imagem do cinematógrafo. Novamente, Duchamp conservou a mensagem, pois sua obra mais célebre, o *Nu descendant un escalier*, pretende ser justamente uma série de visadas, de modo a simular o princípio vital, o que nenhuma abordagem retiniana clássica podia fazer.<sup>133</sup> Esse quadro “cinético”, começado em 1912, iria, aliás, revelar outro aspecto de Duchamp, sua indiferença com as convenções, pois, na época, ele era criticado por “pintar” uma coisa irreal, um nu não podendo descer uma escada, crítica essa que só lhe deu prazer. Além disso, o quadro foi recusado no salão dos Independentes (onde seus dois irmãos eram membros do comitê da organização), se bem que propuseram aceitá-lo se Duchamp, como contrapartida, concordasse em mudar o título, o que ele se negou a fazer. Pouco tempo depois, ele partiu para trabalhar com outros artistas

<sup>132</sup> Guggenheim Museum, *Frantisek Kupka: 1871-1957* (Nova York: Guggenheim Foundation, 1975), pp. 307-8.

<sup>133</sup> L.D. Henderson, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works* (Princeton: Princeton University Press, 1998); A. Goldfarb Marquis, op. cit., p. 58.

em Munique, onde ele começou *La Fiancée*. Enquanto isso, seus dois irmãos organizaram outro salão, à margem do salão dos Independentes. Esse salão, intitulado Salão da Seção Áurea, aceitou o quadro de Duchamp. A série das *Fiancées* continuou até chegar à principal obra cinética de Duchamp: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (ou “*m’aime*”).<sup>134</sup> Nela, ele explorou o movimento, a ironia e a mecânica.

Voltando de Munique, Duchamp investiu em outro campo, o do trabalho irônico sobre as palavras e as expressões literárias, especialmente junto com Apollinaire e Picabia. Ele foi informado, então, em especial por seus irmãos, sobre a vontade dos americanos de organizar uma exposição em Nova York, e eles escolheram para expor lá seu *Nu descendant un escalier*. Esse quadro teve grande repercussão na exposição do Armory de 1913. Aliás, seus irmãos tiraram proveito disso, pois puderam vender ali todas as obras que tinham exposto, já que o nome de Duchamp tinha se tornado sinônimo de escândalo, bem como de novidade. Isso confirmou as aspirações de Duchamp. Ele escreveu, depois, para interpretar esse período de sua vida: “*Quero me libertar do lado físico da pintura [...] eu estava interessado nas ideias — não em suas representações visuais*”.<sup>135</sup> Ele associava, então, seu interesse simultâneo pela ciência, pela literatura, pelas matemáticas, pela filosofia e pela ironia suscitada pelos jogos de palavras. Também ali, como admitiu em seguida, ele não se interessava nem um pouco, ou no máximo um pouco, pela atividade artística. Em 1914, ele comprou uma estante para garrafas e umas imagens de paisagens que ele combinou em uma obra intitulada *Pharmacie*. O primeiro dos *ready-made* era fortemente “figurativo”, pois todas as cores que foram acrescentadas tinham um sentido em relação a acontecimentos familiares.

Ao mesmo tempo, o Cercle de Puteaux não cessava de teorizar sobre seu “cubismo muito particular”, considerando que, às três dimensões tradicionais da representação visual, deveria ser somada uma quarta, a da reflexão. Muitos se interessaram por essa noção de quarta dimensão, muitas vezes interpretada como a possibilidade, para um cego, de representar todos os movimentos possíveis da partida de xadrez, ou, segundo Henri Poincaré, como uma forma de arte conceitual, livre de qualquer ilusão ligada à percepção, baseada apenas na intuição e no intelecto. Como fazer com que a vida seja sentida em alguma coisa invisível? Era essa a pergunta. A atividade de Duchamp como assalariado em tempo parcial na biblioteca

<sup>134</sup> “A noiva deixada nua por seus celibatários, mesmo (ou ‘me ame’).” Há um trocadinho, porque, em francês, *même* e *m’aime* têm a mesma pronúncia. (N.T.)

<sup>135</sup> A. Goldfarb Marquis, op. cit., p. 94.

de Sainte-Geneviève permitiu que ele lesse uma quantidade considerável de obras sobre a perspectiva e a ilusão, sendo que uma será mencionada muitas vezes por ele: *La perspective curieuse ou la magie artificielle des effets merveilleux*, de Nicéron. Outra referência impressionou-o muito nessa época, a de Leonardo da Vinci, que tinha contribuído para introduzir uma nova dimensão, a da perspectiva, mas que também pensava que o artista devia inovar permanentemente. Mas seu pouco interesse pelo mundo artístico de vanguarda, do qual era próximo, continuava sendo importante, e uma anedota resalta essa pouca relevância ao mesmo tempo que anuncia outra evolução. Visitando um campo de aviação com Fernand Léger e Constantin Brancusi, ele se voltou para este, diante dos motores e propulsores, declarando: “*A pintura está morta. O que se pode fazer de melhor do que este propulsor? Você poderia?*”.<sup>136</sup>

Com a guerra, ele partiu para Nova York, enojado do conflito entre homens que se pareciam uns com os outros. Ele foi muito bem recebido e encontrou muitos conhecidos, muito interesse e apoio no que ele considerava como uma verdadeira democracia, de uma só classe. Entre sua casa em Lincoln Arcade e o salão dos Arensberg, ele alcançou muito sucesso social, mais ligado a sua inteligência que a sua produção artística. Além disso, nessa época, ele obtinha seus rendimentos de outras atividades: venda de obras do Cercle de Puteaux, aulas de francês etc. Em 1915, ele comprou uma pá para recolher neve e escreveu nela: “*In advance of the broken arms*”<sup>137</sup> e... assinou com seu nome. Ele chamou isso de *cervellitê*, depois de *ready-made*, insistindo em que a escolha de um objeto assim era e deveria ser totalmente neutra do ponto de vista estético.<sup>138</sup> Os objetos deveriam ser escolhidos pelas pessoas estando como anestesiadas, o que não significava ausência de qualquer gosto, mas, sim, o fato de que o gosto podia ser aplicado a tudo.

Isso teria outra consequência: o que era chamado de obra de arte não tinha mais um caráter único, pois poderia haver muitas simultaneamente, podendo ser reproduzidas sem dificuldade. Isso também queria dizer que uma obra de arte podia, a partir de então, ser empregada como outra coisa, diferente de obra de arte. Enfim, como Man Ray lhe fez notar em seguida, o que contava no *ready-made* não era tanto o objeto, mas o conceito, o que, aliás, tornava sem importância a destruição (ou a perda) do objeto.

<sup>136</sup> A. d’Harnoncourt e K. MacShine, *Marcel Duchamp* (Nova York: Museum of Modern Art/Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1973), pp. 127-8.

<sup>137</sup> “Antes dos braços quebrados.” (N.T.)

<sup>138</sup> A. Goldfarb Marquis, op. cit., p. 130.

De fato, no começo, os *ready-made* foram mais encontros entre um artista e um objeto, ou até mesmo instantâneos, conforme Duchamp explicava em uma mensagem àqueles que os compravam, o casal Arensberg. O fato de saber se realmente poderia se ver neles uma obra de arte começou por ocasião da exposição de 1916, organizada por iniciativa do grupo do Armory Show. O princípio da exposição era simples: nenhum júri, nenhum prêmio, apresentação das obras por ordem alfabética. Aliás, Duchamp havia sido nomeado copresidente do comitê de exposição. Nessa ocasião, foi enviado anonimamente, porém assinado por um tal R. Mutt, o urinol colocado ao contrário e intitulado *Fonte*. Foi um escândalo, e desprezando o princípio da exposição, o urinol foi retirado, correndo o risco de ser recuperado imediatamente por Arensberg, aliás com a cumplicidade de Duchamp e Man Ray. Alguns meses depois, Duchamp explicou-se na publicação *The Blind Man*, dizendo que não tinha importância se o sr. Mutt havia feito ou não, com as próprias mãos, a obra exposta, pois o importante é que ele a tinha escolhido: ele tomou um artigo da vida cotidiana e o dispôs de tal maneira que sua utilidade original desapareceu... Ele criou uma nova vida para esse objeto...

O escândalo aconteceu e radicalizou relações que até então tinham simpatizado um tanto com as ideias de Duchamp. Dentre os que conservaram a estima por ele podiam ser distinguidos dois campos: o dos burgueses boêmios tipo Arensberg, para quem a arte era uma maneira social de ocupar um tempo disponível; e os dos missionários, como Stieglitz, para quem a arte era o meio para tirar da escuridão ideais despidos de qualquer contingência formal ou de representação. Sem cortar relações, longe disso, com aqueles, Duchamp iria enriquecer seu relacionamento com estes. Voltando à França depois da guerra, ele acompanhou por um tempo o movimento dadaísta, a ponto de ser reivindicado como um deles com o célebre episódio de *La Joconde* (LHOQQ, 1919), recuperação criticada por ele. Duchamp multiplicou as mensagens, especialmente usando o famoso pseudônimo de Rose Sélavy. Misturando pintura, máquina e *ready-made*, ele procurou mostrar que, se existia arte, ela só podia expressar-se com os materiais da época e através de uma comunicação que sintetizasse os aspectos contraditórios do modernismo. Acima de tudo, era preciso denunciar a arte em si mesma, conceito criado pela sociedade moderna para fazer do artista um clown ou um “animador” do lazer, pois a arte ali era apresentada como separada da vida cotidiana. Pode-se então compreender melhor a opinião de Breton, para quem a vida de Duchamp é que era uma obra de arte.

Outra dimensão de Duchamp apareceu, então, claramente: sua total desconfiança em relação ao mundo da arte e ao mercado de arte. Ele se afastou destes e os ridicularizou, especialmente com as célebres ações de Monte Carlo, mas também através de tentativas cinematográficas. Ele tinha criado estupendas “ações ao portador” com uma lucratividade que se revelou chegar a 1000%, para os dois únicos compradores, que foram Doucet e Man Ray.<sup>139</sup> De fato, durante essa parte da vida, Duchamp dividiu sua atividade entre jogar xadrez e pesquisar qual o sentido da arte. As duas atividades eram bem diferentes uma da outra, pois à criatividade e singularidade da arte opunham-se a normalidade e a repetitividade do jogo de xadrez. Porém — e talvez isso explique porque Duchamp, considerado um jogador excepcional, não ganhava os torneios de que participava —, ele procurava um meio de “terminar sem terminar” as partidas, como escreveu, com Halberstadt, no livro dedicado ao jogo de xadrez, em 1932, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*.

De fato, mais do que se considerar um pintor, o que ele pensava ter sido extinto com a Primeira Guerra Mundial, Duchamp passava muito tempo comunicando-se com outros sobre arte e vendendo, a seu modo, obras de arte. Ele trabalhou muito com os surrealistas, sem jamais considerar-se como um de seus profetas. Ele mandou vir dos Estados Unidos muitas obras de arte de pintores e escultores contemporâneos, mas fixando comissões muito baixas para a época e, em todo caso, dando provas de sua pertinência quando se compara a evolução dessas obras depois da Segunda Guerra Mundial. Durante esse período ele não abandonou as batalhas: a crítica aos artistas sem ideias, que só conseguem reproduzir a mesma ideia, o que fez com que ele se afastasse de Renoir; o fato de que a pintura devesse ser cerebral mais do que retiniana, o que o distanciou dos surrealistas. Mesmo no fim da vida, ele atacou movimentos como o neodadá, o novo realismo, a pop art, a assemblage, já que eles utilizavam de modo estético o princípio dos *ready-made*, enquanto este não tinha nenhuma relação com o estetismo. A isso, Duchamp acrescentava uma crítica mais realista que era reservada principalmente aos *pop artists*, que ele considerava como quitandeiros ou mercenários, isto é, artistas procurando ser reconhecidos como artistas por seus próprios contemporâneos.

Entretanto, o legado de Duchamp está longe de ficar concentrado nessa procura pela quarta dimensão e nessa promoção dos *ready-made*. Muitos preferiram fazer dele o representante da liberdade absoluta do artista,

<sup>139</sup> Ibid., pp. 197-8.

considerando *Fonte* uma espécie de convite para transgredir cada vez mais, o que não podia deixar de provocar certa atração por parte dos visitantes. Ora, Duchamp não parou de denunciar isso, afirmando que as pessoas engoliam qualquer coisa. Aliás, é o que fez o pós-modernismo quando foi procurar, em Duchamp, o meio de se livrar das atmosferas vitorianas. Aqui, mais séria é a opinião de Jacques Barzun, que viu nos bigodes de *Mona Lisa* a vontade de relativizar uma arte da Renascença para a qual existiam fundamentos morais e sociais.<sup>140</sup> Pode-se efetivamente perguntar se certas “obras pós-modernas”, como as de Manzoni, que invocam os *ready-made*, correspondem bem ao critério que Duchamp havia evocado, o de colocar-se a serviço do espírito. Deixando de lado as recuperações puramente financeiras de Duchamp, este, de modo surpreendente, enriqueceu o olhar que se pode lançar sobre a arte e mostrou o caráter muitas vezes falacioso e ilusório das pretensões à originalidade, que não pararam de atravessar a história recente da arte, ou, pode-se dizer, a história estético-comercial do mundo da arte.

### *Para um eclipse da arte?*

Pode-se hoje falar de crise da arte como algumas pessoas o fazem com muita facilidade? Mais adiante iremos examinar com detalhes a chamada crise da arte contemporânea. Mas, ao terminar esta visão geral sobre a invenção da arte, pode-se também perguntar se certas transformações que aconteceram no sistema artístico não provocam uma crise mais profunda, até mesmo um eclipse. Convém ainda separar bem o que pode ser chamado de arte do que pode ser chamado de competência artística, o eclipse da arte em nada implicando esta última.<sup>141</sup> Assim, para Julian Spalding, a arte sofre mais do que uma crise, ela se eclipsa à imagem de seus principais componentes: a linguagem, a formação, a obra e o juízo.<sup>142</sup>

Trata-se, em primeiro lugar, de um eclipse da linguagem. Ele começa especialmente com a evolução do mercado de arte em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial. Determinado número de comerciantes pretende mobilizar, lá, uma oferta local para empregar o dinheiro dos compradores que não podem ir para a Europa. É a estratégia de Kootz, que cria sua galeria:

<sup>140</sup> J. Barzun, *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life* (Nova York: Harper & Collins, 2000), p. 722.

<sup>141</sup> M. Guérin, *L'Artiste ou la toute puissance des idées* (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2007), pp. 9-27.

<sup>142</sup> J. Spalding, *The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today* (Londres: Prestel, 2003).

Samuel Kootz Gallery. Eram então necessários novos artistas e uma arte que fosse nova. Assim, Pollock, que começa como uma espécie de imitador de Kandinsky, vai mudar completamente seu método de pintar. Ao mesmo tempo, outro artista conserva a tradição considerada até então como referência. Edward Hopper (*Conference at night*, 1949) põe em prática o contrário de Pollock, propondo os dezessete estudos preparatórios de seus quadros famosos, como testemunha do desenvolvimento da linguagem visual.

Trata-se também de um eclipse da formação. Tradicionalmente, os artistas aprendiam no ateliê de seus mestres ou nas academias, uma espécie de quase ateliês coletivos. Bem rápido surgiu uma distinção entre os que tinham talento na cabeça e os que tinham talento nas mãos.<sup>143</sup> Depois da Segunda Guerra Mundial, o divórcio entre as duas formações artísticas aumentou consideravelmente. Algumas iniciativas se opuseram a isso, como, nos Estados Unidos, o Black Mountain College da Carolina do Norte, que pretendia retomar o legado da Bauhaus, mas que, de fato, transformou-se em um local de ensino cada vez mais abstrato, a tal ponto que os pintores não aprendiam mais desenho.<sup>144</sup> Essa eliminação do desenho será teorizada, pois ele será considerado prejudicial para a expressão pessoal e, portanto, para a criatividade. Na Inglaterra, Coldstream retomou o legado e esteve na origem de muitas pequenas escolas de arte aplicada, onde se privilegiava quatro campos de estudo: as belas-artes, o têxtil, o design em três dimensões e o grafismo. A ideia era manter vínculos estreitos entre o design e as belas-artes. Mas o sistema não funcionou de maneira equilibrada: ele conseguiu fornecer bons designers, mas, do lado dos artistas tradicionais, foi um fracasso, pois os artistas tornavam-se cada vez mais radicais, encontrando no financiamento público o paliativo para a falta de mercados particulares. De fato, os sistemas de formação evoluíram mal; o ensino, cada vez mais integrado às universidades, não conservou esse equilíbrio entre belas-artes e artes aplicadas, e estas foram eliminadas. Esse movimento não era tão novo, especialmente para a pintura. Sua abordagem puramente teórica já tinha sido preconizada por Sir Joshua Reynolds, que, em seus discursos, afirmava que a pintura dependia da

<sup>143</sup> Na Inglaterra, a Revolução Industrial levou à criação de um sistema de escolas públicas de arte que, na verdade, eram escolas de artes aplicadas, inventadas por Henry Cole, na origem do Victoria and Albert Museum. Assim, certas pessoas lamentam a banalização do ensino artístico, começando por Ruskin, e preferem mostrar ambições mais elevadas: inventar mais do que criar. É a *arty-crafty*, e será uma tradição retomada pela Bauhaus. Tentarão associar estreitamente os dois aspectos da formação.

<sup>144</sup> J. Spalding, op. cit., pp. 45-6.

atividade intelectual e não do artesanato (*Discourses*, 1769-91). Em 1973, Harold Rosenberg observou que, de dez pintores da *action painting*, nove tinham formação universitária e só um tinha seguido uma formação de arte aplicada. Era a imaginação contra o ateliê, a criação sendo considerada como uma série de problemas intelectuais a serem resolvidos, mesmo que alguns desenvolvessem essa capacidade inata. Em todo caso, não parecia ser preciso aprender para ser um artista.

O eclipse do conteúdo remete à natureza das mensagens que uma vanguarda pode hoje enviar ao público. Quando Apollinaire utiliza o termo “vanguarda”, é para ressaltar o fato de que a arte não é, jamais, completamente nova e que ela sempre se inscreve dentro de um trabalho mais antigo. Assim, em sua apresentação de Matisse, ele insiste no parentesco deste com Giotto, Duccio e Piero della Francesca. Daí a célebre frase: “Quando fui em sua direção, Matisse, o povo nos olhava e ria, mas você sorria para nós”.<sup>145</sup> Esse riso era um riso de alegria e não de depreciação, e esse sorriso era um convite ao reconhecimento e não um tique. Com efeito, as pinturas dele, como as de Van Gogh, eram pinturas para dar um sentido à vida de todos e, com certeza, não à dos colecionadores nem à dos criadores de escândalo.

Essa posição desapareceu aos poucos, especialmente durante toda a segunda metade do século XX. Assim, Tom Wolfe escrevia em *The Painted World* (1975): “Vi milhares de obras, procurei nelas alguma coisa de compreensível para nós, e não encontrei nada. Por quê? Porque a teoria ficou mais importante que a criação e que o sentido. De fato, não se faz mais pintura, mas pretende-se criar eventos, criar o novo independentemente de seu sentido. O problema não é que a arte seja minimalista ou barroca, fria ou quente, leve ou pesada”. Para ele, o pior dessa situação era o destino da *Fonte* de Duchamp, que desapareceu pouco depois de sua criação em 1917. Mas, a partir de 1951, Duchamp autenticou um determinado número de duplos ou cópias. Aliás, Duchamp confirmou essa mudança no status de uma obra de arte: “O fato de que o sr. Mutt tenha ou não feito *Fonte* com as próprias mãos não tem nenhuma importância. O que é importante é que ele a escolheu. Ele escolheu um objeto da vida cotidiana, apresentou-o de tal modo que sua utilização funcional desapareceu e ele é objeto de outro tipo de atenção”. Ora, ninguém se opôs realmente a essa maneira de fazer, o que, contudo, assinalava certa relativização da arte e da criação artística, já que a intenção artística do criador não contava para nada.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Ibid., p. 58.

<sup>146</sup> De fato, na época, era o oposto do surrealismo, uma atitude que pretendia aprofundar, exatamente, a compreensão do real.

Spalding fala, enfim, do eclipse do juízo. Os artistas se consideram como revolucionários e pretendem reconciliar a arte e a vida, reforçando a arte mais do que procurando pontes entre elas. Efetivamente, depois de ter, por muito tempo, feito com que os artistas desaparecessem por trás da arte, a tendência, hoje, funcionaria ao contrário: a noção de arte desaparece por trás da de artista. O melhor exemplo disso seria dado por Beuys, que fala sem parar de mitos para explicar suas escolhas artísticas. Segundo ele, a arte deve libertar as pessoas, mas ele não diz do quê. Dessa forma, qualquer análise crítica da arte é rejeitada, o artista importando mais do que a arte, o indivíduo, mais do que a comunidade artística. Esse discurso é seguido pelo postulado segundo o qual todo mundo é artista, e quanto menos o artista cria, mais ele é grande, tal como Warhol. Para superar as fronteiras entre a arte e a vida, basta ser sensacional, como todos os artistas tipo *Mapplethorpe*. Esse é um jeito de escapar de qualquer juízo crítico, pois as referências são alteradas pelo próprio artista, conforme proclama Damien Hirst para mostrar sua estratégia. O resultado, aliás, é que o preço dessas obras segue apenas as flutuações gerais do mercado, o que faz com que, de algum modo, elas se tornem mercadorias como as outras. Os curadores transformam-se em um tipo de promotor comercial.

### O que é uma obra de arte?

É possível responder a essa pergunta, em suma, bem banal, feita no começo deste capítulo? Em face de certos acontecimentos ou não acontecimentos oferecidos pela arte contemporânea, tais como os provocados por Manzoni, ou ante a galeria vazia, sem obra nenhuma, apresentada por Yves Klein, pode-se ficar pensando. Com certeza pode-se evocar a vontade de um criador ou, pelo contrário, uma classificação aleatória. Pode-se perguntar qual o valor de um quadro dividido em um grande número de pequenos quadros elementares, ou qual a pertinência das decisões judiciais que condenam jatos de tinta nas paredes de um museu, cujo autor pretendia que alcançassem o status de obra de arte e a consequente proteção.<sup>147</sup>

De fato, no século XIX, os debates sobre o esteticismo englobavam essa questão em uma perspectiva precisa. E voltando para antes do século XVIII, essa questão nem era levantada, pois a “gratuidade” da obra de arte

<sup>147</sup> J. Carey, *What Good Are the Arts?* (Londres: Faber & Faber, 2005), p. 6.

em relação a qualquer função social específica era bastante ilusória. O qualificador “de arte” tinha, então, o sentido de habilidade, mais do que qualquer outra coisa.

Mas quando se tentou teorizar a arte e o esteticismo, foram desenvolvidas posições bem diferentes. Se Kant via, no prazer, a manifestação de um juízo subjetivo, ele via, na beleza, a expressão de um juízo mais geral e melhor partilhado. Aliás, esse mesmo juízo objetivo levava a contrapor arte e vida e a ligar a arte ao bem. Do mesmo modo, podia-se deduzir, então, que os artistas tornavam-se seres à parte, capazes de criar a obra graças a seu gênio. Hegel continuou por esse caminho, cuidando para que tudo o que pudesse remeter a uma funcionalidade ou a uma satisfação sensorial fosse privado do caráter de obra de arte. Quanto a Schopenhauer, ele considerava que, ao admirar a obra de arte, aquele que a olhava escapava completamente de seu invólucro corporal e se tornava o espelho da natureza profunda do mundo. Mas, para tanto, ainda faltava apresentar aptidões completamente especiais, de que o comum dos mortais não era capaz. Na falta de definir claramente a arte, esses autores sustentavam, assim, uma diferença entre *high art*, ou arte das elites, e *low art*, ou arte popular.

O problema é que essas definições eram autorrealizadoras, confirmavam a si mesmas. Tornava-se obra de arte o que alguns “eleitos” apresentavam, eles mesmos, como obra de arte.

O século XX pecou, aqui, pela franqueza ao reconhecer explicitamente essa autodefinição, ridicularizando-a. Se Duchamp criou uma brecha com os *ready-made*, Picasso não hesitou em tratar de seu jeito os museus “*como conjunto de mentiras*” e Liechtenstein pretendeu criar uma obra tão feia que ninguém iria pendurá-la na parede.<sup>148</sup> Arthur Danto legitimou essa abordagem da obra de arte ao explicar incidentalmente que, depois de uma arte que tinha procurado imitar a natureza até fins do século XIX, estava-se na presença de uma arte que procurava imitar “a arte” ao trabalhar sobre a expressão dos materiais. Pode-se, então, compreender porque o expressionismo abstrato, e depois a *pop art*, se apresentaram como realmente modernas, mesmo que a caixa *Brillo* de Andy Warhol não fizesse mais do que retomar o caminho aberto por Marcel Duchamp.<sup>149</sup> Uma coisa é certa: a obra de arte não tem mais grande coisa a ver com a lógica silenciosa e unitária de um ateliê, vivendo frequentemente à margem da sociedade. A obra de arte surge como o resultado de relacionamentos e de redes que associam matéria, espaço e ambiente. Como observam Lisbonne e Zürcher,

<sup>148</sup> Ele não tinha previsto o comportamento que alguns têm, hoje, na Tate Gallery.

<sup>149</sup> J. Carey, op. cit., p. 15.

três fatores contribuem para a mudança de percepção: o *happening*, a ação e o evento.<sup>150</sup>

Em face dessa indeterminação generalizada da noção de arte, Danto tentou corrigir um pouco a mira. Para que esses objetos não concebidos como obra de arte possam almejar esse status, ainda seria preciso, segundo ele, que aqueles que os olhassem entendessem bem que estavam vendo uma obra de arte... A intenção do artista, bem como a do espectador, pode portanto bastar para qualificar o que é uma obra de arte, e o mundo da arte está, desse modo, aberto a todos com a condição de poder entrar e de ser lá reconhecido como tal.

De fato, não basta esse critério: sempre haverá, nessa vontade de qualificar uma obra de obra de arte, o objetivo de transmitir uma mensagem, o que remete a alguma coisa de mais substancial. A história da gravata de Picasso é muito reveladora: Picasso pintou um nó de gravata nem melhor nem pior do que uma criança que teria pintado um para o dia dos pais.<sup>151</sup> Mas pode-se dizer que o desenho de Picasso — supostamente idêntico ao da criança — é uma obra de arte, enquanto aquele não é uma obra de arte. Por quê? Certas pessoas verão na pintura de Picasso o repúdio a técnicas de pintura próprias ao expressionismo abstrato, enquanto será bem difícil falar disso ante a segunda pintura.

Portanto, o conceito de obra de arte está aberto de novo. Outra etapa é vencida com a obra do compositor John Cage *4'33"*, a noção de obra de arte desembocando, aqui, em sua desintegração.<sup>152</sup> O público é convidado a escutar uma obra na qual não há nem forma, nem material, nem sons, além dos produzidos pelo ambiente da plateia ou pelo próprio público, um piano silencioso, um pianista que abre e fecha o teclado durante a duração da “obra”. O silêncio é o sinal da obra musical que o público é convidado a preencher. Aliás, Cage não pretende nem um pouco, e certamente não, ter feito uma obra de arte, ainda que a montagem se prestasse para isso. Mas isso está além dos *ready-made* de Duchamp, na medida em que aqui não existe nenhum substituto.

Se todos os objetos tornam-se estéticos, então qual é o lugar da arte? É a pergunta que Fernand Léger fazia a si mesmo diante de objetos expostos na feira de Paris em 1924. Para os modernistas, a ultrapassagem da oposição seria devida à rendição do mais fraco — as artes puseram-se a serviço da economia —, enquanto, para os pós-modernos, o mundo dos

<sup>150</sup> K. Lisbonne e B. Zürcher, *L'Art avec pertes et profit?* (Paris: Flammarion, 2007), p. 15.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 22.



objetos está saturado de esteticismo. Agora consome-se a cultura como se faz com as mercadorias. Os objetos parecem até ver sua dimensão funcional perder importância diante da sua dimensão estética. Isso pode ser visto no lugar relativo ocupado na publicidade pelas marcas. Estas criam pontes entre produtos que não se situam nem um pouco na mesma família, e ressaltam a importância de referências intangíveis. Essa influência das marcas e logos deve muito ao fato de que não há mais ligação entre o mercado dos consumidores e aqueles que produzem os objetos, por causa da deslocalização. A marca de algum modo se transforma em uma alegoria, uma combinação imaterial de vícios ou de virtudes. A arte contemporânea se encaixa perfeitamente nesse movimento consumista. As referências dão lugar a sistemas de convenções emanados de alguns centros de decisão, em geral pouco visíveis, porém atentos aos interesses em jogo, e que também podem, tal como certas galerias, valer como marcas.

É, portanto, normal que, no final das contas, as mercadorias se estetizem, as artes se mercadejem. Adorno já tinha visto isso quando considerava que, no momento em que o ciclo atinge sua crise, “o valor de uso dos produtos diminuía enquanto seu valor demonstrativo tornava-se um jogo de prestígios [...] o caráter de bem consumível deixava lugar para uma paródia de ilusão estética”.<sup>153</sup>

## 2. A MÁ SORTE DOS ARTISTAS EM UMA ECONOMIA DE MERCADO

Os artistas nem sempre viveram mal, e nem todos os artistas vivos vivem mal. O tema do *superstar*, muitas vezes utilizado de modo inadequado, está aqui para comprovar. Além disso, seria muito fácil ressaltar que muitos artistas que hoje são pobres ou sem recursos chegaram a conhecer, em certos momentos da carreira, uma situação satisfatória. A paisagem, portanto, é mais complexa do que parece à primeira vista. Entretanto, os dados estatísticos e históricos permitem adiantar que seu rendimento médio é, em geral, menor do que o de outras categorias a que podem ser comparados, levando em conta sua formação ou suas características socioeconômicas.

Certa fatalidade econômica pesa, portanto, de forma permanente sobre os artistas, seja qual for o critério escolhido: tempo na atividade, segurança no emprego, montante de seus rendimentos, probabilidade de ser admitido de modo significativo na carreira. Evidentemente, há elementos que podem levar a outras interpretações. A existência de *superstars* é lembrada como uma demonstração de que não há fatalidade estrutural pesando sobre os artistas, mas ela apenas ressalta essa marginalidade dos artistas, ali onde alguns acreditam ver a possibilidade de um sucesso distribuído de modo aleatório. O crescimento do número de artistas é também utilizado para mostrar que a carreira pode ser atraente. Mas, na verdade, o aumento do número de empregos artísticos não significa um aumento de oportunidades. As estatísticas dos Estados Unidos mostram que, embora o número de artistas tenha aumentado dentro da sociedade, sua porcentagem no emprego global progrediu relativamente menos, enquanto todos os fatores influentes nesse período estimavam uma demanda relativamente crescente dos americanos pela cultura (educação, urbanização, informação etc.).<sup>1</sup> Para provar isso talvez seja interessante lembrar alguns dos trabalhos dedicados à análise de

<sup>153</sup> “Moments of History in the Work of Dan Graham” (1978) e “Parody and Appropriation in F. Picabia, Pop and S. Polke” (1982). In: B. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003).

<sup>1</sup> The Rand Corporation, *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of the Arts* (Santa Monica, 2005), p. 46.

seus rendimentos, com toda a cautela imposta por uma comparação histórica.<sup>2</sup>

#### ALGUMAS OBSERVAÇÕES HISTÓRICAS

A soberania do artista é pouco lucrativa, pois, ao contrário de outras profissões, ele só consegue obter recursos da livre concessão dos interesses e não do exercício de uma relação de forças: “Nos tempos antigos, o homem da espada reinava pela força, nos tempos atuais, o homem da pena reina pela opinião [...] Mas o guerreiro podia pegar para si as riquezas pela violência, e o escritor só consegue obtê-las pela livre concessão dos interesses”.<sup>3</sup> Nos dias de hoje, os consumidores gastam, em média, consideravelmente mais com os bens culturais do que antes. Entretanto, os artistas não parecem ter sido beneficiados por esse movimento, por duas razões: eles são muito mais numerosos; apenas uma parte das receitas chega até eles.

#### *Pintores, escritores, profissionais do teatro e músicos*

##### Os pintores

Certa pobreza sempre esteve associada aos pintores, como se vê na expressão “pobre como um pintor”.<sup>4</sup> De fato, essa pobreza é difícil de dissociar de outra imagem, a dos artistas pagos a taxas fundamentalmente diferentes uns dos outros. Assim, Cimabue era pago por dia pela tarifa de artesão de primeira categoria, enquanto Fra Angelico ganhava 25 vezes mais e, além disso, recebia alimentação, o que era importante na época (a prova disso é que Paolo Uccello abandonou seu trabalho e só voltou com a promessa efetiva de que seria melhor alimentado). Aliás, com frequência o cardápio fazia parte do contrato, como no caso de Jean Hoseman, que trabalhava para o papa em Avignon e exigia que lhe servissem, no mínimo, três taças de vinho e seis bisnagas de pão, além da carne e dos legumes.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> G. d'Arvenel, *Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913. Les riches depuis cents ans* (Paris: Flammarion, 1922); V. Belgodère-Johannès, *Petite histoire de l'art e des artistes. La musique et les musiciens* (Paris: Nathan, 1948).

<sup>3</sup> G. d'Arvenel, op. cit., p. 274.

<sup>4</sup> Ibid., p. 215.

<sup>5</sup> Ibid., p. 216.



Interencheres.com, foto: Nicole Granger-Jouve, Hôtel des Ventes de Dreux (28).

Os contratos frequentemente eram variados, mas parte das diferenças podia ser explicada pela natureza dos materiais empregados, tal como o ouro ou o azul ultramar, que eram particularmente caros. Outra parte das distinções provinha de que certos artistas recebiam pensão, como Giotto, que por isso pintava obras por preços muito baixos. Essa concessão de pensões provocava muitas desigualdades, pois se determinados artistas, como Velásquez ou Michelangelo, tinham de abrir mão de suas obras, outros, como Dürer, não precisam cumprir nenhuma obrigação.

O resultado é que é mais difícil do que parece avaliar o modo de vida dos pintores. Um dos meios era ver o tamanho da fortuna que eles deixavam no final da vida ou os dotes que davam a seus filhos por ocasião do casamento, já que as atas dos tabeliães permitem reconstituir alguns desses fatos. Assim, os pintores italianos do século XV não morriam nem um pouco mais ricos do que os comerciantes vizinhos,<sup>6</sup> sendo exceções Rafael, Michelangelo e Ticiano. Assim, os dotes dos artistas dados aos seus filhos eram relativamente menores que os dados pelos comerciantes aos seus. Uma prova indireta dessa dificuldade pode ser encontrada na importância das medidas tomadas para receber as parcelas combinadas. Outro fenômeno merece ser ressaltado aqui: o valor do artista torna-se mais social do que financeiro, já que as gravuras acabavam sendo vendidas mais caro que os originais. Na Europa do Norte, que era menos rica, Dürer recebia valores relativamente pequenos para a época. E, aliás, ele se queixava disso, fato que alguns explicaram dizendo que ele pintava obras menores em relação a outros pintores. A relação do preço de venda entre os quadros de Dürer e os de Rafael era, na época, de um para dez. Na Espanha, o preço das pinturas era relativamente baixo, e os diversos contratos feitos por Carlos V com o pintor belga Bernard de Bruxelas comprovam as dificuldades de negociação. O pintor recebia 130 florins por uma tela de 66 cm de lado, 270 florins por um retrato em pé do rei da Hungria, e 445 florins por um retrato de pessoas com sangue real espanhol; isso mostra que o preço variava muito em função do tamanho e da qualidade da pessoa retratada, o que, tanto em um caso quanto no outro, tinha pouco a ver com o talento do artista. Os preços pagos na França estavam mais próximos, então, daqueles da Europa Setentrional do que os da Itália, o que pode ser medido pelas muitas encomendas feitas então pelas municipalidades ou pelas ordens religiosas para pintar quadros ou afrescos em hospitais e em igrejas.

<sup>6</sup> Ibid., p. 220.

Nos séculos seguintes, a distância entre os pintores mais bem pagos e os menos bem pagos vai aumentar consideravelmente, passando de um para dez, conforme D'Arvenel.<sup>7</sup> Pode-se até ver o surgimento de um *superstar*, Rubens, pago em um nível bem mais alto do que os preços alcançados até então, pois ele se beneficiava, justamente, de uma clientela... internacional. Além disso, ele morreu mais rico do que qualquer outro pintor, fato que alguns atribuíram mais ao número que à qualidade de suas obras.

Com a criação das academias, aumentaram os preços básicos dos artistas ligados a elas. Aliás, os dados dessa época são mais precisos, já que um determinado número de pintores manteve uma contabilidade ao longo de toda a vida. Foi especialmente o caso de Hyacinthe Rigaud, que ganhava pouco quando chegou a Paris, mas depois de obter o grande prêmio da Academia em 1681, o preço de venda de suas obras quintuplicou. Quinze anos depois, o preço inicial é multiplicado por quinze. Em 1705, seu célebre retrato de Bossuet é pago 130 vezes mais, e o retrato de Luís XV feito por ele, que parece que levou muito mais tempo para ser concluído, 250 vezes mais. Dos valores recebidos, ele tinha de pagar seus ajudantes, que eram bastante numerosos; apesar disso, ele tinha a reputação de não ser um pintor caro. Entretanto, trata-se, ainda assim, de um *superstar*, e pode-se constatar certa degradação do nível de vida dos pintores famosos ao longo de todo o século XVIII. Chardin estava estupefato ao ver os preços estagnarem, o que, incidentalmente, reduzia a distância entre pintores e escultores. Em relação a estes, os dados são mais complexos de interpretar, pois o preço das matérias-primas, que na escultura ocupam um lugar relativamente mais alto que na pintura, dificulta a avaliação dos ganhos do artista. Não se constata nenhum dos movimentos comparáveis aos da pintura, a não ser a diferença tradicional entre os preços do mercado italiano e os do mercado francês.

A grande dificuldade dessas comparações no tempo é que a relação entre o preço das obras e o rendimento dos pintores não é automática ou, em todo caso, está longe de ser homogênea conforme o artista. Existem, então, duas maneiras de raciocinar. A primeira consiste em estimar o nível de vida dos pintores, seja através de seu modo de vida, seja através do estado de seu espólio, pois aí aparece o conjunto de seus ativos e passivos. A segunda consiste em inferir o nível de vida pelo preço de venda das obras, o que está longe de ser fácil, pois requer que se possa dispor de dados sobre a regularidade com que eles vendem seus trabalhos, bem como sobre os

<sup>7</sup> Ibid., p. 229.

preços, aquele desafio juntando-se a este. Antoine Schnapper mostrou, em *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, que as indicações que poderiam ser obtidas dos dados nos espólios traduziam uma grande variedade de situações, alguns pintores sendo pobres e outros parecendo juntar-se aos estratos mais altos da sociedade.<sup>8</sup> Isso se acrescenta, ao menos no caso da França, aos dados referentes às encomendas e às vendas. Schnapper mostra, desse modo, que os preços das encomendas eram, em geral, muito mais elevados que os preços que se podia conseguir na “oferta”, isto é, quando o quadro era mostrado aos potenciais compradores depois de terminado.<sup>9</sup>

Essa conclusão permite compreender porque os pintores que trabalhavam, em geral, por encomenda, isto é, dentro do contexto do sistema herdado da Renascença, geralmente gozavam de remuneração e mesmo de condições de vida superiores aos pintores que já trabalhavam para o mercado. De fato, a proteção do rei, intervindo direta ou indiretamente através da Academia na segunda parte do século XVII, havia realmente permitido certo aumento da remuneração e, sem dúvida, uma melhora do nível de vida, mostrando *a fortiori* o efeito negativo que poderia ter uma relação mais mercantil.<sup>10</sup> Mas nessa época prevalecia a ideia de que a multiplicação do número de pintores, na verdade a substituição dos artesãos precedentes pelos pintores, só podia ter efeitos benéficos sobre sua situação material. Mas constata-se o que os economistas contemporâneos chamam de “efeito de atração”: com o surgimento da Academia, aparecem pintores que mobilizam em proveito próprio novos circuitos de financiamento e de interesse pela pintura. Passado certo estágio, esse afluxo de novos pintores vai levar à divisão por um número maior o maná assim criado, o que explica bem porque o preço de oferta será menor que o preço da encomenda, esta, além do mais, ficando menos frequente.

Existia, entretanto, um país onde a situação dos pintores iria permitir uma outra interpretação. As análises de Montias sobre os Países Baixos<sup>11</sup> mostraram, de fato, que a oposição entre encomenda e “mercado” iria logo ser dissolvida dentro do segundo mecanismo, sem dúvida por falta de um sistema acadêmico à la francesa. Mas principalmente porque, sob o efeito do protestantismo, a pintura orientou-se bem rápido para as naturezas-mortas e para as cenas de paisagens ou campos, depois para os retratos, o que permitia atrair uma demanda potencial muito grande. Subsistiu a

<sup>8</sup> A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle* (Paris: Gallimard/NRF, 2004), pp. 264-86.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 200-20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 288-9.

<sup>11</sup> J.M. Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1982).

diferença, tanto lá como em outros lugares, entre preço para encomendas e preço de oferta, apesar de essa diferença ser menor do que em outros lugares e de o preço de oferta ocupar um lugar cada vez maior. Por outro lado, essa diferença correspondia a gêneros bem distintos, o gênero histórico dependendo o mais das vezes das encomendas.<sup>12</sup> Isso levou à melhora da situação dos pintores, ex-artesãos que ainda conservavam alguns traços de seu ofício anterior? Pode-se dizer que sim, na medida em que a demanda provinha de uma burguesia sólida e ampliada, fato que poderia mostrar qual condição tem de ser preenchida para que o mercado de arte funcione em proveito dos artistas. Pode-se também ressaltar que o grande número de artistas criava dificuldades, surgindo então uma distinção que será abordada mais adiante: os artistas oriundos de classes abastadas e, portanto, gozando de um grande capital, podiam inovar, enquanto os outros, os que não dispunham de grande capital, eram levados a fazer retratos, sempre retratos.

#### Os escritores

A sorte dos escritores evoluiu em sentido um pouco contrário a dos outros artistas: os antigos menestréis, trovadores e escritores não viviam muito bem. Os menestréis mudavam de atividade, não apenas para cultivar uma variedade de competências, mas porque o público, raro, pretendia obter o que queria. Quando os menestréis recebiam uma pensão, era a metade do que recebiam os oficiais do senhor. Como suas obras não eram difundidas, eles viviam da estima que conseguiam obter. Só a proteção de alguém poderoso oferecia uma solução viável, e é o que acontecia de século para século.

Foi preciso, assim, esperar a imprensa e o século XVII para ver um escritor realmente tirar proveito de sua arte. Boileau faz evoluir o sistema, sendo muito lido por seu *Le Lutrin*. Ele ganha dinheiro e acrescenta a isso um benefício eclesiástico, que transfere aos pobres quando morre. Por outro lado, La Fontaine pouco se beneficiou de seus escritos. Ele morreu pobre, propondo àqueles que o incentivavam então a pedir esmolas para aliviar seus pecados de ceder cem exemplares de autores que lhe restavam, pois ele tinha apenas isso de capital. O rendimento de um livro era, na época, bastante pequeno.

<sup>12</sup> A. Schnapper, *op. cit.*, pp. 190-2.

Corneille se saiu melhor, mas a verdade é que ele devia prover as necessidades de seus seis filhos, dando-lhes dote. Portanto, ele passou a vida toda acumulando um capital financeiro que gastou sob a forma de dotes. Ele foi um dos primeiros a adotar uma estratégia para obter rendimentos, ao recusar-se a vender o texto de suas peças para que pudessem ser levadas ao público. Isso exasperava os atores, que, nessa época, podiam representar desprezando a autorização do autor, pois dispunham da edição da obra. Ele inventou uma espécie de direitos autorais ao avesso. Pode-se mesmo dizer que ele inventou indiretamente os direitos “próximos”,<sup>13</sup> no sentido inverso, pois os atores que então tinham o direito de representar suas peças haviam garantido um rendimento do qual outros atores eram privados. Enfim, ele solicitou, aliás sem conseguir, que suas peças fossem representadas por uma única companhia, a do Marais, o que teria permitido que ele obtivesse, com maior facilidade ainda, benefícios dos outros teatros.<sup>14</sup> Tudo isso lhe valeu a reputação de avaro. Ele também conseguia bons rendimentos com as dedicatórias de suas peças, que ele cobrava. Essa situação provocou um célebre conflito, pois Luís XIII, solicitado a constar da dedicatória de *Polyeucte*, recusou-a, já que teria de pagar por isso, enquanto Corneille tirou muito dinheiro de Fouquet desse modo. Enfim, ele conseguiu obter algumas gratificações de Luís XIV, mas, tal como todos os autores que as recebiam todo ano, ele teve de esperar que os construtores do rei recebessem primeiro.

Racine foi acusado de amar o dinheiro, porque transformava sua glória em moeda. Ele passou boa parte do tempo à caça de benefícios, que provinham apenas de pequenos mosteiros. Ele recebeu algumas pensões — ou, melhor, remuneração “pela estima”, pela consideração — por suas obras, conforme comprova a célebre resposta de Boileau ao empregado que perguntou qual a categoria das obras pelas quais ele iria receber seus benefícios: “De construção, porque sou arquiteto”. Esse benefício iria ter o valor aumentado com a sucessiva aparição de suas peças, mas a verdadeira mudança ocorreu quando ele foi nomeado Historiógrafo do Rei, para acompanhá-lo em suas campanhas, o que permitiu que Boileau minimizasse o fato de que *Fedra* não teve nenhum público. Por outro lado, ele comprou uma carta real de nobreza que permitiu que vivesse confortavelmente, mas sem relação com os rendimentos de suas peças, que ocupavam um lugar marginal nas rendas.

<sup>13</sup> “*Droit voisin*”: parte especial do direito francês que trata dos direitos autorais dos artistas-intérpretes, dos produtores de discos e vídeos. (N.T.)

<sup>14</sup> G. d’Arvenel, op. cit., p. 295.

Apenas Molière parece realmente ter vivido de suas peças e não de benefícios, pensões e outros títulos. Mas também se sabe que sua contabilidade própria era, de fato, a de sua companhia, o que impede um diagnóstico muito preciso. Molière, diretor de teatro, montava as peças de Molière, autor, para pagar Molière, ator, e ele atribuía a si mesmo os direitos correspondentes, sem que se possa saber, na verdade, se a remuneração era do autor, do ator ou do diretor.

No século XVIII, Voltaire dispunha de grande riqueza, mas obtida pelo grande número de fontes de renda que ele havia herdado ou recebido a título de estima de certos príncipes. Além disso, ele revelou ser um notável financista e especulador ao emprestar muito dinheiro e ao fazer o papel de intermediário financeiro nos meios que frequentava. Ele também especulou em um pouco de tudo que flutuava: o comércio de grãos, a loteria, os víveres do exército, a taxa dos rendimentos etc. Por outro lado, ele jamais procurou ganhar dinheiro com suas obras literárias, dando mais livros aos editores do que ele vendia, contentando-se em receber deles exemplares de outros autores... magnificamente ilustrados, que ele sabia distribuir com critério. Ele cedeu quase todas as suas peças por nada. Pode-se mesmo pensar, com base em certos testemunhos da época, que Voltaire tinha compreendido que iria passar muito tempo, como homem de letras, tentando recuperar pequenas somas, enquanto podia, como especulador, ganhar muito mais em pouco tempo.

Rousseau também estava nesse grupo... ao contrário do que se esperava. Ele procurou fugir, tanto quanto possível, do sistema de benefícios e de pensões e viver de seu talento de escritor e pensador. É claro que ele recebia doações, especialmente por ocasião das peças (*Le Devin royal*), que lhe permitiam obter uma certa remuneração por um trabalho de algumas semanas, enquanto, segundo ele, para escrever *Émile*, levou vários anos. As discussões que Rousseau tinha com seus editores eram das mais detalhadas, e, aliás, ele usava a concorrência entre eles durante a negociação dos direitos. Para o *Contrato social*, ele se baseou em uma de suas obras anteriores do mesmo tamanho para fazer com que os preços subissem. Outro tema de discussão com os editores era de que, na época, não se sabia se a venda da obra a um editor valia para a primeira edição ou para todas as edições sucessivas, o que provocou muitos conflitos. Do mesmo modo, Rousseau irá criticar seus editores por multiplicarem as edições em lugares diferentes, considerando que se tratava, do ponto de vista de seus interesses financeiros, de diferentes obras. Assim, ele foi

chamado de “árabe” ou de “judeu” por editores que não tinham muito boa-fé. No fim da vida, ele negociou a cessão da propriedade integral de suas obras, mediante o pagamento de uma renda que lhe permitisse viver de acordo com necessidades bem simples. Mas ele só conseguiu metade do valor pedido.

Pode-se perguntar por que a fama considerável de Rousseau na Europa de então, em que o francês servia quase como *lingua franca*, não se traduziu em benefícios reais para o autor. Alguns argumentaram que se tratava de escritos do tipo político, que iam contra o “debate tranquilo da livraria”;<sup>15</sup> sendo que esses textos podiam ser facilmente censurados em um mercado ou outro. Outros revelaram que, nessa época, os editores conheciam muito bem seu público, e assim eles ajustavam as tiragens de acordo com as obras, o que levava a tiragens pequenas, mas repetidas. Os escritores não viviam bem, e Condillac ou Bernardin de Saint-Pierre só conseguiram vender suas obras por preços irrisórios. Diderot só foi ganhar realmente dinheiro como diretor da *Encyclopédie*, enquanto teve dificuldade para viver como autor.

Os direitos autorais podiam oferecer uma perspectiva satisfatória? A discussão era muito mais complexa do que aquela muitas vezes apresentada pelos economistas, por uma razão bem simples: o exercício da edição tinha encontrado soluções que podiam facilmente contornar o princípio do pagamento de direitos. Por exemplo, e ao contrário da ideia comumente aceita, ao longo dos séculos XVII e XVIII vê-se aparecer direitos autorais, mas, de fato, são só sobre a primeira edição, todo o resto ficando em suspenso; daí a famosa frase de um editor do século XVIII: “4 mil exemplares, ou seja, quatro edições”.<sup>16</sup> Em 1777, o princípio da propriedade literária indefinida por dez anos foi aceito para remediar essa situação, que levava a não pagar direitos sobre as reedições e a fazer uma tiragem pequena da primeira edição, com a condição de que o titular dos direitos os explorasse pessoalmente. Muitas vezes, porém, os editores faziam uma compra firme e definitiva.

De fato, para os autores, a imprensa é bem mais lucrativa que a edição, e sabe-se que Balzac, Dickens e Dostoiévski conseguiram rendimentos significativos ao escreverem folhetins — sendo que alguns deles são, hoje, considerados como suas maiores obras-primas. Em 1920, a Sociedade das

Pessoas de Letras ressaltava que uma centena de seus 1.500 membros vivia de sua arte, e isso ainda graças a conferências ou artigos, mais do que a direitos autorais.<sup>17</sup> O melhor exemplo ainda é o de Victor Hugo, que, quando *Les Misérables* apareceu em folhetim, recebeu um rendimento igual ao da totalidade de sua obra poética.

## Os profissionais de teatro

O ator ganhava, em todo caso, bem mais do que o autor. Isso, aliás, estava ligado ao fato de que os repertórios eram bem restritos, o que fazia com que os atores tivessem mais garantias quanto à permanência de sua atividade do que os autores. Além disso, eles podiam somar sua função à de diretor e mesmo de autor, sendo o melhor exemplo disso Molière, que teria recebido mais do que o dobro como ator e diretor da trupe do que recebia como autor.<sup>18</sup>

Essa constatação vale principalmente para os atores reconhecidos, e isso foi acentuado com a passagem do espetáculo de feira para o de teatro. Além disso, a parte que se podia eventualmente receber a título de direito autoral era grandemente “manipulada” em detrimento do autor. Assim — e isso prefigura uma das tendências mais recentes da economia do cinema —, os autores eram pagos a partir de uma fração do lucro líquido, portanto, depois dos atores. Chegava-se mesmo a pedir o reembolso de eventuais antecipações quando o balanço era negativo, cada peça tendo uma conta específica.<sup>19</sup> Esse lucro líquido era, bem entendido, falso, e assim eram incluídos nas despesas todos os elementos possíveis e imagináveis para evitar que aparecesse um lucro líquido substancial. E quando esse lucro se tornava negativo, fazia-se logo com que a peça desaparecesse.<sup>20</sup> Beaumarchais denunciou esse sistema, que levava não só a limitar o pagamento dos direitos, mas também a retirar a peça de cartaz, que, de repente, perdia qualquer direito futuro.

De fato, foi percebido que a diminuição cada vez mais acentuada dos rendimentos dos autores e mesmo dos atores, não se devia a calotes dos administradores dos teatros, mas ao pequeno tamanho do mercado. As peças eram pouco montadas (*Macbeth* foi encenada apenas sete vezes

<sup>15</sup> Ibid., p. 308.

<sup>16</sup> La Fontaine obtém do rei, por cartas patentes, a garantia de que os direitos continuarão a ser pagos a suas netas, a quem lhes era reconhecido o direito exclusivo de publicação. Na verdade, isso protegia uma edição contra as reedições, mas não resolvia os problemas da primeira edição.

<sup>17</sup> G. d'Arvenel, op. cit., p. 328.

<sup>18</sup> G. d'Arvenel, op. cit., p. 168.

<sup>19</sup> Ibid., p. 345.

<sup>20</sup> X. Greffe, *Arts and Artists from an Economic Perspective* (Paris: Unesco/Economica, 2003), pp. 122-6.

na Comédie-Française).<sup>21</sup> A ópera praticamente não tinha público, com apenas 112 assinantes. Para o conjunto dos teatros parisienses, quatro quintos das receitas provinham de lugares duas vezes mais caros do que a média. Quanto aos espectadores, eles podiam passar três horas nos *music-halls* (Edens, Folies, Divans, Alcazars e Eldorados) por um preço vinte vezes menor. Ora, por falta de público, as peças estavam condenadas a ser encenadas apenas umas poucas vezes e, portanto, em nenhum caso a amortizar seu custo.

### Os músicos

Dentre todos os artistas, os músicos são geralmente considerados como os que sofreram a menor discriminação, tanto ontem como hoje. Sem dúvida, essa opinião pode ser explicada pelo fato de estarem, na maior parte do tempo, integrados em estruturas coletivas. Durante muito tempo, eles eram músicos da corte, gozando dos favores dos príncipes com maior facilidade do que outros artistas, levando-se em conta o papel então essencial que a música tinha no sistema aristocrático.<sup>22</sup> Mas nem por isso a situação era favorável e, bem rápido, os músicos tiveram de enfrentar as dificuldades econômicas causadas pelo desmoronar desse sistema. Eles utilizaram, então, com maior ou menor sucesso, diferentes métodos, mas nenhum se revelou realmente satisfatório.

Lançar-se na composição e na execução para companhias particulares burguesas ou populares tornou-se uma solução da qual Mozart é um bom exemplo. Ao mesmo tempo que procurava manter o apoio provindo das cortes dos príncipes, Mozart compôs para teatros do Estado e teatros populares, vendo aí o meio de ter mais autonomia e de poder discutir com mais facilidade as encomendas feitas pelas cortes. É difícil fazer de Mozart um exemplo das condições “médias” dos músicos, especialmente porque outros compositores como Haydn vinculavam sua situação econômica à boa vontade dos príncipes, mas a vontade de encontrar paliativos tornava-se importante.<sup>23</sup>

Outro jeito de os músicos completarem seus rendimentos consistia, então, em escrever e vender partituras, até mesmo tocá-las; partituras destinadas em geral ao uso doméstico.

<sup>21</sup> G. d'Arvenel, op. cit., p. 346.

<sup>22</sup> H. Steinert, *Culture Industry* (Oxford: Blackwell, 2003), pp. 65-9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 67.

A transição para outro sistema era difícil, e como escreveu Adorno a propósito de Wagner: “O tempo em que ele se tornou famoso correspondeu a uma época em que a ópera não gozava mais do patrocínio das cortes aristocráticas, menos ainda dos direitos reconhecidos aos compositores”.<sup>24</sup> Mas para Wagner, bem como para Mozart, essas composições em nada impediam uma vida cheia de dívidas, que, bem entendido, pode-se apreciar de modo variado. De fato, Wagner conseguiu abrir outra perspectiva, a de organizar festivais. Se o primeiro que ele organizou, em 1876, foi deficitário, o segundo, seis anos depois, foi um grande sucesso financeiro e garantiu um lucro substancial, que ao menos permitiu que Wagner enxugasse suas dívidas.<sup>25</sup>

A resposta mais extremada às novas condições econômicas foi dada por Schoenberg, que quis fazer música independentemente das pressões que podiam ser exercidas direta ou indiretamente por mecenas ou até mesmo pelo público pagante. Ele criou, então, sociedades ou clubes, que reuniam um público muito informado e que, certamente, aceitava pagar por aquilo que era considerado por Schoenberg como muito mais do que uma simples audição.<sup>26</sup> A sociedade para os concertos privados, que durou de 1918 a 1921, garantindo, nesse período, 117 sessões, obedecia na realidade a regras muito particulares: os jornalistas não eram admitidos e os aplausos estavam proibidos. Além disso, o programa não era conhecido antes do concerto, e as partituras apresentadas por Berg, Schoenberg ou Webern eram leiloadas no final da apresentação. Essas audições estavam mais perto de um ensaio aberto a alguns fiéis do que do concerto. Schoenberg, assim, controlava o circuito econômico de ponta a ponta, mas convém dizer que isso não funcionava bem o suficiente, e, desse modo, a sociedade foi obrigada, por razões econômicas, a dar concertos em que eram executados trechos dos Strauss.<sup>27</sup>

### Remuneração das obras ou dos artistas?

Os elementos disponíveis muitas vezes podem ser ambíguos, tendo em vista que tratam mais de pessoas que de obras. Ora, pode-se perguntar se a própria natureza da atividade artística não poderia ir um pouco mais longe

<sup>24</sup> T.W. Adorno, *In Search of Wagner* (Londres: New Left Books, 1931/1981), p. 15.

<sup>25</sup> H. Mayer, *Richard Wagner in Bayreuth 1876-1976* (Stuttgart/Zurich: Belsen, 1976), p. 10.

<sup>26</sup> A. Schoenberg, “How One Becomes Lonely”. In: L. Stein (org.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (Londres: Faber & Faber, 1975), p. 51.

<sup>27</sup> H. Steinert, op. cit., p. 69.

na análise, levando em conta mais o sucesso das obras que dos artistas. Na verdade existem muitas situações em que determinados artistas conhecem alternâncias entre sucessos e fracassos “financeiros”, começando pelo caso de Gounod ou de Zola: aquele alternou sucessos consideráveis (*Faust*) e fracassos memoráveis (*Mireille*), este conheceu sucessos bem maiores em algumas de suas obras do que em outras.

Considerando o risco que acompanha toda obra artística, é preciso admitir *a priori* que certas obras poderão encontrar-se tanto do lado do sucesso quanto do fracasso. Dentre os exemplos mais recentes, o mais revelador é o do cineasta Michael Cimino: à boa recepção que teve seu filme *O franco-atirador*, seguiu-se o fracasso mais estrondoso da história do cinema, levando-se em conta o orçamento, o de *O portal do paraíso*. Para Sassoon, o melhor meio de produzir uma obra de sucesso, e de explicar as obras que podem atingi-lo com um grau realista de probabilidade, é explorar um sucesso passado.<sup>28</sup> Essa história começa de maneira simples, pois o melhor meio de ganhar dinheiro é, para os editores, começar editando a menor custo uma obra já publicada a um custo maior, tal como *A vida de Jesus* de Renan, vendida sete vezes mais barato que a edição original, quase dois anos depois, em uma versão condensada e expurgada de todas as notas e comentários. E ainda sem levar em conta livros visivelmente inspirados em obras anteriores reconhecidas. Balzac tinha utilizado outro sistema, misturando nos diversos volumes de *La Comédie humaine* um certo número de personagens que apareciam, depois desapareciam, para em seguida reaparecer.

Outro princípio é, evidentemente, publicar com um editor cuja distribuição alcance áreas maiores, pois o boca a boca pode então ser amplificado, transformando um gosto em sucesso. Em meados do século XIX, Louis Hachette conseguiu atrair um determinado número de obras porque já tinha um mercado considerável, o dos professores e das escolas. Se para vender um romance era preciso esforçar-se muito, vender uma obra didática exigia bem menos. Começando com um *Dicionário grego-francês*, seguido por outros manuais ou revistas didáticas (*Le Lycée*), Louis Hachette conseguiu mobilizar um mercado que lhe permitia esgotar com cada vez mais facilidade obras literárias. Mas ele fez isso também porque tinha ficado sabendo da existência, na Grã-Bretanha, de um sistema de distribuição junto às estações ferroviárias posto em funcionamento por W.H. Smith, o que acrescentava um público novo àquele, já cativo, do mundo do ensino.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> D. Sassoon, *The Culture of the Europeans: from 1800 to the Present* (Londres: Harper, 2006), p. 341.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 363.

Um terceiro meio consiste em publicar a obra sob a forma de folhetim, sobre um suporte amplamente difundido, em geral um jornal. Na Grã-Bretanha, assim como na França, os editores publicaram jornais compostos por folhetins que, com frequência, se dirigiam aos diferentes membros da família, como Hachette com seu *Journal pour Tous*, que garantiu, ao mesmo tempo, a fama e o sucesso financeiro de obras de Paul Féval e de Eugène Sue. É óbvio que isso requeria algumas obrigações para os autores, tanto em relação ao prazo quanto na maneira de escrever, pois era preciso reacender o interesse do leitor em cada nova publicação. Mas isso também abria outras perspectivas para os autores, pois eles podiam levar em conta a reação do público a fim de adaptar-se a ele. Enfim, como esses folhetins não podiam fazer esperar muito tempo pelo desfecho, podia-se, com muita facilidade, passar de um romance a outro e escrever, de alguma forma, em fluxo contínuo. Além disso, os romances que apareciam em revistas mensais passaram para publicações semanais, como *Le Constitutionnel* ou *La Presse* na França, o que permitiu que Balzac fosse publicado em uma série de semanários. Isso em nada comprometeu a qualidade literária desses romances, a começar pelos de Balzac ou de Dickens, que foram em grande parte publicados dessa maneira. Na Rússia, esse sistema tornou-se comum, pois, exceto Tólstoi ou Turgueniev, que dispunham de grande fortuna pessoal, para autores como Dostoiévski ou Tchékhov era o único meio de sobrevivência.<sup>30</sup>

### *O artista em uma economia de mercado*

Uma coisa é constatar a fragilidade econômica dos artistas ou até a fatalidade econômica de sua situação, outra é transformar isso em uma consequência intrínseca da economia de mercado. Parece, entretanto, que, com a crescente autonomização da arte e o desaparecimento, salvo exceções, da maioria das instituições que haviam associado a arte a suas próprias funções, os artistas nem sempre conseguiram achar no mercado o dispositivo que lhes permitisse ter garantidos os recursos econômicos adequados, ao menos comparáveis aos dos outros ofícios. Isso é particularmente importante quando a noção de artista torna-se autônoma em relação à de artesão, com a esperança, para os artistas, de terem acesso a maior proteção e reconhecimento que os conferidos aos artesãos.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 371-2.



Em uma economia de mercado, a autonomia do artista pressupõe a demanda solvente de suas obras e, ao mesmo tempo, a existência de sinais e mecanismos que permitam a correspondência entre a demanda e a oferta das atividades artísticas. Ora, o paradoxo do artista contemporâneo é que, depois de ter reivindicado a autonomia de sua arte, ele seja levado a valorizá-la junto a forças *a priori* anônimas, e sobre as quais se pode perguntar se lhe oferecem as desejadas perspectivas de valorização.

É próprio dos mercados contemporâneos empreender a produção relacionando-a a necessidades potencialmente solventes, e fazer com que, sobretudo com o auxílio do *marketing*, as necessidades expressem a demanda desejada para a oferta. Essa obrigação exógena parece anormal, no caso de produções artísticas, em face das buscas dos artistas, que dependem, portanto, de uma ação endógena. Mas ela continua pesando sobre a capacidade dos artistas de achar clientes, e sempre foi dito que a situação deles não iria melhorar por causa de seu talento, mas sim pelo número de pessoas em boa condição financeira que pudesse comprar suas obras. Pode-se até ir mais longe e dizer que o mercado de arte talvez seja um dos mais antigos que existe, pois quem encomendava passava ordens precisas e de modo quase direto aos artistas.

As duas diferenças entre os mercados “antigos” e os mercados contemporâneos residiriam, então, em um fenômeno duplo: o fato de que a “encomenda” acontece depois da venda; e o fato de que o número dos intermediários aumenta.<sup>31</sup> Como saber, além disso, se a demanda será adaptada ou se um interesse coletivo pela arte irá se manifestar através de comportamentos individuais de compra? Em certos casos, como nos espetáculos pagantes, a ligação é evidente. Em outros, é menos clara, como nas artes visuais, em que existe uma grande distância entre a visita a uma galeria ou a um salão e a compra de uma obra. O problema não é só saber se existe um público, mas o que esse termo pode recobrir, como o público pode aparecer, sob o efeito de quais forças ele se volta para algumas obras e não para outras: “*A questão nunca foi saber se esta entidade flutuante batizada de público tinha algo a dizer em matéria de arte, mas sim fixar quem podia fazer parte dela, quais eram seus porta-vozes autorizados e qual ou quais das tendências artísticas presentes ele podia reivindicar*”.<sup>32</sup>

Enfim, no contexto atual, a noção de artista conserva seu sentido? A redefinição contemporânea da noção de obra de arte leva-nos a perguntar

se o artista pode, de algum modo, controlar seu destino econômico. A economia das “instalações” pode, hoje, produzir interpretações contraditórias: por um lado, poder-se-ia ver um retorno a certo mecenato, por outro, a dissolução da noção de artista dentro da ideia, não menos ambígua, de trabalhador intelectual orgânico.

#### O PAINEL ECONÔMICO DE INSTRUMENTOS DOS ARTISTAS

Comparar o nível de vida dos artistas com o de outras categorias sociais é um tema tão antigo quanto discutido. Talvez o período contemporâneo seja o que faça esses confrontos impondo suas próprias preocupações, mas, olhando de perto, essa discussão sempre teve um viés tendencioso, presa que estava entre realistas e idealistas. Para aqueles, a simples comparação objetiva dos níveis de vida é o bastante; para estes, ela é falsa porque os artistas escolhem desde o começo certo estilo de vida, o que exclui, dessa comparação, qualquer base objetiva. Além das dificuldades metodológicas que se pode esperar dessa comparação,<sup>33</sup> existe uma outra. Em alguns casos, o rendimento do artista pode ser apreendido de modo global, quando os documentos dos cartórios podem recapitular a riqueza acumulada por um artista durante a vida. Em outros, existe a tendência de se prender a certas oscilações espetaculares de preço quando determinadas obras são vendidas, para daí extrair conclusões quanto à riqueza dos artistas. Este é sobretudo o caso dos pintores. A discussão também é particularmente complexa. Enfim, a própria heterogeneidade das situações dos artistas leva a que se pergunte se é possível raciocinar sobre um conjunto coerente, com dispersões internas, ou se não vale mais a pena raciocinar a partir de variáveis capazes de diferenciar as posições e, conseqüentemente, as hipóteses explicativas apresentadas.

Existe uma imagem lancinante a que já se fez alusão no capítulo anterior. Com a emergência da arte pela arte e/ou do artista por vocação, estava bem firme a hipótese de que os artistas iriam desistir por eles mesmos de conseguir uma remuneração comparável a de outros agentes econômicos. De Rousseau — “*Escrever para ter pão logo sufocou meu gênio*

<sup>33</sup> Além disso, convém lembrar dois problemas metodológicos. Dados tomados em momentos e em países diferentes tornam difícil a comparação entre níveis de vida. Só os artistas que conseguem estabelecer-se de modo duradouro em sua atividade aparecem nessas estatísticas, que não levam em conta os que são desencorajados e abandonam sua atividade artística ou a desenvolvem, no melhor dos casos, à margem de sua atividade principal.

e matou meu talento”<sup>34</sup> — a Flaubert — “Mas, quanto a ganhar dinheiro, não, não, e a ganhar com minha pena, jamais, jamais [...] Eu escrevo para mim, só para mim [...] não tenho nada em vista quando faço alguma coisa que não seja a realização da ideia, e me parece que minha obra iria perder todo o sentido sendo publicada”<sup>35</sup> — essa visão começa a se firmar. Embora muitas vezes ela seja apresentada como consequência direta da passagem de um artesão ou de um artista profissional para um artista por vocação, parece que pode muito bem ser explicada pela dificuldade dos artistas em encontrar mercados, seja qual for o seu modo de formação.

### Uma tendência geral: a sub-remuneração

Todo mundo concorda em reconhecer que os artistas recebem uma remuneração menor que a média.<sup>36</sup> Nos Estados Unidos, essa diferença seria da ordem de 6%.<sup>37</sup> Na Inglaterra e na Alemanha, as diferenças são semelhantes.<sup>38</sup> Na França, seria de 10% a 30%, conforme os setores de atividade.<sup>39</sup> Mesmo na Rússia, onde os artistas gozaram, por um longo tempo, de um status mais favorável, o rendimento artístico é 30% menor em relação à média do começo dos anos 1980, para atingir o piso de 40% durante os anos 1990.<sup>40</sup> Além disso, as enquetes pecam muitas vezes por otimismo, na medida em que interrogam artistas estabelecidos e não o conjunto dos que gostariam de ser ou são artistas. A enquete de Wassal e Arper sobre o mundo dos artistas contemporâneos da Nova Inglaterra (Estados Unidos) mostra que os rendimentos artísticos representam apenas 46% de seu rendimento total. O rendimento médio na atividade é 1,6% menor que o rendimento médio dos trabalhadores, enquanto o nível de qualificação é 16,6% maior que o do restante da população, o nível médio das transferências recebidas sendo pouco superior ao do restante da população.<sup>41</sup> Essa situação dos artistas é agravada ainda pelo fato de que os

custos de sua atividade frequentemente são elevados e podem até serem maiores que os rendimentos. Uma pesquisa feita em 1989 sobre os artistas plásticos em Nova York revelou que seu rendimento médio era de 3 mil dólares, enquanto os custos médios de sua atividade eram de 9.625 dólares, o que significava um prejuízo líquido da ordem de 6 mil dólares. Esse déficit é, em geral, compensado por mais uma ocupação, não artística.<sup>42</sup>

Um dos mais recentes estudos foi publicado pela União Europeia, em 2006. Dois traços se destacam: a fragilidade do emprego dos artistas (mais de um quarto trabalha em tempo parcial, enquanto essa proporção não passa de um para seis, em média); e a sub-remuneração (enquanto os artistas são mais qualificados que a média — dois em cada três têm uma formação superior, contra um para cada quatro no resto da economia —, sua remuneração é 10% menor).<sup>43</sup>

Em geral, os dados são mais confiáveis quando se referem a tipos específicos de artistas, a evolução dos músicos não tendo grande coisa a ver com a dos artistas plásticos. Estes são frequentemente “perscrutados” quando se procura encontrar a figura do *starving artist*. Os estudos franceses baseados nas estatísticas da Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs [Associação para a Gestão da Seguridade Social dos Autores] — Agessa — são especialmente ambíguos: seu próprio princípio está falseado, pois é mais um meio de obter uma proteção social a partir da qual pode-se ter várias atividades do que a manifestação de uma vontade de ser artista tanto quanto possível (isto é, em tempo integral). Uma pesquisa australiana de 2002, mais direcionada, comprova uma queda de rendimento de 42% em relação ao rendimento médio entre 1987 e 2002, o que é considerável.<sup>44</sup>

Uma coisa é constatar a existência dessas diferenças, outra é traçar sua evolução no tempo. Muitas explicações foram levantadas para explicar a queda relativa das remunerações artísticas constatada na Europa desde o começo dos anos 1980: a supressão de subvenções; a decisão das empresas culturais mais favorável às despesas de marketing que às despesas com a remuneração de artistas; o número crescente de artistas, o que pressionaria para baixo as remunerações.<sup>45</sup>

<sup>34</sup> N. Heinich, *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard/NRF, 2005. Bibliothèque des Sciences Humaines), p. 76.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>36</sup> X. Greffe, *L'Emploi culturel à l'âge du numérique* (Paris: Anthropos, 1999).

<sup>37</sup> R.K. Filer, “The ‘Starving’ Artist: Myth or Reality: Earnings of Artists in the United States”. *Journal of Political Economy*, n. 96, pp. 56-75, 1986.

<sup>38</sup> R. Towse e A. Khakee (orgs.), *Cultural Economics* (Berlim: Springer, 1992).

<sup>39</sup> X. Greffe, *L'Emploi culturel à l'âge du numérique*.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> G.H. Wassal e N.O. Arper, “Toward a Unified Theory of the Determinants of Earnings of Artists”. In: R. Towse e A. Kahke (orgs.), *op. cit.*, pp. 187-200.

<sup>42</sup> S. Montgomery e D.M. Robinson, “Visual Artists in New York: What’s Special about Person and Place?”. *Journal of Cultural Economics*, n. 2, pp. 63-76, 1978.

<sup>43</sup> “The Economy of Culture in Europe”, União Europeia, Diretoria-Geral para Educação e Cultura, out. 2006.

<sup>44</sup> D. Throsby e V. Hollister, *Don't Give Up Your Day Job: An Economic Study of Professional Artists in Australia* (Sydney: Strawberry Hills Australian Council for the Arts, 2003).

<sup>45</sup> D. Throsby, “Economic Circumstances of the Performing Artist: Baumol and Bowen Thirty Years after”, *Journal of Cultural Economics*, v. 20, pp. 225-40, 1996.

A essa inferioridade nos rendimentos artísticos acrescenta-se, enfim, sua grande dispersão conforme o setor de atividade. Na França, a dispersão dos rendimentos médios beneficia o audiovisual e efetua-se em detrimento do espetáculo ao vivo.<sup>46</sup> Na Itália, pesquisas antigas feitas pelo Instituto Nacional de Estatísticas já mostravam uma situação confortável para o rádio e a televisão, mas dramática para os atores e músicos.<sup>47</sup> As mesmas fontes provavam que essa dispersão das remunerações ia contra a população feminina, pois, em média, a diferença da remuneração era de 44%.<sup>48</sup>

A existência de *superstars* poderia fazer pensar que a sub-remuneração dos artistas não é um dado essencial, e que há situações bem diferentes. De fato, o próprio conceito de *superstar* é incompatível com sua generalização.

Esse fenômeno está longe de ser novo; ele foi criado por produtores que viram nele uma alavanca para aumentar suas receitas, antes mesmo de que os artistas tentassem apoderar-se dele, invertendo-o em proveito próprio. Geralmente ele é associado ao nome de Carl Laemmle, fundador da Universal Pictures. No começo dos anos 1920, os atores dos filmes eram quase anônimos, ainda que pudessem ser conhecidos por um rótulo. Era justamente o caso de uma atriz conhecida do público sob o nome de *biograph girl*, em referência à companhia de produção que a empregava, seu nome exato era Florence Lawrence.<sup>49</sup> Descontente com a companhia à qual ela pertencia e com as relações com seu diretor, Griffith, ela aceitou a proposta de Laemmle, que pretendia usar a imagem dessa *biograph girl*, colocando em ação uma estratégia que permitiria capitalizar a atenção, ou até a emoção, no nome dela. Então ele fez um contrato não público com ela e, ao mesmo tempo, anunciou seu desaparecimento, deixando crer que ela havia sofrido um acidente de carro, o que a opinião pública aceitou facilmente, sem dúvida por não conhecer o verdadeiro nome da artista. Três meses depois, Laemmle anunciou o lançamento de um filme com ela, e dessa vez com seu nome verdadeiro. O público acorreu para rever a atriz. O sucesso foi considerável, e a própria companhia Biograph não pode reagir contra essa manobra, já que não havia utilizado a atriz com seu verdadeiro nome. A divulgação da fama foi, portanto, criada voluntariamente pelos

<sup>46</sup> Observatoire de l'Emploi Culturel, *L'Emploi dans le spectacle vivant et l'audiovisuel d'après les données du GRISS*, nota 3, out. 1994, p. 9.

<sup>47</sup> C. Bodo e R. Fisher, "New Frontiers for Employment in Europe: The Heritage, the Arts and Communication as a Laboratory for New Ideas". *Circle Publications*, n. 9, p. 169, 1997.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>49</sup> B.F. Dick, *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures* (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1997), p. 27.

produtores, depois amplificada pela midiaticização, donde o famoso tema da economia dos *superstars*.

A partir do momento em que a tecnologia permite a duplicação dos serviços e em que os consumidores apreciam a qualidade do serviço consumido por eles em função do grau de notoriedade dos artistas, os diretores são, com efeito, levados a concordar com uma remuneração elevada para os atores mais conhecidos. Esse fenômeno é cumulativo, um *star* conhecido reunindo um público ampliado, o que reforça sua fama, e assim por diante. Os *stars* tornam-se então *superstars*. Esse fenômeno é ainda mais forte quando o produto pode ser reproduzido. Alguns artistas não conhecem o mesmo sucesso, pois sua obra não pode ser duplicada ao infinito ou por um custo marginal quase nulo. Como observou Mankew,<sup>50</sup> o ebanista de arte do século XVIII não gozava da concentração de rendimentos de que gozam, hoje, as estrelas da sétima arte. O produto dele era único, e a demanda, por mais intensa que fosse, não podia levar aos rendimentos conhecidos atualmente. O audiovisual multiplica as estrelas, mas seu desenvolvimento cria *superstars*.

Rosen foi o primeiro a explicar em detalhes esse fenômeno em seu célebre artigo "The Economics of Superstars".<sup>51</sup> A existência de *superstars* é explicada tanto do lado da oferta quanto da demanda: da oferta, porque o desenvolvimento da mídia oferece enormes possibilidades de economia de escala; da demanda, porque a incerteza é diminuída pela notoriedade que foi adquirida. Essas duas características multiplicam as diferenças de talento ou de notoriedade em diferença de rendimentos, uma distinção ínfima de talento podendo criar uma distinção considerável de rendimentos. A atividade do artista não muda nada, mas o tamanho da audiência, sim, muda completamente. Adler completou essa primeira apresentação, contestando o fato de que a observação de um talento pelo público seja um fenômeno quase evidente.<sup>52</sup> Espectadores em potencial selecionam um talento ao acaso, supondo-se que todos os artistas têm o mesmo talento e, portanto, a mesma probabilidade de alcançar notoriedade. Essa seleção dá lugar a trocas com outros espectadores e, nesse momento, só alguns artistas serão considerados mais talentosos que outros, o que acarretará a adesão dos espectadores que não haviam se pronunciado. O processo de "starificação" é aleatório. MacDonald retomou essa construção pelo lado da oferta. Para ele, a distorção das remunerações provém da existência de

<sup>50</sup> N. Mankew, *Principes de l'économie* (Paris: Economica, 1997).

<sup>51</sup> S. Rosen, "The Economics of Superstars". *The American Economic Review*, v. 71, n. 3, pp. 845-56, 1981.

<sup>52</sup> M. Adler, "Stardom and Talent". *The American Economic Review*, v. 75, n. 3, 1985.

muitos jovens artistas mal pagos. Na competição para obter remuneração mais alta, alguns deles são excluídos desse processo. Apenas aqueles que sobrevivem a isso têm acesso a melhores remunerações, pois eles contribuem então para reforçar a fama das produções artísticas.<sup>53</sup>

Hoje chega-se mesmo a falar da pobreza estrutural dos artistas. Assim, o exemplo do dispositivo holandês chamado BKR, sistema que garante uma renda aos jovens que se inscrevem como artistas, levou a multiplicar por vinte o número de artistas visuais entre 1960 e 1983 e, mais interessante ainda, a aumentar o número de estudantes de belas-artes mais do que qualquer outro campo do ensino superior ou profissionalizante.<sup>54</sup> Durante o período de redução desse dispositivo (1983-87), assistiu-se à inversão dessa dupla tendência. Alguns anos depois, um dispositivo do mesmo tipo, o plano WIK, reativou os mesmos recursos, ainda que se possa dizer com isso que, para muitos dos recém-chegados à função de artistas, era também um meio de elevar sensivelmente sua renda em relação ao período anterior.<sup>55</sup> A subvenção agia, ao mesmo tempo, como garantia e como atração, enquanto outros meios, como um melhor regime fiscal para as obras de arte, não teriam tido os mesmos efeitos: os incentivos não têm o mesmo impacto quando agem sobre a oferta de atividades artísticas ou sobre sua demanda *via* usuários, consumidores e compradores de obras de arte. Quando a renda dos artistas está garantida diretamente, os estudantes podem imaginar que a sociedade, daí em diante, irá garantir a eles um mínimo de remuneração, e o efeito da atração é exercido do forma tão mais democrática que a questão da existência de talento torna-se, de um modo muito lógico, secundária em relação às motivações individuais.

Voltando ao caso geral, como explicar o baixo valor crônico dessa remuneração dentro de uma economia de mercado?

### A hipótese Baumol ou da economia excepcional

A célebre explicação de Baumol, de que a falta de ganhos de produtividade das atividades artísticas pode levar a pressionar para baixo a remuneração daqueles que trabalham com isso, cada vez mais é contestada e, certamente, não é apanágio dos artistas.

<sup>53</sup> R. MacDonald, "The Rise of the Superstar". *The American Economic Review*, v. 78, n. 3, pp. 732-55, 1988.

<sup>54</sup> H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), p. 133.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 134.

Inicialmente convém distinguir entre a análise feita por Baumol em 1966 — análise muito ponderada em suas conclusões, ainda mais porque ela se aplicava a uma atividade cultural tradicionalmente a cargo do mercado e, muitas vezes, próspera em função da época — e as conclusões sistemáticas que foram tiradas dela a favor de uma intervenção ilimitada do Estado. Baumol, além disso, tinha se defendido quando pôs sua abordagem da economia da cultura em segundo plano, o que ele pensava que eram suas contribuições para a análise econômica.<sup>56</sup> Além de sua demonstração que, de fato, pode ser aplicada a todos os serviços que derem provas de ganhos de produtividade inferiores à média da economia, muitas vezes fica a ideia de que os custos da cultura são impossíveis de comprimir, e que a cultura, portanto, só seria sustentável se conseguisse mobilizar, em seu proveito, uma economia da doação, seja esta privada ou pública. O problema dos custos é logo percebido como uma fatalidade que leva a uma arbitragem desesperada entre déficit artístico e déficit econômico. E se não se pretende sacrificar a criatividade, que não conseguiria contentar-se com uma redução qualquer dos custos lógicos da criação, a sustentabilidade da cultura remete inevitavelmente à compensação do déficit econômico. A conclusão, muitas vezes levantada pelos meios artísticos e culturais, parecia tanto mais sólida quanto ela gozava de uma legitimidade macroeconômica, a do modelo de crescimento em dois setores, o setor chamado produtivo e o setor chamado improdutivo, em que a cultura era rapidamente inserida.

Para chegar a esse cenário, um determinado número de hipóteses devia ser respeitado de modo muito estrito, ultrapassando em muito as primeiras conjecturas, bem simples, de Baumol. Assinalemos quatro:<sup>57</sup>

- Não existe progresso técnico no campo das artes, o que pode ainda ser entendido, do ponto de vista econômico, como ausência de uma variação na qualidade, pois se pode, de fato, considerar que uma redução aceitável de determinadas qualidades é uma fonte de progresso técnico. Levar em consideração representações artísticas tradicionais (teatro, música) parece criar essa impressão, mas não cabe, absolutamente, em outras formas de expressão artística, como a *pop music*, que foi objeto de uma tripla fonte de progresso técnico: elementos técnicos, ampliação da audiência pela mídia e revisão de certas normas de qualidade. Mesmo quando são levados em conta os exemplos em geral lembrados para apoiar a tese da falta de

<sup>56</sup> M. Blaug, "Final Comments on the Plenary Session on Baumol and Bowen". *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, pp. 207-14, 1996.

<sup>57</sup> T. Cowen, "Why I Do Not Believe in the Cost-Disease". *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 2, pp. 207-14, 1996; D. Cwi, "Public Support of the Arts: Three Arguments Examined". *Journal of Cultural Economics*, v. 4, n. 2, pp. 39-62, 1980.

progresso técnico propriamente dito, pode-se estar errado.<sup>58</sup> A música de Bach já era conhecida, em seu tempo, por milhares de interessados. Telemann e Mozart impulsionavam a difusão de sua música em meios não aristocráticos graças às composições escritas, e com elas conseguiam rendimentos substanciais. Nas artes visuais, a pintura a óleo e a litografia constituíram outras tantas inovações técnicas de importância. Hoje a informática oferece novos sistemas para a transcrição musical, bem como para o tratamento de imagens. Tudo isso, sem nem ao menos considerar os progressos técnicos indiretos. É evidente que se pode ter saudades de uma espécie de perfeição artística, mas seria um erro confundir perfeição e criação.

- A noção de representação é tão clara quanto se pretende? A música de um compositor contemporâneo pode ser cantada por trinta artistas diante de trezentas pessoas ou por três artistas diante de 3 mil pessoas, o que representa uma multiplicação por cem da produtividade. Além disso, em todos os tempos houve adaptações que levaram a simplificar certos libretos, o número de intérpretes etc. As condições das apresentações jamais são idênticas, o que, também aí, relativiza a ideia de uma representação de referência. A noção de representação autêntica é pouco admissível, e ela parece estar mais ligada a uma sacralização autorreferencial do que a um dado objetivo.

- No campo artístico existe certo tabu contra toda modificação nas funções da produção artística, por exemplo, a utilização de meios eletrônicos na execução da música clássica.<sup>59</sup> Contudo, as inovações na instrumentação têm sido constantes na história da música, e foi provado que, entre 1750 e 1850, o número de inovações na sonoridade dos instrumentos, bem como sua parte relativa, foi considerável, bem mais elevado que durante o século que se seguiu.<sup>60</sup> Desde o século XIX, a visão romântica do artista cuja criatividade se devia respeitar, custasse o que custasse, tinha sido posta de lado, ainda que fosse apenas para se adaptar aos futuros auditórios. Por outro lado, é certo que, com o século XX, essas inovações pararam de repente, só ocorrendo em outras músicas. É evidente que se pode considerar que essas inovações desembocam em bens de qualidade inferior, mas, conforme Abbing observou, isso depende do ponto de vista: “*Que os substitutos sejam considerados inferiores depende*

*do tipo de ouvinte que é considerado [...] A perda de um tipo de audiência pode também ser compensada pelo surgimento de outra audiência*”.<sup>61</sup> Nessas condições, a importância do “mal dos custos” é tudo, menos objetiva. As mudanças de qualidade são frequentes no campo artístico, com avaliações que podem dar lugar a opiniões opostas, mas também com consequências bem diferentes em termos de custo.

- Outra hipótese subjacente à utilização da lei de Baumol é que os que querem arte não estão dispostos a pagar mais para cobrir o mal dos custos: esse ponto de partida é tão forte que, se fosse admitido, ele voltaria a submeter a criatividade artística à opinião do mercado. Ora, a demanda de serviços cujo preço real aumenta pode, ela também, aumentar. Ou melhor, em relação às artes nos últimos cinquenta anos, a porcentagem das despesas consagradas às atividades culturais em sentido amplo aumentou, o que não tem nada de espantoso, pois a cultura é, desde o começo, definida como um bem superior. Feist e Hutchinson mostraram isso no Reino Unido<sup>62</sup> e Heilbrun e Gray nos Estados Unidos.<sup>63</sup> Além do mais, estes ressaltaram que os defensores da lei, depois do próprio Baumol, jamais evocam a alta dos rendimentos reais e seu efeito na primeira abordagem positiva sobre a demanda de serviços culturais. Ora, esses aumentos compensaram amplamente os dos custos, o que provoca perplexidade ante a utilização do mal dos custos como antecâmara de uma subvenção generalizada.

A tese retoma certa força quando se considera o tempo necessário para algumas práticas culturais em relação a outras, em termos de pesquisa de informações, de deslocamento, de tempo de consumo etc. O aumento do rendimento real deixa de ser suficiente, mas se está do lado da demanda e não mais do lado da oferta. Esse aumento da demanda não beneficia, aliás, todas as atividades artísticas, mas por que isso seria necessário? Se as pessoas preferem ser fotografadas em vez de pintadas, por que isso iria causar desolação? A atividade e o desenvolvimento econômico são feitos de substituições e de idas e vindas desse tipo. Essa mudança nas preferências deve ser aceita, pois ela pode vir tanto dos consumidores existentes quanto dos novos consumidores que chegam. Subvencionar porque os consumidores mudam de preferência é, sem dúvida, a pior solução, sendo que os mesmos recursos podem, ao

<sup>58</sup> H. Abbing, *Een economie van de kunsten* (Groningen: Historische Uitgeverij Groningen, 1989).

<sup>59</sup> H. Abbing, *Why Are Artists Poor?*, p. 162.

<sup>60</sup> C. Smithuijsen, *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsreels en sociale controle in de concertzaal* (Amsterdam: Boekmanstudies, 2001); H. Abbing, *Why Are Artists Poor?*, p. 166.

<sup>61</sup> H. Abbing, op. cit., p. 163.

<sup>62</sup> A. Feist e R. Hutchinson, *Cultural Trends in the Eighties* (Londres: Policy Studies Institute, 1990).

<sup>63</sup> J. Heilbrun e C.M. Gray, *The Economics of Art and Culture: an American Perspective* (Nova York: Cambridge University Press, 1993).

contrário, ser empregados para favorecer as adaptações, lentas e muitas vezes respeitáveis. O mal dos custos, portanto, não pode legitimar uma remuneração estruturalmente baixa. Nem a tecnologia, nem a qualidade, nem os gostos, são constantes no decurso do tempo, e nada permite dizer que se deva analisar esses elementos separadamente, procedendo a sua ordenação lexicográfica. Suas modificações estão em constante interação, e é por isso que algumas expressões artísticas tomam o lugar de outras, determinados tipos de instrumentos assumem o lugar de outros, certos cantores coexistem ao lado de outros, e certos públicos, até então desconhecidos, aparecem.

#### A hipótese Throsby ou do artista como agente econômico excepcional

Throsby explica essa sub-remuneração pelo fato de que o trabalho artístico teria uma utilidade em si mesma, o que limitaria, então, a esperada contrapartida monetária. O artista, portanto, iria gozar de uma dupla remuneração: uma, de natureza psicológica, que ele proporciona a si mesmo através da satisfação que ele tira de sua própria atividade; outra, de natureza monetária. Mas mesmo que os artistas sintam um rendimento psicológico, é em termos monetários que eles deverão assumir suas despesas necessárias. Existe, portanto, um imperativo de rendimento monetário abaixo do qual não se deve descer, seja qual for o rendimento psicológico. Se eles não obtêm rendimentos monetários suficientes de sua atividade artística, terão de procurá-los em outra atividade (um músico dará aulas de música, um desenhista trabalhará em um escritório de arquitetura etc.). Isso explica, por conseguinte, porque os artistas estão destinados a procurar renda extra fora de sua atividade de criação artística, em uma profissão mais ou menos distanciada desta. Uma consequência interessante para compreender a atitude deles aparece então: se a taxa da remuneração monetária de suas atividades não artísticas aumenta, eles poderão dedicar mais tempo à atividade artística, respeitando o imperativo da renda monetária mínima. Esse modelo deu lugar a dois tipos de constatações. O primeiro método consiste em estimar se — com igual qualificação — os artistas recebem mais ou menos o que ganhariam se tivessem escolhido uma carreira não artística. Se a carreira não artística lhes traz um ganho superior, o fato de dedicar todo ou parte de seu tempo a atividades artísticas significa que eles encontram nestas uma utilidade

em si mesma, que vem compensar ou mesmo superar essa diferença de remuneração. Verificações desse tipo foram mencionadas anteriormente no caso dos músicos, dos cantores, dos dançarinos etc. De modo geral, os artistas do espetáculo ao vivo, excluindo *stars* e *superstars*, estão incluídos nesse caso. Mas não se pode deduzir dessas constatações estatísticas uma aceitação da sub-remuneração. O segundo método consiste em ver se existe para cada artista uma remuneração não artística superior a sua remuneração artística, caso em que se supõe que a pessoa que não dedica todo seu tempo disponível para a atividade não artística compensa essa diferença de ganho com a remuneração psicológica, que ela encontra na atividade artística. De modo geral, essa hipótese está comprovada.

#### *Algumas variáveis que fazem diferença*

Para dar conta da variedade das situações, muitos elementos são invocados, e, a seguir, alguns serão identificados: a origem social dos artistas, o sexo, a qualificação inicial, o ambiente do trabalho artístico, a estratégia artística, a atitude ante a inovação, a “criatividade” e, finalmente, as condições macroeconômicas.

#### A origem social dos artistas

Na maioria das vezes, a origem social dos artistas corresponde à média da população, ainda que se tenha adotado o hábito, a partir da Renascença, de considerar que essa origem favorecia mais as classes médias.<sup>64</sup> Em um importante estudo sobre os artistas da Renascença, Burke demonstrou isso, ressaltando ainda o lugar minoritário das mulheres (mesmo que Vasari tenha citado treze em sua segunda edição), e o crescente agrupamento dos artistas nas cidades, que, tendo 13% da população total, contavam com 60% dos artistas.<sup>65</sup> Além disso, dentre os artistas que viviam nas cidades, muito poucos vinham do meio rural, como Fra Angelico. Com efeito, no mais das vezes eles eram filhos de artesãos ou de donos de lojas, e muito poucos dentre seus pais faziam parte de classes liberais. Nessa época, os filhos das classes superiores não se comprometiam com atividades consideradas próximas do trabalho manual.

<sup>64</sup> Apud H. Abbing, *Why Are Artists Poor?*, p. 217.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 49-55.

Mas hoje seria o inverso se se acreditar em Raymonde Moulin, para quem a maioria vem das classes superiores e recebe uma formação artística. Por outro lado, a época contemporânea partilha uma característica comum com as precedentes, pois a probabilidade de ser admitida e, principalmente, de ter sucesso é ainda menor para as mulheres que para os homens. No total, apenas 10% conseguem viver de sua arte.

## O sexo

O reconhecimento de discriminações entre os sexos quanto à remuneração artística é sabido faz tempo, como, aliás, também é reconhecida a existência de barreiras maiores para a admissão das mulheres que para os homens.

Além disso, o século XIX é muito instrutivo quanto a esse assunto, pois a transformação da atividade artística permitia suprimir *a priori* certas barreiras para a admissão das mulheres. De fato, podia-se considerar que, antes da Renascença, o sistema de corporações tornava muito difícil a admissão das mulheres em “um ofício” de finalidade artística, e que a instituição do sistema acadêmico impunha restrições de formação que, também aí, tornavam o acesso difícil. A partir do momento em que este último sistema começa a dar sinais de fraqueza, e que o dom ou a vocação podia não apenas preceder a formação, mas tomar o lugar dela, os obstáculos passados desaparecem. E pode-se ver, com efeito, que mais mulheres intervêm nas atividades da escrita (George Sand), bem como na da pintura (Rosa Bonheur).

Apesar disso, e durante todo o século XIX, os observadores não pararam de ressaltar a discriminação de que as mulheres eram objeto no campo da escrita. Em 1880, na França, apenas 4% dos escritores eram mulheres, segundo Angenot,<sup>66</sup> a tal ponto que determinadas mulheres tinham de escrever, na época, sob um pseudônimo masculino (como foi o caso de algumas obras de juventude de George Sand). Mais delicada ainda, essa admissão de mulheres no mercado literário muitas vezes era vivida como se a diferença sexual não tivesse um grande papel na expressão artística, “*virilidade e feminilidade [tendendo] a convergir, cada sexo assumindo uma posição tradicionalmente percebida como oposta a sua natureza*”.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> M. Angenot, *Un état du discours social* (Lonqueil: Le Préambule, 1889), p. 70.

<sup>67</sup> N. Heinich, *L'Élite artiste*, pp. 99-100; N. Heinich, *États de femme: l'identité féminine dans la fiction occidentale* (Paris: Gallimard, 1996).

Na Inglaterra, essa proporção era mais alta, da ordem de 16%.<sup>68</sup> Mas a comparação dos rendimentos das romancistas e dos romancistas britânicos era vantajosa para estes, e era difícil encontrar qualquer explicação lógica para isso; decerto tal fato não podia ser entendido buscando uma diferença de talentos, especialmente porque os livros das escritoras vendiam bem, e elas gozavam do reconhecimento social em seu meio.

Nos Estados Unidos, onde o movimento pela igualdade das mulheres era pelo menos tão forte quanto em outros lugares, essa situação não chegou a ser invertida durante todo o século XIX. Foi só quando se assistiu às hibridações mútuas das belas-artes, das artes aplicadas e das artes artesanais que se viu manifestar claramente tendências à equalização dos status e das condições de vida dos artistas mulheres e homens. Por muito tempo só alguns exemplos esconderam a desigualdade das condições, como o de Cassat, que, aliás, encontrou sucesso em Paris e sem gozar o tempo todo do apoio dos artistas impressionistas homens.<sup>69</sup> Conforme escreveu Whitney Chadwick, foi preciso esperar o crescimento da arte contemporânea na última década do século XX para que a discriminação em relação às mulheres não fosse mais um fator constante.<sup>70</sup>

Um estudo muito recente e bastante detalhado de Arper, Finan e Wassal dá provas da inferioridade dos rendimentos das artistas em relação aos outros ofícios, pelo menos nos Estados Unidos.<sup>71</sup> Os obstáculos estatísticos a serem resolvidos, aqui, são muitos, pois é preciso cuidar para não qualificar a distinção entre sexos de discriminações que iriam refletir o peso diferencial dos artistas femininos ou masculinos em função de setores de atividade artística ou de faixas etárias. Além disso, o método chamado *oxaca* consiste em atribuir à diferença dos sexos tudo aquilo que não pode ser explicado por outras fontes de discriminação. Chega-se, assim, a resultados que comprovam obviamente discriminações sensíveis em detrimento das mulheres (ver quadro na p. 347). Em média, a remuneração das mulheres artistas é 40% menor que a dos homens, a diferença passando para 30% quando as artistas trabalham em tempo integral. Essa diferença é menos aguda para as dançarinas e as atrizes (da

<sup>68</sup> D. Sassoon, op. cit., p. 444.

<sup>69</sup> Renoir: “Considero mulheres artistas e mulheres políticas como monstros e não diferentes de bezerros com cinco patas. A mulher artista é simplesmente ridícula, mas eu admito que haja cantoras e dançarinas mulheres”, apud W. Chadwick, op. cit., p. 234.

<sup>70</sup> W. Chadwick, op. cit., p. 483.

<sup>71</sup> N.O. Arper, G.H. Wassal e R. Finan, “Genre Differentials in Earnings of Artists — Evidence from the 2000 Census”. 14ª Conferência Internacional sobre Economia da Cultura, Viena, Áustria, 6-9 jul. 2006.

ordem de 20%), mas alcança grandes proporções em relação aos músicos (45%) e aos fotógrafos (50%).<sup>72</sup>

A discriminação é, portanto, evidente, mas, exceto por uma categoria, ela nitidamente tende a diminuir quando a artista pode dedicar todo o seu tempo a sua atividade artística. Por outro lado, o estudo mostra que essa discriminação tende a diminuir nos níveis fracos de qualificação (inferiores ao bacharelado), mas a aumentar nos níveis elevados de qualificação. Essa discriminação é especialmente nítida para a categoria dos músicos, o que poderia ser explicado, parece, pelos horários muito diferentes ligados à presença de crianças na família. De modo geral, constata-se que, quando a mulher é chefe de família, a discriminação tende a se reduzir. Por outro lado, essa discriminação é sensivelmente atenuada para atrizes e dançarinas, isto é, para situações em que muitas vezes se está integrado em uma organização empresarial coletiva. Enfim, parece que as diferenças de educação muitas vezes levantadas para justificar as de remuneração entre artistas e não artistas têm, nisso, um papel bem fraco. Elas praticamente não influem no espetáculo ao vivo, enquanto encontram uma influência limitada em outras atividades.

### O nível de qualificação

Quanto mais fraca for a qualificação inicial dos artistas, menor será esse desequilíbrio, e vice-versa. Essa hipótese da sub-remuneração foi constatada no caso dos dançarinos, na França, através do cruzamento dos resultados de uma pesquisa de campo junto a artistas temporários de várias companhias (ou seja, uma centena de artistas em Caen e Paris) e de amostras de remuneração.<sup>73</sup> O princípio era considerar o nível de renda dos dançarinos em relação ao de outras pessoas que trabalhavam com níveis comparáveis de formação-qualificação. Os dançarinos que, em geral, começam sua atividade cedo, ou até muito jovens (desde os dez anos), não estão sujeitos à sub-remuneração em relação aos outros. Pelo contrário, eles gozam de um diferencial de mais 13%, pois, aqui, são comparados a pessoas que abandonam bem cedo o sistema escolar e não gozam nem de uma qualificação, nem de uma remuneração elevada.<sup>74</sup> Para os dançarinos

<sup>72</sup> Ibid., p. 10.

<sup>73</sup> J. Maurel, *Et pourtant ils dansent... La Carrière du danseur et les conditions de sa rémunération* (Paris: Université de Paris I, Irest, tese orientada por X. Greffe, 1999), pp. 15-7.

<sup>74</sup> Ibid., p. 16.

contemporâneos, a diferença de remuneração, por outro lado, é menor em 17% da renda que eles poderiam conseguir em ocupações não artísticas, e, aqui, isso se deve ao fato de que eles são comparados a pessoas que deixam o sistema educacional muito mais tarde, e portanto gozam de uma qualificação e de uma remuneração iniciais mais altas. Essa diferença entre os dois tipos de artistas deve-se, portanto, e essencialmente, a que, em média, os níveis de qualificação dos dançarinos clássicos são nitidamente inferiores aos dos contemporâneos, pois aqueles entram mais cedo na carreira, e portanto não dão prosseguimento aos estudos. Assim, eles são comparados a segmentos da população com pouca qualificação, ao contrário dos dançarinos contemporâneos, que são comparados a segmentos da população que gozam de níveis mais elevados de "formação/qualificação".<sup>75</sup>

### O ambiente de trabalho

Trata-se também de um fator lembrado muitas vezes para caracterizar a situação e a capacidade dos artistas de conseguir uma renda regular por meio de sua atividade. A hipótese subjacente afirma que os artistas conseguem obter condições melhores quando eles mesmos estão inseridos em redes sólidas de trabalho e de solidariedade.

No começo do século XVII, surgiu a imagem de um artista protoboêmio preso entre um determinado vazio institucional e o começo do sistema acadêmico. Foi o caso, especialmente, dos artistas holandeses, que viam o sistema de patrocínio ceder lugar ao do mercado.

A crise do academismo no século XIX só intensificou esse processo, no qual se viu o artista viver "deliberadamente" à margem da sociedade e *épater* (espantar) o burguês. Na verdade, isso se originava tanto no romantismo quanto na asfixia provocada pelo sistema acadêmico.

As primeiras imagens do artista são, muitas vezes, as de artesãos vivendo em grupo e organizando-se coletivamente para defender seus interesses. Assim, sabe-se que em Der el Bahari, no Alto Egito antigo, os artesãos trabalhavam, viviam e organizavam-se em conjunto, e eles estavam associados o bastante para fazer greves quando o pagamento ou seus viveres não chegavam.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Outro argumento também deve ser considerado: a demanda por espetáculos de balé clássico é muito maior que a de espetáculos de dança contemporânea, o que leva a uma distorção na remuneração.

<sup>76</sup> H. Abbing, *Why Are Artists Poor?*, p. 228.



Considerando-se o período medieval, três formas de cooperação-associação seguiram-se umas às outras. A primeira, muito conhecida, era a das obras públicas para a construção de catedrais (organização coletiva cuja existência da “feitura” ainda é vista hoje, mesmo que a instituição “feitura” seja utilizada para gerenciar obras e não mais para construir edifícios).

Com a urbanização e o fim dos grandes canteiros de obras, os artesãos começaram a criar seus ateliês, com aprendizes e empregados ou até mesmo escravos. Além disso, muitas vezes os membros da família trabalhavam ali, inclusive as moças, cujos nomes serão depois esquecidos. Aparecem, então, duas formas de ateliês: o realmente coletivo, onde o mestre não assina ou assina apenas o nome de seu ateliê; aquele onde o mestre assina tudo e concorda em ver seus aprendizes copiando-o em telas que ele mesmo irá assinar; e uma terceira forma é a das associações, “maestrias” ou “grêmios”. É preciso inscrever-se e pagar as taxas para poder exercer o ofício.<sup>77</sup> Essas associações, cujos nomes variam conforme o país, em geral exercem um duplo controle: o de formação de aprendizes; e o da instalação e da concorrência em seu território. Assim, tanto em um caso quanto no outro, esses agrupamentos definem barreiras para a admissão, no tempo, no primeiro caso, no espaço, no segundo.

Essas formas coletivas entraram em conflito violento, ou até mortal, com as academias, que, no começo, desejavam ser um elemento libertador. Mas também estas iriam formar um quadro de restrições, em cuja sombra podiam ser encontradas e reproduzidas as posições dominantes. Sendo assim, o sistema acadêmico não continha estruturas tão coletivas quanto o sistema corporativista e, sob seu abrigo, o modo de trabalhar dos artistas tendeu à individualização. Além disso, o lugar de formação é menos o ateliê que os ateliês-escolas particulares, como os de Gros, de Ingres ou de Delacroix. De todo modo, segundo Pevsner: *“Pela segunda vez na história da arte europeia, o artista condenava os que vieram antes dele em nome de sua emancipação. Primeiro, acusou-se o peso do artesanato e dos ofícios. Hoje, critica-se a colocação a serviço do Estado, da classe dirigente e, mesmo, do público, e assim são rompidos os últimos vínculos que ligavam as artes às necessidades do cotidiano”*.<sup>78</sup> A época contemporânea será de um grande isolamento dos artistas, em todo caso bem maior do que pode ter sido nas economias anteriores.

<sup>77</sup> Assim, Brunelleschi ficou preso por alguns dias por ter se recusado a pagar a cota pedida.

<sup>78</sup> N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (Harmondsworth: Penguin, 1974), p. 40.

## A estratégia artística

Por estratégia artística, entende-se a escolha de um gênero artístico e, portanto, o nível de renda que pode ser obtido com ele.

A análise das perspectivas de remuneração dos artistas em função do gênero artístico escolhido passou por uma renovação das mais interessantes depois dos trabalhos de Cowen e Tabarrok.<sup>79</sup> Além de decidir entre atividades artísticas e não artísticas, o artista também pode escolher entre vários tipos de atividades artísticas ou, até, diversos gêneros artísticos no interior de uma mesma atividade. Assim, um artista pode decidir se expressar em uma linguagem inovadora, mas pouco ou mal compreendida por seus contemporâneos: ele irá obter uma satisfação maior que aquela que corresponderia à utilização menos inovadora de seu tempo de trabalho artístico, mas também terá uma remuneração menos elevada. Partindo-se do princípio de que a maioria dos usuários normalmente está distribuída em torno do gosto médio, e que o número deles diminui quando se vai em direção às formas de vanguarda, o artista irá perder quantias importantes ao desviar sua obra das preferências médias, ou sofrerá um “custo de oportunidade” ao escolher gêneros de vanguarda. O que será, então, que leva um artista a escolher a vanguarda ou, pelo contrário, a escolher as formas de expressão mais conhecidas pelo grande público?

Quatro variáveis explicativas podem ser lembradas: a melhoria das condições de vida do artista; a natureza da função de produtor do artista; a possibilidade ou não de reproduzir suas obras; e o tamanho do mercado.

Toda melhoria nas condições de vida do artista o leva a aumentar sua atividade artística e a concentrá-la cada vez mais em gêneros artísticos de vanguarda. Ele pode, então, satisfazer suas necessidades mercantis dedicando menos tempo a sua atividade comercial não artística, mas, também, a atividades artísticas menos rentáveis em si mesmas, porém mais satisfatórias do ponto de vista de suas preferências artísticas. Esse aumento pode ser proveniente, em primeiro lugar, do enriquecimento da sociedade onde ele vive: o aumento da produtividade permite obter mais bens e serviços para um mesmo nível de vida. Ele também pode ser proveniente de que, por razões sociais ou familiares, os artistas vivam em meios que sustentem suas atividades melhor do que outros, caso em que os “mais bem colocados” poderão dedicar-se a formas de arte de vanguarda, enquanto os menos bem colocados deverão responder, como prioridade absoluta,

<sup>79</sup> T. Cowen e A. Tabarrok, “An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture”. *Southern Economic Journal*, v. 67, n. 2, pp. 232-53, 2001.

às necessidades do público. Em sua obra sobre a escolha da atividade artística dos jovens artistas dos Países Baixos no XVII século, Grampp constatou que os que vinham de famílias abastadas se especializavam na pintura, enquanto os que vinham de famílias pobres se especializavam em atividades de decoração menos sofisticadas.<sup>80</sup> Essa melhoria das condições de vida do artista também pode ser proveniente de um patrocínio, caso em que se está diante de um paradoxo: o patrocínio incentiva o artista a se dedicar a formas de vanguarda que o afastam do centro de gravidade do mercado, o que pode levar a que ele exija mais subvenções para sobreviver, e assim por diante. Fica-se, então, perante um verdadeiro círculo vicioso do patrocínio.

A natureza da produção dos artistas e, portanto, do campo de atividade onde eles se situam, irá orientar suas escolhas de modo diferente. Em certos setores, é preciso associar muito capital aos talentos artísticos, de tal forma que o imperativo inicial do custo a ser suportado é mais alto. É o caso do cinema, em que a importância do custo do déficit obriga a fazer uma relação entre a natureza da obra e um mínimo das preferências do público. Em outros setores, como na pintura, o capital exigido representa uma pequena parte da combinação produtiva em relação ao talento artístico, e o artista tem de satisfazer menos exigências materiais. Portanto, a proporção de obras de vanguarda será maior no campo da pintura que no do cinema, pois os imperativos de custo a suportar são de natureza diferente. O teatro oferece uma situação intermediária entre a do cinema e a da pintura: o aporte de capital é maior que na pintura (um mínimo de espaço de representação, decoração, figurinos etc.), porém menor que no cinema.

Quando a obra pode ser reproduzida, o artista muito se beneficia de sua adequação ao centro de gravidade do mercado, desde que, é evidente, o custo de reprodução seja negligenciável ou nulo. Quando a obra não pode ser reproduzida, o problema das escolhas econômicas e artísticas muda completamente: o artista não perde nada deixando de produzir para um consumidor médio, e ele tem interesses em seguir com suas próprias escolhas, desde que, evidentemente, ele encontre um consumidor capaz de ser atraído pela obra específica. Isso não é impossível, desde que a prospecção não seja feita da mesma maneira, sendo ela confiada a intermediários especializados. Assim pode-se explicar porque, nos mercados de artes plásticas, os artistas serão artistas de vanguarda com muito maior frequência do que em outros campos.

Quanto mais importante o mercado, tanto mais serão elevados os ganhos com a adequação da obra às preferências dele, e um distanciamento voluntário maior em relação a essas normas cria uma falta de lucro certa. Em sentido inverso, quanto mais o mercado é desenvolvido, mais fácil fica satisfazer os imperativos de custo e de consumo. Existem, portanto, dois efeitos de sentidos contrários. O artista que, desde o começo, está situado diante das preferências do consumidor médio pode mudar ligeiramente suas escolhas, pois o tamanho do mercado permite, de algum modo, que ele cubra seus custos. O artista que, desde o começo, está situado em uma posição de vanguarda pode, com um ligeiro desvio de suas escolhas artísticas, recuperar rendas substanciais que deixarão, assim, que ele cubra seus custos. Quanto maior o tamanho do mercado, menos dramática será a decisão e mais artistas irão escolher posições intermediárias entre “cultura popular” e “vanguarda”, o que explica a coexistência dos gêneros artísticos.

#### A atitude ante a inovação artística

Outra abordagem, a de Galenson, permite apresentar uma hipótese alternativa para as diferenças de renda entre artistas ou, ao menos, para a diferença na distribuição de suas rendas no tempo. Em uma série de estudos, Galenson procurou ilustrar as diferenças de valor das obras dos artistas a partir de uma oposição entre o artista que inova de maneira conceitual e aquele que inova de maneira experimental.<sup>81</sup> Tanto em um caso quanto no outro, considera-se como dada a natureza inovadora da atividade artística. O artista inovador conceitual é, segundo ele, aquele que procura transmitir mensagens que permitam uma melhoria visual das obras precedentes. Portanto, ele decide *a priori*, e até antes que a pintura comece, qual a mensagem ou a inovação que pretende transmitir. Por causa disso, grandes rupturas aparecem em suas obras, mesmo quando o artista é jovem, para renovar-se ou para se embotar. O artista inovador experimental age de modo diferente: ele parte da observação de seus trabalhos anteriores e procura integrar nela outras sensações, visuais ou pictóricas. De algum jeito, ele age à margem, não hesitando em retornar muitas vezes ao mesmo tema, através de processos de ajuste que poderiam ser classificados como ajustes por tentativa e erro. Sua obra demora a se

<sup>81</sup> D.W. Galenson, *Artistic Capital* (Nova York: Routledge, 2006); D.W. Galenson e B.A. Weinberg, “Creating Modern Art: The Changing Careers of Painters in France from Impressionism to Cubism”. *The American Economic Review*, v. 91, pp. 1063-71, 2001.

<sup>80</sup> W.D. Grampp, *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics* (Nova York: Basic Books, 1989), p. 89.

formar e a se definir, e seu talento tem o reconhecimento tardio, ao menos em relação ao do artista inovador conceitual. Para dar um exemplo dessa oposição, Galenson compara Picasso e Cézanne (o que, com certeza, é discutível, pois certas interpretações de Cézanne poderiam muito bem inseri-lo na outra categoria).

Para mostrar as implicações econômicas dessa oposição, Galenson começa levantando o número das ilustrações de obras de diferentes pintores nos livros de história da arte, para extrair várias implicações da análise da frequência de citações em relação às obras dos dois tipos de artistas. Ele constata, primeiro, que os artistas inovadores conceituais são objeto de uma grande concentração de citações em um número relativamente restrito de obras, enquanto os artistas inovadores experimentais veem suas citações ser aplicadas a um número muito grande de obras. Assim, Duchamp é citado 72 vezes em dezenove obras, enquanto Pissarro é citado 38 vezes em 34 obras.<sup>82</sup> Esse modo de proceder permite igualmente considerar Manet e Courbet como artistas inovadores conceituais, enquanto Degas e Monet são classificados na segunda categoria.

Um critério desses, portanto, não permite diferenciar Cézanne de Picasso, embora se trate de dois protótipos estudados por Galenson. Este verifica com que idade o pintor em questão vê o maior número de suas obras ilustrando obras de história da arte. Ele constata que é com 67 anos que Cézanne tem o maior número de ilustrações (31), enquanto é com 39 anos que o maior número de obras de Picasso é citado (39).<sup>83</sup> A nova classificação quase corresponde à anterior, e Seurat, bem como Duchamp, são vistos como artistas inovadores conceituais (a idade de referência pesquisada é, em geral, relativamente menor), enquanto Monet e Degas como artistas inovadores experimentais, para os quais a idade de referência é maior.

Galenson acrescenta um terceiro critério para reforçar sua tipologia, pesquisando qual é a duração do período durante o qual o maior número de ilustrações é escolhido. Para os artistas inovadores conceituais, esse período é relativamente curto (de três a quatro anos), enquanto é mais longo para os artistas inovadores experimentais (uma dezena de anos). Mas esse critério também permite inserir Picasso na segunda categoria.<sup>84</sup>

Também tem importância o preço de venda das obras e os adiantamentos que se pode esperar, pois é fato que, no mercado de arte,

<sup>82</sup> D.W. Galenson, *Artistic Capital*, p. 13.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 19.

o aumento do preço de uma obra traz benefícios, em geral, para todas as obras anteriores do artista, e vice-versa. Ora, o que se pode deduzir? Simplesmente que, para os artistas inovadores conceituais, o preço maior vem mais depressa em sua vida de artista do que para os artistas inovadores experimentais. Constata-se, aliás, que a renda de Cézanne não deixou de aumentar regularmente ao longo de toda a sua vida, com uma inflexão, entretanto, para baixo a partir de 45 anos, seguida de uma elevação a partir de 65 anos. Ao contrário, Picasso tem a renda muito aumentada por volta dos trinta anos, com a tendência de diminuir em termos de valor relativo das obras depois desse período.

Por ocasião de um estudo sobre uma amostra bem diferente, a dos pintores americanos do século XX, Galenson encontra, no final de sua pesquisa chamada *econometria da estética*, uma oposição desse tipo.<sup>85</sup> Os artistas inovadores experimentais veem a maior apreciação de sua obra acontecer, em média, durante os cinquenta anos (Rothko, De Kooning, Pollock etc.), enquanto os artistas inovadores conceituais têm suas obras avaliadas ao máximo durante os quarenta (Lichtenstein, Rauschenberg, Warhol) ou mesmo os trinta (Jasper Johns e Franck Stella).

As análises de Galenson levam, assim, às dos ciclos de vida dos artistas e mesmo das carreiras. Entretanto, convém ressaltar que, remetendo-se a um critério que permanece bastante frágil — a oposição entre artista inovador conceitual e artista inovador experimental —, não é evidente que se possa fazer uma verdadeira análise da carreira e até do ciclo de vida. Mas Galenson não se limita ao caso dos pintores; ele encontra outros exemplos de oposição em outros campos artísticos.<sup>86</sup> Assim, no romance literário, Galenson vê, em Dostoiévski, a quintessência do artista inovador experimental, porque ele procurava constantemente melhorar o processo do romance. Ora, as grandes obras de Dostoiévski surgiram justamente no final de sua carreira, especialmente com *Os irmãos Karamázov*, sendo que as primeiras serviam, ao contrário, de laboratórios filosóficos.<sup>87</sup> Ao contrário, F. Scott Fitzgerald é apresentado como o protótipo do artista inovador conceitual com seu romance *O grande Gatsby*, escrito quando tinha 29 anos. No campo da poesia, Rimbaud oferece um caso ideal de artista inovador conceitual ao

<sup>85</sup> D.W. Galenson, "The Careers of Modern Artists", *Journal of Cultural Economics*, v. 24, n. 2, pp. 87-112, 2000; D.W. Galenson, *Artistic Capital*, pp. 94-104.

<sup>86</sup> D.W. Galenson e R. Jensen, "Young Geniuses and Old Masters: The Life Cycle of Great Artists from Masaccio to Jasper Johns". *NBER Working Paper 8368*, Cambridge, 2001; D.W. Galenson, "A Portrait of the Artist as Very Young or Very Old Innovator: Creativity at the Extremes of the Life Cycle", *Artistic Capital*, pp. 206-47.

<sup>87</sup> De fato, trata-se de um grande sucesso *a posteriori*, mas talvez menos do ponto de vista comercial.

redigir, com dezesseis anos, *Le Bateau ivre*, cuja contribuição ele irá teorizar no ano seguinte em suas *Lettres du voyant*, escritas ao poeta Izambard. E é difícil contestar, aqui, essa qualificação. Galenson lhe contrapõe outro poeta, no caso, Elizabeth Bishop, cuja obra prima, *One Art*, foi escrita aos 65 anos, enquanto seus primeiros poemas haviam sido escritos aos catorze. Outros campos também são exemplificados. Assim, na escultura, Rodin é classificado como artista inovador experimental, seu *Monumento a Balzac* tendo sido feito aos 58 anos depois de muitas pesquisas, ao contrário do escultor Boccioni, cuja obra-prima (*Formas únicas de continuidade no espaço*) foi executada aos 31 anos. No campo do teatro, Ibsen é o artista inovador experimental (*Hedda Gabler* é escrita aos 62 anos) e Alfred Jarry é o artista inovador conceitual (*Ubu rei* foi escrita aos 23 anos). Enfim, no cinema, Orson Welles será contraposto a John Ford, e, também ali, os critérios de idade serão respeitados.

Esses esclarecimentos são interessantes e podem contribuir para explicar os recursos financeiros de que os artistas puderam dispor. Mas essas análises não deixam de estar expostas a uma grande fragilidade. Por que um artista conceitual não se tornaria um artista experimental, e vice-versa? O critério da idade é um tanto delicado para manusear quando se sabe que a duração da vida dos artistas citados muitas vezes é diferente entre uns e outros. Quanto aos critérios puramente artísticos que aqui são manuseados pela econometria da estética, também eles podem variar no tempo.

## A criatividade

Com a invenção moderna da arte, surgiu outra hipótese, bem mais delicada, a da existência da criatividade como fator na diferença das rendas. Retornando ao juízo de Petrarca: “*Nós apreciamos a obra, mas depreciamos o artista*”, ou o de Luciano, dirigindo-se aos artistas romanos e suas reivindicações: “*Você nunca será mais do que um trabalhador diarista, trabalhando com seu corpo, recebendo pouco dinheiro e acabando muito humilde e anônimo [...] Mas, se você se tornar um Fídias ou um Policleto, todo mundo lhe fará elogios, porém mais para sua obra do que para você mesmo*”, constata-se uma grande banalização da noção de artista e, portanto, de talento artístico.<sup>88</sup> Com o Renascimento, as coisas vão

<sup>88</sup> R.M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists* (Nova York: Random House, 1963), p. 17.

mudar, tomando-se como exemplo, aqui, a imagem de Michelangelo. Mas essa imagem não se impõe, pois, como escreveu Roger de Piles em 1699 em *L'Idéal du peintre parfait*: “*O gênio é necessário, mas com a condição de ser educado dentro das regras, da reflexão e do trabalho. É preciso que ele tenha visto muita coisa, lido muita coisa e estudado muita coisa para fazer com que esse gênio produza obras dignas de passar para o futuro*”.

O tema da criatividade será objeto de variações incessantes, cujo sentido pode mudar muito de acordo com a época.

Na versão mais tradicional, o gênio criativo existe desde o nascimento, como comprova a imagem muitas vezes enfatizada de Giotto, ao mesmo tempo pastoreando as ovelhas e já fazendo desenhos extraordinários, segundo Vasari. Então ele é descoberto por Cimabue, que estava passando por lá, quase ao acaso. Esse tema do gênio dotado de um talento natural será retomado sem cessar, por exemplo, em Zurbaran ou em Goya. Nesse sistema, com frequência será preciso um benfeitor, pois a criatividade, se for possuída por um pobre, não poderá ser conhecida. Então, uma consequência dessa abordagem é insistir no caráter dos artistas de se manterem distanciados, conforme Wittkower, para quem o artista é um estranho no meio dos homens. Disso vai decorrer toda uma série de considerações sobre, por exemplo, seu modo de vida, a fim de explicar o suicídio de artistas, quando está provado que a taxa de suicídios não é maior que a de outras “categorias”.

Em *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich mostra como a noção de dom ou de talento vai desafiar o sistema de formação e de definição executado pela Academia, mas, no final, rapidamente abalado. Mais do que gênio criativo, que parece relativizar muito as noções de aprendizado e de formação, as expressões preferidas são, antes, as de dom ou vocação, de tal modo que a competência deixa de estar baseada “*em uma transmissão manual de pessoa a pessoa (o ateliê) [ou] ... uma transmissão intelectualizada e coletiva (a academia, a universidade), mas na posse inata de uma aptidão desvinculada de qualquer ação humana, além do domínio técnico*”.<sup>89</sup>

Existe outra versão do gênio, a de autodidata. Não se é mais obrigado a recorrer ao mistério do talento, e basta insistir em que certas pessoas serão artistas porque elas terão aprendido por si mesmas e, assim, incorporado competência artística. Hoje 60% dos artistas se declaram artistas por formação própria, o que corresponde melhor às características

<sup>89</sup> N. Heinich, *L'Élite artiste*, p. 86.

de uma época em que, de fato, as taxas de educação são muito altas (da ordem de 70%).

Seja como for, essa abordagem do artista através do tema do gênio pode ter uma consequência *a priori* inesperada. Ela sustenta a distinção entre arte e arte popular ou, como dizem os anglo-saxões, entre *high art* e *low art*. De um lado, estão os artistas dotados de gênio, do outro, artistas mais anônimos com competência genérica e substituível. Artistas anônimos não são necessariamente ruins, e a Idade Média está lá para comprovar. Mas a imagem do gênio só pode contribuir para desvalorizar aquelas artes em que a personalidade dos artistas muitas vezes é colocada em segundo plano ou mesmo ignorada. Na França, a oposição contemporânea entre mestres de arte e artesãos de arte não está longe de ilustrar essa tensão, que, aliás, também remete a uma oposição entre artistas e artesãos.

#### As condições macroeconômicas

Ao terminar esta visão geral dos fatores que podem influir na renda dos artistas, convém assinalar as condições do ambiente macroeconômico ou as situações nas quais as compras de obras de arte enquanto produtos culturais podem ser realizadas. Seu efeito é bem evidente e vem salientar o caráter de bem superior em relação à renda dos produtos culturais: estes são comprados quando a renda aumenta e as necessidades consideradas fundamentais são satisfeitas, o que permite dizer que sua compra será especialmente sensível às flutuações para cima e para baixo da atividade econômica.

Assim, no mercado de Londres, com a crise de 1930, as vendas passaram de 130 a 73 em 1930, depois a treze em 1931 e a oito em 1932. Essa queda foi acompanhada por uma baixa sensível dos preços, *La Peigneuse* de Degas passando, nesse mesmo período, de 21 mil libras para 4 mil libras.

Nos anos 1950, isso muda especialmente com a venda de coleções inteiras em leilões em Paris, como a coleção Cognacq para a galeria Charpentier em 1952. A desaceleração conjuntural do começo dos anos 1960 será traduzida para a diminuição desse movimento. Em 1966, a retomada do mercado é efetiva e corresponde a uma moda a favor dos surrealistas, como dão provas o sucesso de Dalí e Max Ernst, que se tornam, então, os artistas mais apreciados. Mas a crise do petróleo faz sentir seus efeitos em termos de preço. Em 1976, as obras de Kandinsky são retiradas

do leilão em Londres, por não terem ultrapassado o preço mínimo. Em seguida, também galerias são fechadas.

Em 1980, vê-se uma retomada no Japão, nos Estados Unidos e na Alemanha, e, durante esse período, os preços escapam das flutuações das bolsas, como as de Wall Street. Por outro lado, depois da primeira guerra do Iraque, sobrevém uma incontestável fredda nos preços, que recomeçará no final dos anos 1990, relacionada à crise financeira dos países da Ásia em especial. Isso mostra não apenas uma grande suscetibilidade às condições macroeconômicas, mas também que a arte é tudo, menos um investimento.

Essa influência da evolução econômica geral é confirmada pelos estudos que analisaram as evoluções respectivas do mercado da bolsa e do mercado de arte. Aquele está ligado fortemente às condições econômicas gerais, mesmo que seu lado especulativo e versátil possa acentuar diferenças no curto prazo. A questão é saber então se existe mesmo uma ligação entre o mercado da bolsa e o mercado de arte. Há ao menos uma explicação lógica: a cobertura das perdas na bolsa implica em recuperar ao máximo a liquidez, inclusive através de vendas com prejuízo; o surgimento de ganhos com a especulação pode provocar comportamentos mais ativos nos mercados de diversificação do risco financeiro. A ligação, portanto, seria tão forte na alta quanto na baixa. Para Chanel, Gérard-Varet e Ginsburgh, a reviravolta no mercado de arte segue o da bolsa com seis a um ano de atraso, no máximo.<sup>90</sup> Para Worthington e Higgs, a correlação está clara, mas a causalidade não, e parece, desse modo, que é a atmosfera econômica geral que leva os compradores a modificar seu comportamento.<sup>91</sup> Enfim, para Ginsburgh e Jeanfils, a ligação é clara, mas a curto termo.<sup>92</sup>

#### Da renda à carreira

As desigualdades entre artistas e outras atividades não se limitam à renda, mas se estendem por toda a vida ativa e desembocam em carreiras menos interessantes do que a “média”. Algumas constatações devem ser feitas: os artistas alcançam, em média, sua maior renda bem rápido na vida,

<sup>90</sup> O. Chanel, L.A. Gérard-Varet e V. Ginsburgh, “Prices and Returns on Paintings: An Exercise on How to Price the Priceless”. *Geneva Papers on Risk and Insurance Theory*, v. 19, pp. 7-21, 1994.

<sup>91</sup> A. Worthington e H. Higgs, “Art as an Investment: Risk, Return and Portfolio Diversification in Major Painting Markets”. *Accounting and Finance*, v. 44, n. 2, pp. 257-71, 2004.

<sup>92</sup> V. Ginsburgh, e P. Jeanfils, “Long Terms Co movements in International Markets for Painting”. *European Economic Review*, v. 39, n. 3 e 4, pp. 538-48, 1995.

e esse ganho, depois, não para de diminuir. A maioria dos artistas deixa sua atividade por volta dos 35 anos. Enfim, problemas físicos podem atingir bem depressa alguns artistas, principalmente no campo da música ou da dança, o que, aliás, levou a traçar paralelos entre as carreiras dos artistas e dos esportistas.<sup>93</sup> Bem entendido, alguns consolos psicológicos podem atenuar esses desequilíbrios, consolidando, com o tempo, perfis de carreiras menos interessantes. Assim, artistas que deixam a carreira por volta dos quarenta anos muitas vezes continuam suas práticas como amadores.

A carreira dos artistas é terrivelmente cheia de obstáculos, não só porque ocorrem movimentos erráticos, mas também porque se sai da carreira mais facilmente do que se entra. Enfim, pode-se encontrar certa heterogeneidade no mundo artístico: a carreira dos atores que trabalham para instituições artísticas pode ser analisada por meio de comparações ou analogias, a dos artistas visuais, não.

Nos Estados Unidos, haveria 200 mil artistas, mas apenas 2 mil teriam acesso ao mercado secundário, isto é, lá também há um mercado em que obras já conhecidas são objeto de uma nova transação. Além disso, nesse mercado secundário, 30% do movimento é feito com as obras de apenas cinquenta artistas.<sup>94</sup> Um por cento é convidado a participar de uma exposição, e 10%, no máximo, são mencionados em alguma revista. De todo jeito, é uma minoria que é artista e que não valoriza nem a habilidade, nem a realização, mas simplesmente a capacidade de gerar um processo que pode desembocar em uma ideia. Enfim, também esse grupo é composto por subgrupos que competem entre si, o que torna as interpretações muito difíceis. Como resultado, é preciso ser criativo, mas dentro de um sistema de referências dominante, e saber acumular um capital de relacionamentos.

Além disso, segundo Bowles, há quatro fases que podem levar o artista ao reconhecimento.

- A primeira fase é o reconhecimento pelos amigos ou colegas, pois é o meio de alcançar uma originalidade legitimada por seus pares. É mais fácil fazer-se conhecido estando em um grupo, pois este já de início tem maior visibilidade. Essa atitude era muito forte na passagem do século XIX para o XX — como aconteceu com o grupo Die Brücke, que irá do expressionismo alemão ao dadaísmo —, mas parece que hoje se tornou mais fraca. Tal grupo não precisa viver sobre uma única ideia ou um manifesto muito focado, mas deve poder servir como caixa de ressonância. Hoje esses grupos podem ser muito informais e, além disso, organizar exposições “selvagens” ou editar

<sup>93</sup> The Rand Corporation, op. cit., pp. 42-3.

<sup>94</sup> N.O. Arper, G.H. Wassal e R. Finan, op. cit., p. 8.

pequenas revistas. É só em grupo que se irá poder, realmente, levar a crítica a aceitar novas referências. Isso explica porque, conforme a época, os artistas têm tendência a ir para uma determinada cidade, o melhor exemplo sendo a Paris do começo do século XX.

- A segunda fase é o reconhecimento em locais de exposição, e os espaços alternativos podem, aqui, ter um papel essencial. Eles não fazem pressão para que a venda aconteça, o que não inibe a criatividade. Sua flexibilidade oferece uma maior possibilidade de expor com geometria variável onde os espaços permitem principalmente exposições de quadros, sob formas bem clássicas. Eles se dirigem a públicos mais diversos e mais heterogêneos, traduzindo melhor a variedade das tramas urbanas e sociais. De qualquer modo, eles obrigam os críticos e os outros atores a ir para lá. Assim, em 1967, em Londres, surgiu a *Ars Lab*, que pretendia ser um lugar de experimentação, e, em Moscou, a *apt art*, ou a arte exposta em apartamentos disponíveis para isso.

- A terceira fase é a do reconhecimento pelas galerias particulares. Estas valem mais pelo dinamismo de seus responsáveis que pela amplidão do espaço, que frequentemente é restrito. Mas a exposição de um artista em galerias tem o papel de criar o contato com os colecionadores, com o sistema de museus e com os outros artistas e galerias.

- A quarta fase é o reconhecimento pelos colecionadores. É muito complexa para o artista, pois muitas vezes a compra torna-se uma questão de confiança entre um colecionador e um intermediário. No começo, por exemplo, com os impressionistas, a ligação era feita diretamente com o artista, mas então se tratava de colecionadores *avant la lettre*. O reconhecimento pelo grande público está longe de ser evidente e, segundo muitas monografias, levaria pelo menos 25 anos para acontecer, se não for... a morte do artista. Além disso, reconhecimento não é o mesmo que compreensão. Enfim, o grande público conhece muito mal a arte contemporânea, não estando nada preparado para ela e não encontrando as alavancas de acessibilidade no sentido que as obras clássicas e figurativas têm.

Que outros fatores podem influir na carreira do artista? A morte sempre teve um papel central na flutuação do preço das obras. Ela pode ter um papel positivo para os artistas jovens (as obras de Basquiat dobraram de preço no dia seguinte a sua morte). Mas ela também pode ter um papel negativo quando a carreira foi longa e há muitas obras disponíveis no mercado.

## O MERCADO DE ARTE É UM MERCADO?

Em uma economia de mercado, a autonomia do artista e a viabilidade de sua atividade pressupõem a demanda potencial de suas obras. A diferença econômica entre o sistema de encomendas ou de patrocínio e o mercado pode ser atribuída aqui, não sem simplificação, ao fato de que naquele caso o artista tem a possibilidade de discutir sua obra e normalmente pode impelir sua criatividade até onde julgar adequado. Em uma economia de mercado, o artista está sujeito, para o bem ou para o mal, aos riscos da demanda por parte dos vários compradores em potencial, diretos ou indiretos. Isso não quer dizer que a criatividade do artista seja, nisso, necessariamente contida, mas o risco econômico é evidentemente muito maior.

Ora, o paradoxo do artista é que, hoje, depois de ter reivindicado a autonomia de sua arte, ele seja levado a valorizá-la junto a forças *a priori* anônimas, aleatórias e muitas vezes difíceis de compreender.

A solução para esse desafio implica em responder às seguintes perguntas:

- Existe um público para a arte e pode se transformar um interesse coletivo em uma força para a compra, isto é, em comportamentos individuais para comprar? Em certos casos, a ligação é evidente, como em espetáculos pagantes que só podem ser assistidos se se aceitar pagar no mercado correspondente. Em outros casos, a ligação é bem menos nítida, como nas artes visuais, em que existe uma grande distância entre a visita a uma galeria ou a um salão e a compra de uma obra. Pode-se justamente pensar que, quanto maior o público, maior a probabilidade de que uma parte desse público, mesmo ínfima, seja compradora de obras de arte.

- Quem oferece obras de arte se comporta ou não como quem oferece? Eles assumem, particularmente, o papel de detectar novos talentos e de encorajá-los?

- Os preços traduzem os valores ou a combinação de valores que supostamente representam?

- Os mercados reagem como o esperado quando se pretende fazer deles mecanismo de informação e de valorização capazes de aumentar o bem-estar dos artistas, bem como dos consumidores de obras de arte? Convém lembrar aqui que se atribui ao mercado não só um papel de alocador a curto prazo, isto é, de afetação de bens, mas também um papel de regulador a médio e longo prazo, isto é, de emissor de sinais para que,

diante de um desequilíbrio, mecanismos de compensação se mobilizem para evitar que fique permanente.

Sendo assim, sempre existiram “mercados de arte”, desde a época romana, em que as obras eram vendidas em leilões nos estabelecimentos dos *saepta* (recinto de votação), muitos desses objetos, aliás, sendo imitações de objetos helênicos.

Mais próximo no tempo, está o mercado de arte holandês, mercado que, bem rápido, tornou-se prejudicial para os artistas, que estavam presos entre seu número excessivo e as condições desfavoráveis impostas pelos marchands de então.

Esse mercado está situado em um contexto histórico, bem como cultural, que convém destacar.<sup>95</sup> Quem se saiu melhor foi Bernard de Mandeville, célebre autor da *Fábula das abelhas*: “Podem os holandeses atribuir sua atual grandeza à virtude e à frugalidade de seus ancestrais; mas o que alçou esse miserável pedaço de terra a um nível considerável dentre as principais potências da Europa, foi a sabedoria política que tiveram ao subordinar tudo aos negócios e à navegação, é a ilimitada liberdade de consciência que reina entre eles”.<sup>96</sup> A frugalidade era menos uma escolha feita do que a consequência dos males da guerra, e com a paz, as coisas mudavam depressa: “Para quadros e estátuas, eles gastam muito [...] até a extravagância [...] Em outros países pode-se ver castelos majestosos e palácios imensos [...] Isso não deve ser procurado em uma república tão igualitária quanto a deles [...] mas, na Europa inteira, não se encontrarão edificações particulares tão magnificamente suntuosas quanto as muitas casas de negociantes e de particulares em Amsterdam e em algumas grandes cidades dessa pequena província. E, em geral, as pessoas que lá constroem dedicam a sua moradia uma parte de sua fortuna, maior do que qualquer outro povo da Terra”.<sup>97</sup>

Esse mercado de arte, que corresponde ao que se pode chamar de idade do ouro da pintura holandesa, era um fenômeno importante, longe das características marginais, seletivas e especulativas que hoje são muito encontradas nesse mercado. Como Schama e Montias mostraram, ele correspondia a uma tendência de fundo da sociedade holandesa e estava relacionado a um grande número de cidadãos ou *burghers*. Ao contrário da visão dada por Max Weber, que, aliás, só dizia respeito a uma parte do protestantismo, essa economia foi uma economia de gastos e

<sup>95</sup> S. Schama, *L'Embarras de richesses: une interprétation de la culture hollandaise au Siècle d'Or* (Paris: Gallimard, 1991).

<sup>96</sup> Bernard de Mandeville, *The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits* (D. Garman e P. Harth (orgs.), Londres: Wishart, 1934), p. 144.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 148-9.

de prosperidade mais do que de poupança e prosperidade. Estimativas feitas na época mostram que as despesas necessárias para alimentação e moradia só representavam de 60% a 80% da renda das categorias médias ou abastadas, o que levava seus titulares a, muitas vezes, gastar mais do que um terço de suas rendas em bens de consumo duráveis.<sup>98</sup> Como resultado, a moradia tornou-se o lugar principal para utilizar a riqueza em decoração e ornamentos, portanto em seu interior mais do que no exterior, ao contrário de outras burguesias ou aristocracias europeias da época. Por outro lado, a regulamentação urbanística impedia o uso de fachadas muito importantes em várias cidades holandesas, começando por Amsterdam, onde a construção de canais radiais resultou em limitações severas. A entrada do térreo (*voorhuis*) e o cômodo central eram, então, objeto de todos os cuidados, e a *feliz mediocridade* assumia ali a forma de quadros, móveis e porcelanas: “Para terminar, havia, ali, os quadros, que eram pendurados em uma tão grande profusão nas casas da classe média que provocavam muitos comentários de espanto por parte de visitantes estrangeiros”.<sup>99</sup> Todos se espantavam com essa profusão de pinturas, que mobilizava um grande número de pintores e cujos preços, para muitos deles, eram relativamente baixos. Como Montias mostrou, isso permitiu a vivência de uma grande comunidade artística, mesmo que atravessada por sensíveis diferenças de status: os pintores de história eram os mais bem pagos; os de retratos viviam de maneira mais simples; e os pintores que se dedicavam às paisagens eram os que viviam mal e mal de sua arte. Os estudos feitos sobre as vendas em leilões da época mostram, por outro lado, que os preços do mercado secundário eram acessíveis à boa parte da população.

Esse momento de invenção da arte é importante, e todos podem extrair ensinamentos dele. Mas, para a interpretação econômica, existe um, essencial: havia um verdadeiro mercado e muitos artistas puderam retirar dele condições satisfatórias de vida porque suas atividades correspondiam a uma necessidade manifestada claramente. Também não se deve esquecer que os artistas, em seguida, encontraram dificuldades crescentes, especialmente porque o número deles tinha se tornado muito alto, conforme mostrou Montias, mas essa falta de sorte não era, então, específica só das atividades artísticas.<sup>100</sup>

Chega-se, assim, ao mercado de Paris, que começa a reunir as instituições que acompanharão daí em diante o mercado de arte, ou seja,

os catálogos, as críticas que supostamente iriam esclarecer os compradores potenciais, e mesmo as exposições particulares organizadas pela iniciativa de alguns artistas, como Courbet. Em 1855, ano da exposição universal em que dois de seus quadros — que iriam tornar-se os mais famosos, *Enterro em Ornans* e *O ateliê do artista* — são rejeitados pelo júri, ele decide construir seu próprio salão de exposição e, então, goza de um grande sucesso artístico, se não financeiro. Ele irá recomeçar em 1867, depois em 1873, as rejeições tendo então sido justificadas, sem dúvida, mais por razões políticas que artísticas, pois Courbet havia sido o *communard* que incentivara a destruição da coluna da praça Vendôme.<sup>101</sup> Todas essas iniciativas particulares serão seguidas pela exposição do salão dos Recusados, que deu lugar à constituição de uma sociedade anônima e cooperativa de artistas, que organizava exposições no ateliê do fotógrafo Nadar, depois no ateliê de Durand-Ruel. Mas este iria mudar aos poucos as regras, acrescentando, ao início da exposição permanente, verdadeiras estratégias de marketing e de publicidade. Com efeito, ele gastou muito tempo para concretizar esse sistema. Considerando que teve êxito em introduzir os impressionistas nos Estados Unidos depois de uma exposição em 1886, isso significa que Durand-Ruel teve de esperar dez anos depois de ter organizado a primeira manifestação em torno dessa pintura, e vinte anos depois de ter começado sua própria atividade de galerista. A multiplicação dos marchands iria continuar, mas, felizmente para os artistas, no mercado internacional, o que não levou à situação da pintura holandesa, em que, com a queda da demanda, os marchands locais impunham condições cada vez mais duras aos artistas. Entretanto, marchands como Duveen, que se tornaram os intermediários quase obrigatórios para atravessar o Atlântico, não demoraram em tirar partido da situação, da mesma forma que os críticos, cujos modos de remuneração podiam deixar pairar dúvidas sobre o que estava acontecendo. Assim, De Chirico, chegando a Paris em 1925, pôde escrever: “Em Paris, o grande bacanal da pintura francesa alcançava, então, seu apogeu. Os marchands de arte tinham imposto lá uma ditadura pura e simples e, com os críticos de arte, eles faziam e desfaziam os artistas, independentemente de qualquer valor artístico. Revistas luxuosas eram financiadas para apoiar uma pintura pré-selecionada [...] Tudo isso não tinha senão um objetivo: o dinheiro”.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> S. Schama, op. cit., p. 436.

<sup>99</sup> Ibid., p. 430.

<sup>100</sup> J.M. Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>* (Paris: Flammarion, 1987).

<sup>101</sup> B. Foucart, *Courbet* (Paris: Flammarion, 1997).

<sup>102</sup> De Chirico, *Infiseta*, 1976, 25.



## *A importância do público e dos locais de encontro*

O público de arte se mobiliza espontaneamente ou ele é formado por um sistema que, de algum jeito, decide o que é uma obra de arte e quais os critérios de sua qualidade? Se fosse assim, a determinação do sistema seria totalmente endógena, e a liberdade do artista seria aquela que outros decidiriam por ele. Então, poder-se-ia encontrar a tese do mundo da arte de Arthur Danto em sua versão mais restritiva.

Poderia ser visto um debate entre preferências exógenas e endógenas, isto é, entre o fato de que as preferências do público estão dadas antes mesmo que ele visite as exposições e o fato de que essas preferências nascem da informação produzida por tais exposições. Mas não se deve levar muito longe essa oposição, pois a partir do momento em que um artista encontra um público, ele vai, necessariamente, tomar a seu cargo algumas das preocupações desse público, ao menos no que se refere a suas reações, bem como a suas expectativas.

Essa é, contudo, a lição dos salões.<sup>103</sup> A origem do salão vinha, essencialmente, da necessidade que tinha a Academia de dar ao público um direito de olhar a qualidade artística das obras, mesmo que ela não pretendesse se desprender dos monopólios de que dispunha. Pode-se mesmo pensar que é graças à intervenção de um público, ao menos em um primeiro momento, que desvios positivos iriam ser tomados no campo da pintura, exemplificados pelas opiniões de Locquin, depois de Cochin, para os quais os salões teriam conseguido corrigir as tendências maneiristas e rococó da Academia.

Em Paris, no começo do século XVIII, dois locais de exposição criam um vínculo entre a arte e o público. O primeiro é o salão da Academia, no Louvre, onde essa ligação é criada por um corpo intermediário de espectadores desinteressados e instruídos, que podiam alcançar livremente as informações. De fato, esse salão era reservado a uma pequena elite, e ocorreu cada vez com menos regularidade a partir de 1699. O segundo era a feira parisiense, onde as imagens eram oferecidas em permanente proliferação a um público no mais das vezes despreocupado, o que levava a subversões e recomposições radicais. Uma modificação importante iria conduzir a uma simbiose entre os dois tipos de manifestações. Por ocasião do Corpus Christi, em vários bairros de Paris como em outras cidades europeias, procissões criavam a oportunidade de pôr na via pública altares

e oratórios enfeitados com muitas obras de arte. Diferentes corporações rivalizavam entre si para apresentar os ambientes mais belos possíveis a esses oratórios. Ora, a da paróquia de São Bartolomeu, situada na praça Dauphine, adotou o costume de acolher as muitas obras e guardá-las por alguns dias, ao contrário das outras, o que levava o público a ir vê-las mesmo fora da procissão. Aliás, essa quase exposição foi aos poucos sendo chamada de exposição da juventude, pois muitas vezes eram pintores pouco conhecidos que vinham expor, e *Le Mercure de France* não deixava de comentar essas obras. Mudanças no gosto manifestaram-se e até consagraram-se ali, como em relação às naturezas-mortas, na época pouco apreciadas pela Academia.

Em 1737, a Academia retomou o controle, pois via naquela concorrência um verdadeiro deslocamento do centro de gravidade de seu poder artístico. Ela também extraiu algumas lições: para que o retorno do salão fosse bom, era preciso dar-lhe uma amplitude muito maior do que a que tinha, e abriu-lo para um número grande de pessoas e não mais só para uma elite. O salão, desse modo, foi relançado, mas com um caráter mais aberto e, acima de tudo, mais público. Fazendo assim, a Academia assumia um risco bem alto, o de introduzir os críticos e a imprensa ao lado do público e, portanto, de passar para eles uma parte de sua influência na determinação da qualidade das pinturas e da viabilidade dos mercados posteriores. Por outro lado, por ocasião desses novos salões, apareceram panfletos contra as doutrinas e as escolhas da Academia. Ela estava presa em uma armadilha. Ao deter um monopólio, ela tinha de se abrir para todos. Desse modo, ela introduzia uma variedade de juízos que se voltava contra o próprio princípio de monopólio "cultural". O salão iria, de fato, tornar-se propriedade mais de quem participava do que da Academia. De alguma maneira, um convite era feito a todos para serem seus próprios juízes. O público não se integrava facilmente na hierarquia estabelecida pela Academia e pretendia satisfazer seu gosto pela ilusão, tendo prazer com as representações da vida cotidiana, ali onde se privilegiava o rococó ou as grandes cenas históricas. Apesar disso, não havia uma guerra, pois o salão iria permitir certa coexistência. Nessa época, o desafio ligado a essa organização do mercado era vivido da seguinte maneira: como fazer coincidir uma concepção universalista da arte com uma variedade de gostos ligada à hierarquia social? Para a Academia, o mínimo era mostrar que a forma de arte privilegiada era a forma nobre, e, desde o começo, alguns acadêmicos, com o apoio de certos críticos, iriam reivindicar uma pintura histórica que valorizasse as virtudes

<sup>103</sup> T. Crow, op. cit.

morais da Antiguidade, o que, incidentalmente, seria uma crítica implícita aos costumes da monarquia.

No entanto, a intervenção do público não foi no sentido esperado, pois ela levou, ao menos com a mesma frequência, tanto ao aviltamento quanto a uma orientação consciente dos estilos e dos temas. O Estado se imiscuiu, proibindo certos libelos ou escritos que atacavam a Academia. Bem rápido, os acadêmicos voltaram atrás, afirmando que uma obra não pertencia ao público, e que este não tinha realmente um grande poder de discernimento. Os próprios artistas mostraram-se bastante reservados em face dessas intervenções externas, concentrando sua cólera mais nos críticos, que supostamente deveriam informar o público, do que sobre este. Os críticos, por sua vez, apoiavam-se justamente na ideia ou na ficção de um público engajado e exigente para explicar sua própria importância.

O conflito entre público e crítica, de um lado, e a pintura acadêmica, do outro, também estava ligado a um importante imperativo econômico. A construção de casas em Paris, traduzindo certo rompimento com Versalhes, fazia com que os que tinham recursos quisessem paisagens e telas relativamente pequenas para decorar suas casas novas, enquanto a pintura acadêmica continuava articulando-se em torno de grandes cenas históricas e mitológicas, e muitas vezes sendo sustentada — mas cada vez menos — pela demanda do Estado.

Então apareceu outra preocupação. Se o público tornava-se soberano e se os críticos podiam orientá-lo, toda a estabilidade econômica do sistema podia ficar comprometida. *“Um mercado, mesmo familiar, era tributário das críticas, bem como dos gostos, de uma minoria à espreita de mudanças dificilmente previsíveis”*.<sup>104</sup> Juntava-se a isso uma espécie igualmente perigosa, a dos colecionadores: *“enxame de pretensos conhecedores, de quem a inteligência toda se limita a descobrir alguns defeitos nas obras mais belas”*.<sup>105</sup> Os colecionadores eram comparados com a plateia dos teatros, cujas reações intempestivas faziam e desfaziam o sucesso das peças, a tal ponto que escritores bem informados, como Voltaire, contratavam claque para provocar reações favoráveis. Na pintura, os críticos desempenhavam o papel das claque, embora não fossem dirigidos pelos artistas e grande parte de sua reputação viesse justamente da capacidade que tinham de se opor a eles.

Efetivamente, duas teses excessivas circunscrevem a possibilidade de ver o público transformar-se em mercado para as obras de arte: a dos críticos,

<sup>104</sup> Ibid., p. 39.

<sup>105</sup> Ibid., p. 41.

para quem existia um público capaz de orientar a produção artística, ainda que aceitasse essa ideia sem muita convicção; a dos acadêmicos, para quem o público era alguma coisa disforme, heterogênea e capaz de muitas convulsões, de algum modo uma multidão bem fácil de manipular e que, portanto, não oferecia nenhuma base para concretizar um mercado.

O público do salão correspondia, então, menos a um mercado de compradores em germe que a um agrupamento ritual de caráter político. Mas, aos poucos, isso foi mudando e um público mais especializado se criou lenta mas claramente.<sup>106</sup>

As coisas tomaram outro rumo às vésperas da Revolução: um debate iria dividir a Academia entre os defensores de uma pintura classicizante de base histórica e aqueles a favor de uma pintura mais ou menos ligada ao estilo rococó. Ao dividir a Academia, essa discussão privou a opinião pública de sua capacidade de julgamento, e os críticos tornaram-se menos os auxiliares da opinião pública que dos poderes artísticos estabelecidos. O mercado foi instrumentalizado. O salão tornou-se menos a expressão de uma espontaneidade popular que o lugar e o momento em que suas oposições assumiam um aspecto dramático. Por outro lado, é interessante notar que os críticos que pareciam opor-se com maior facilidade à Academia faziam isso não em nome do público, mas em nome da Nação, termo escolhido de propósito para não prestar contas a ninguém e atacar os representantes da Academia pela retaguarda.

A Nação cada vez mais devolvia sua imagem ao público, mas através da abstração patriótica, o que não deixava de ter consequências políticas na véspera da Revolução. Por outro lado, o comportamento do público não seguia o dos críticos. Depois de entrar no salão, o público dirigia-se a certos gêneros e certas obras de que os críticos nada falavam, fossem quais fossem. Assim, o sucesso popular de Chardin não foi resultante dos críticos. Estes continuavam contrapondo uma aristocracia corrompida e rococó a uma audiência popular e heroica... A Academia não era mais monolítica, e isso fazia com que seu jogo fosse menos o de ter uma doutrina única que impedir que os Mestres contestassem seu poder. Podiam ser admitidas diferenças internas, o essencial era que não se fosse contestado pelos de fora.<sup>107</sup>

Os críticos, que haviam se apoiado na existência de uma audiência para encontrar seu lugar e se fazer ouvir, começavam a questionar a

<sup>106</sup> Ibid., p. 7.

<sup>107</sup> Watteau, Chardin e Greuze sucederam-se ao longo de todo o século XVIII para mostrar que esses debates até que aconteciam, mas sem que, por isso, se beneficiassem das encomendas que esse reconhecimento lhes valia.

capacidade dessa audiência e a pensar a cultura em termos partidários. Isso, aliás, baseava-se em um discurso no qual se punha em primeiro lugar o papel formador e patriótico da arte, o que deixava subentender que devia-se, então, indicar onde estava a verdadeira arte. Com David, os debates foram encerrados de alguma forma, pois as tradições históricas foram reconciliadas com as aspirações mais populares, porém idealizadas. Idealizou-se o público, mas denegriu-se o povo.<sup>108</sup> Continuou-se sendo histórico e continuou-se a exaltar as virtudes dos heróis, mas dentro de um quadro mais doméstico, longe dos campos de batalha. A grande maioria da crítica tomou logo de início o partido de David, considerando que seu talento permitiria relativizar as regras exigidas pelos pintores. Havia, efetivamente, uma grande distância entre as obras dos pintores históricos tradicionais da Academia e de David. Assim, desenhou-se claramente um sistema artístico com quatro atores fundamentais: o governo, os artistas da Academia, a imprensa de arte, o público.

### *Quem faz a oferta está realmente oferecendo alguma coisa?*

Existem dois mercados de arte: o mercado primário, do qual aparecem obras que recebem um preço pela primeira vez, preço do qual se pode pensar que adéqua um valor econômico a um valor estético; e um mercado secundário, em que as obras são renegociadas e no qual o valor econômico delas pode evoluir sob o efeito de outros fatores que não os estéticos. Em geral, considera-se que o primeiro mercado corresponde às galerias e o segundo às casas de leilão.

O papel dos respectivos ofertantes pode então ser diferente, o que não deixa de ressaltar os galeristas, que se apresentam, desse modo, como os verdadeiros agentes da arte contra as casas de leilão, que só fariam uma única coisa: introduzir o dinheiro dentro do âmago do templo. A volatilidade e o caráter contingencial do mecanismo dos leilões só podem apagar os verdadeiros valores estéticos. As próprias regras das casas de leilão contribuem para isso, como o mecanismo dos preços para reserva, a manipulação estratégica no decorrer dos leilões, a utilização do preço dos leilões para fazer variar, de uma só vez, o valor de toda a produção de um artista. As casas de leilão teriam, assim, o papel de parasitas do mercado de arte. Os galeristas as criticam por prejudicar seu papel de inovadores e de

pioneiros no reconhecimento dos talentos artísticos, ainda que, no entanto, os mecanismos sempre beneficiem os artistas. Os leilões teriam se tornado verdadeiros “torneios” entre os valores dos artistas, valores expressos exclusivamente em termos monetários.<sup>109</sup>

As “galerias” estarão ao abrigo dessas críticas? A tradição dos marchands de arte é de se apresentarem como exercendo, primeiro, uma função artística, seguida de uma função econômica, refletindo um pouco a organização dos dois espaços que muitas vezes são encontrados nas galerias: um espaço dando para a rua, reservado para uma arrumação artística, e o cômodo detrás, dedicado à negociação do valor econômico. Não há dúvida de que o marchand acaba dando um valor monetário às obras expostas, mas isso é resultado de uma etapa intermediária essencial, em que ele pretende partilhar um valor artístico com o visitante-comprador em potencial. E se ele não utiliza sempre os métodos promocionais dos vendedores tradicionais, é justamente porque tem de fazer compreender e reconhecer um valor especial àqueles que têm recursos para comprar. O galerista, então, assume em paralelo uma lógica dupla: artística, que o leva a desempenhar, ao mesmo tempo, o papel de iniciador e de guardião ante o mundo artístico; e econômica, que deve permitir que os artistas encontrem os meios para subsistir. As duas lógicas são, *a priori*, contraditórias, pois a mola propulsora daquela é a especificação, enquanto a desta é a banalização.

A pesquisa sociológica feita por Olaf Velthuis sobre a organização física das galerias de Nova York e de Amsterdam traduz essa dualidade do papel dos galeristas. De um lado, encontra-se o espaço da frente, o que dá para a rua, organizado como espaço artístico, até mesmo como um museu, guardadas as devidas proporções. Do outro, encontra-se o espaço dos fundos, próximo do escritório anônimo de toda sociedade comercial. Reencontra-se, portanto, a dualidade entre o valor artístico e o valor econômico, mas é este último que irá sancionar o procedimento. Continua existindo uma grande diferença entre os mercados primário e secundário, com o risco de que ela evolua com o tempo. No mercado primário, existe uma operação de legitimação artística e a consequente determinação do preço, enquanto, no secundário, a determinação de um valor econômico torna-se central, partindo, com frequência, da majoração do preço já alcançado, acrescido de uma comissão, para tornar-se o eventual preço de referência antes de entrar em vigor o processo do leilão.

<sup>109</sup> O. Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Pricing on the Market of Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2006), p. 88.

Sempre houve um esforço para saber se essas duas lógicas — estética e econômica — do mercado de arte poderiam ser conciliadas, e até se os dois polos — galeristas e leilões — poderiam operar na mesma direção.

- Para Hauser, os mundos continuavam hostis, e o valor econômico levará inevitavelmente à banalização das obras de arte.<sup>110</sup> Rothko considera que a venda de suas obras de arte é comparável ao que seria a venda de seus filhos. Hughes, de sua parte, pensa que o mercado de arte teve, para a cultura, o papel que a exploração desenfreada das minas tem para os recursos naturais.<sup>111</sup> Além disso, podem ser encontradas aqui as teses de Adorno e Horkheimer sobre a fetichização das obras de arte, visão reforçada pela ideia de que os colecionadores que procuram os galeristas são movidos por considerações puramente especulativas.

- Para outros, como Grampp em *Pricing the Priceless*, o valor estético não passa de um aspecto do valor econômico.<sup>112</sup> Mais do que denunciar o aniquilamento daquele por este, considera-se que o valor econômico pode assinalar um valor estético. De fato, todos os agentes diretos ou intermediários desse mercado procuram uma vantagem material ou psicológica e se comunicam para tanto apenas pelo valor econômico. Bourdieu converge para essa visão, reconhecendo que a acumulação de valor simbólico tende, a longo prazo, a alinhar-se com as lógicas econômicas, mesmo que a distância possa ser maior a curto prazo. Talvez as motivações incidam *a priori* sobre formas não mercantis do capital, como as formas simbólicas, mas, a longo prazo, essas motivações deixarão um lugar cada vez mais importante para as formas mercantis do capital. Assim, os galeristas seriam, ao mesmo tempo, anteparos e agentes reveladores. Depois de a camuflagem desaparecer, o mercado aparece como um mercado econômico banal. A verdadeira diferença em relação à análise precedente é que, nesta, a mercantilização é neutra, enquanto, no primeiro modelo, é intrusiva.

Certo número de elementos vai, entretanto, apagar essas distinções e atribuir o primado ao valor econômico. As relações tendem a encolher entre os mercados primário e secundário, e boa parte do dinheiro ganho neste último é reinvestido naquele pelos leiloeiros transformados direta ou indiretamente em galeristas. Isso também significa que assumir o risco torna-se cada vez mais econômico e cada vez menos artístico, pois os novos mandantes do mercado primário devem cuidar para que esse mesmo

dinheiro seja capaz de ser valorizado novamente no mercado secundário. Até o olhar do galerista muda, pois ele sabe que seu valor vai acabar dependendo, no decorrer do tempo, do valor que os artistas alcançarão no mercado secundário. Um galerista como Saatchi organizou-se para jogar em vários tabuleiros, associando estritamente ateliês, galerias e leilões. Nesse momento, o jogo paciente do marchand que tenta encontrar um equilíbrio desaparece por trás do jogo dos árbitros que tentam antecipar as lógicas econômicas dos demandantes do mercado secundário, se não por outra razão, porque eles precisam considerar as hipóteses de uma revenda possível no mesmo mercado.

A distinção entre vanguarda e arte mais tradicional modifica a análise? As galerias que visam outra coisa, exceto a vanguarda, muitas vezes estão situadas em locais mais expostos ao público e/ou mais turísticos. Já as galerias de vanguarda estão mais recuadas, com acesso conhecido, principalmente, pelos *insiders*. Aquelas expõem um número maior de artistas, enquanto estas são mais especializadas. Mas isso não permite chegar, como alguns fazem, ao ponto de pretender que só estas fazem um trabalho realmente artístico, enquanto aquelas agiriam mais como atacadistas. Muitas vezes os galeristas de vanguarda são considerados arrogantes, enquanto os menos especializados podem ser suspeitos de não querer dar reconhecimento aos artistas. Talvez a globalização do mercado de arte aja, aqui, como em outros setores, atenuando as diferenças entre operadores tradicionalmente opostos uns aos outros e fazendo, em todo caso, recuar as considerações artísticas em relação às econômicas. A obra de arte não é uma mercadoria como as outras, mas cada dia ela se aproxima destas um pouco mais.

Enfim, as divergências de preço entre os dois mercados podem ser explicadas? Muitos artistas veem desabar o valor de seus quadros ao passar do mercado primário para o secundário, enquanto outros, pelo contrário, mais raros, veem o valor em questão estourar. Com efeito, ao mercado de leilões chegam obras mais ou menos conhecidas pelo grande público ou mesmo pelos colecionadores, o que leva os leiloeiros que detêm posições de quase monopólio a subirem sensivelmente o preço. Ao contrário, no mercado primário, há muitas obras em que o galerista fixa um preço que não tem muito a ver com um preço tradicional, pois não existe a lógica de equilíbrio entre a oferta e a procura.

Parte-se, então, de um preço que se supõe postular um valor estético que está longe de ser validado e que, de qualquer jeito, não tem realidade objetiva por falta de mercado. O mercado primário não é um mercado no

<sup>110</sup> A. Hauser, *The Social History of Arts*, 4 ed. (Londres: Routledge, 2003).

<sup>111</sup> R. Hughes, *Nothing if Not Critical: Selected Essays on Art and Artists* (Londres: Collins Harvill, 1999).

<sup>112</sup> W.D. Grampp, op. cit.

sentido econômico da palavra, e o secundário é um bem especial, o do monopólio, que, em geral, amplifica os desequilíbrios justamente onde se espera que os mercados tenham mecanismos de autocorreção. Portanto, não há razão alguma para que os dois se coordenem e, pelo contrário, há muitos motivos para que eles emitam sinais em sentidos opostos. Entretanto, alguns encontram uma vantagem nesse sistema, pois será difícil para os leilões fixarem preços excessivos com todos os participantes tendo na cabeça, então, a hipótese da revenda. Em outras palavras, o mercado de leilões impõe certa disciplina econômica, mesmo que possa ser feita em detrimento do valor artístico.

Essa legitimação de um valor artístico apenas pelo processo de valorização e de especulação econômica só pode gerar hostilidade por parte de um bom número de agentes do mercado ante os leiloeiros. Aqueles entendem que é um mecanismo grosseiro, agressivo, barulhento, dominador, desestabilizante, em vez de um mecanismo fino, respeitoso ao trabalho artístico, moderado em seus movimentos. O fato de que o mercado primário funcione distanciado do mecanismo econômico padrão é visto como uma virtude, enquanto os leilões propõem competições entre artistas e acabam por viciar o sistema.

Independentemente dessa distorção, é preciso questionar a capacidade do mercado primário em garantir um mínimo de lógica e em servir de sinal para os artistas. Também nisso as dificuldades são grandes, pois, no melhor dos casos, a regra aqui é quem vem primeiro é servido primeiro. Ao fixar um preço *a priori* pela obra, a partir de considerações muitas vezes complexas, em que a personalidade do artista também pesa ao lado das considerações sobre a obra, o galerista não pode fazer mais do que vender ao primeiro dos que aceitarem o preço fixado por ele. Depois, se for o caso, pode-se fazer uma lista de espera.

Isso mostra, tanto em um caso quanto no outro, que os pretensos mercados não o são ou, então, funcionam no sentido contrário ao que tradicionalmente se espera: difundir informações e provocar comportamentos que tendam à satisfação das necessidades através do ajuste mútuo da oferta e da procura. No mercado primário, os “ofertantes” estão mais interessados na realização de um reconhecimento artístico, reservando um preço decente para o artista. No mercado secundário, existem mecanismos especulativos e bolhas que não encontram solução a não ser explodindo, levando em conta as características únicas e insubstituíveis das obras.

### *Os preços serão preços reais?*

Todos os observadores do mercado de arte ressaltam o caráter muitas vezes aberrante das oscilações de preço que acontecem com certas obras. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, aquilo que, em determinado momento, é um recorde, rapidamente é ultrapassado, como se o mercado só pudesse funcionar em alta. Em 1984, o recorde é uma paisagem de Turner, *Folkestone*, perto de 9,4 milhões de dólares. Um ano depois, *A Adoração dos reis magos* de Mantegna os ultrapassa (10,4 milhões de dólares). Mas, em 1987, *Os girassóis* de Van Gogh, comprado pela companhia de seguros japonesa Yasuda, cria uma nova referência: 39,9 milhões de dólares. O recorde será logo ultrapassado, pois, no final do mesmo ano, *Íris* de Van Gogh alcança 53,9 milhões de dólares: ora, a mãe do vendedor tinha comprado essa tela, trinta anos antes, pelo preço atualizado de 500 mil dólares, o que significou, portanto, uma taxa de rendimento anual de 12%. E isso não acabou, pois em 1990 Ryoei Saito compra duas telas: o *Retrato do doutor Gachet*, de Van Gogh, pela soma de 82,5 milhões de dólares, e o *Moulin de la Galette*, de Renoir, por 78,1 milhões de dólares. Ora, oito anos depois, o mesmo comprador será obrigado a revender seu Renoir por 50 milhões de dólares, ou seja, um prejuízo de cerca de 40%! Em 2004, o *Rapaz com cachimbo* de Picasso era vendido por 104,2 milhões de dólares!

Também pode ser observado que determinadas obras de De Kooning alcançaram os 20 milhões de dólares, enquanto outras, mais recentes, não passaram de 800 mil dólares. E o que dizer da venda, em 1989, de uma reprodução, com tiragem de 25 exemplares, da *Mona Lisa* de Duchamp por 35 mil dólares cada? E seria completamente injusto esquecer Picasso. A compra em 1970, depois a revenda cinco anos mais tarde, de um autorretrato de Picasso levou a dobrar seu valor nominal, mas a uma renda líquida de 3,6%, considerando a taxa britânica de inflação de então. Por outro lado, outro retrato comprado em 1980 e revendido nove anos depois trouxe um lucro líquido de 19%. Neste caso, pode-se ter certeza de que o artista soube tirar proveito, em vida, dessas vendas. Mas isso acontece com todos os artistas? Os compradores não são tantos. Nas galerias de Nova York, 18% têm a intenção de comprar, mas apenas 3% fazem grandes operações financeiras. Na França, onde se considera essencial o acesso ao mundo dos galeristas, 60% dos artistas reconhecem que não têm uma galeria habitual a qual se dirigir.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, 2. ed. (Paris: Flammarion/Champs, 1997), p. 345.

Três tipos de explicação para a formação do preço de uma obra são, então, possíveis:

- Uma obra de arte sendo única, é objeto de rendimentos a favor de seu possuidor, rendimentos esses que só poderão aumentar por ocasião da revenda da obra. Mas isso não basta: também se assistiu ao desmoroamento de preços (Rosa Bonheur), e existe certo grau de substitubilidade entre as obras de um mesmo autor ou até de um dado gênero artístico;

- O esquema de determinação do preço de obras de arte funciona ao contrário do de um bem econômico padrão: em vez de variar sob o golpe de fatores subjetivos a curto prazo, e de fatores objetivos a longo prazo, a obra de arte, no começo, terá seu preço determinado com base em seus custos de produção, para ir reagindo de modo crescente, a longo prazo, sob a influência de fatores subjetivos ou especulativos. Essa explicação merece ser examinada com mais detalhes, visto que ela é mais satisfatória para explicar, em retrospecto, o preço da pintura antiga que a maneira como hoje são formados os preços das obras contemporâneas;

- O mercado de arte funciona de modo diferente dos outros, especialmente porque ele tem, ao mesmo tempo, uma dupla função: a determinação da natureza exata dos bens e o reconhecimento de um valor econômico.

Smith, Ricardo e Marx tinham visto, além disso, o preço das obras de arte como uma exceção à teoria do valor baseada no custo e/ou no trabalho. Jevons, depois os marginalistas, tiveram, no mínimo, muitas dificuldades quando tentaram explicar o valor das obras a partir da teoria da utilidade, sem contar o recurso a hipóteses bastante excepcionais, como a utilização marginal crescente, que, aliás, só podia intervir no preço em situações muito particulares (por exemplo, o colecionador que procura a única peça que falta em sua coleção). Marshall, que tentou conciliar os dois pontos de vista em sua célebre abordagem da tesoura, não pôde deixar de constatar, também ele, que os preços das obras de arte não obedecem a nenhum esquema lógico: *“Os preços a que esses bens serão vendidos dependem da paixão e da quantidade de dinheiro dos compradores presentes”*.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> “The price at which each is sold will depend much on whether any rich person with a fancy for it happen to be present at its sale.” A. Marshall (1890), *Principles of Economics* (Londres: [S.l.], 1980), pp. 276-7.

## Os estudos gerais

Para os economistas, a explicação geralmente dada é de que o preço é fixado sob o efeito conjugado da oferta e da procura. Ele é tanto mais elevado quanto a procura aumenta em relação à oferta, e vice-versa. Essa perspectiva é apurada conforme se pensa a curto ou médio prazo. A curto prazo, a oferta é fixa e o preço varia sob a influência da procura e das utilidades que ele pode ter. A médio ou longo prazo, a oferta pode reagir: o nível do preço, então, depende dos custos de produção que foi preciso assumir para responder à procura, e o preço tende a alinhar-se com o custo de produção, enquanto, a curto prazo, ele era determinado em função da raridade.

O preço das obras de arte será mais influenciado por um esquema inverso. No começo, muitas vezes as obras nascem como serviços prestados em relação a funções econômicas conhecidas: decoração, construção etc., e seu preço é fixado com base nos custos suportados para produzi-las.<sup>115</sup> Os pintores eram pagos em função do tamanho de suas obras, os dramaturgos da Renascença ou de diferentes séculos de ouro eram remunerados com base na duração do texto, do número de personagens etc. Como exemplo, o caso da pintura italiana do Quattrocento. Em *L’Œil du Quattrocento*, Michaël Banxandall analisa os contratos, no final dos quais os mecenas fixavam a remuneração dos que se empregavam para fazer pinturas ou afrescos a proveito deles.<sup>116</sup> Em um contrato, Borso d’Este, duque de Ferrara, se compromete a pagar pelos afrescos do Palazzo Schifanoia dez libras bolonhesas por pé quadrado. Em outro contrato, o comerciante florentino Giovanni de Bardi paga as pinturas em função dos materiais utilizados e do tempo gasto pelo artesão. Essa maneira de fixar o preço não excluía outros motivos por parte do mecenas senão a produção para fins decorativos: fruir de um prazer estético, servir à glória de Deus, defender a honra da cidade, são outros tantos motivos invocados como possíveis consequências da obra feita desse modo, podendo justificar, assim, se for o caso, os aumentos de preço.

A longo prazo, esses dados se apagam. O preço depende, doravante, da intensidade da demanda em relação a obras excepcionais ou, ainda, da raridade de uma obra cujo custo de produção já foi amortizado faz tempo. Não é verdade que hoje dizem que na falta dos compradores japoneses,

<sup>115</sup> X. Greffe, *La Gestion du patrimoine culturel* (Paris: Anthropos/Economica, 1999a), pp. 79-80.

<sup>116</sup> M. Banxandall, *L’Œil du Quattrocento: l’usage de la peinture dans l’Italie de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1972).

o preço dos impressionistas iria desmoronar no mínimo 30% a 40% no mercado? O esquema para a determinação do preço está então invertido: a utilidade, que explica a fixação do preço a curto prazo, aqui só vale para o longo prazo; o custo de produção só vale como referência a curto prazo ou, mais precisamente, no momento em que a obra surge.

Esse esquema pode ser aplicado à pintura moderna e contemporânea? Quando o preço de uma obra de Tinguely é menor que o de uma obra de Pistoletto, que é menor do que uma obra de Rauschenberg, pode-se deduzir que Rauschenberg trabalha há mais tempo que Tinguely e Pistoletto? É provável que não, e a tendência será explicar a hierarquia de preços pelo número relativo de exposições feitas, pela galeria de arte a que estão associados, pois os três artistas haviam feito acordos justamente com galerias diferentes etc. Embora o custo de produção possa servir como marco inicial, o preço logo vai adotar comportamentos erráticos sem que seja necessário esperar o médio ou longo prazo.

Pode-se apresentar aqui a noção de prazer estético, noção que não corresponde, de início, às condições de produção? Certo número de estudos mostrou que um fator de diferenciação do preço das obras reside no estilo delas.<sup>117</sup> Diferentes gêneros: arte abstrata ou informal (expressionismo abstrato nos Estados Unidos, tachismo na França etc.), *pop art*, *op art* etc. explicavam uma parte da diferença de valores, da qual aproveitam as tendências mais recentes por causa da relativa raridade das obras disponíveis. De maneira mais pontual, Frey e Pommerehne constatam, em seu estudo sobre os Estados Unidos, que a distância entre o valor artístico determinado pelo experts e o valor que se pode pensar a partir do conjunto de variáveis descrito acima não é maior que 10%, seja qual for o pintor considerado no período 1971-83. Se essas séries foram comparadas ao preço dos leilões por ocasião da venda, a ligação é pertinente. Mas os experts têm uma apreensão bem ampla do valor dos artistas, pensando, ao menos, tanto em termos de “reconhecimento” quanto de qualidade artística intrínseca. Em sua notável obra, Angela Vettese ressalta certa correspondência no tempo entre os valores artísticos, como aqueles determinados por instrumentos, como a classificação *Kunstkompass*, e os valores econômicos.<sup>118</sup>

Outros estudos apresentam outras fontes de diferenciação de preços, como a importância passada da obra do artista, o que remete ao número de exposições de que ele participou e o número de prêmios que ele recebeu.

<sup>117</sup> N. Moureau, *Essai sur la détermination endogène de la qualité: le prix de la peinture contemporaine* (Paris: Université de Paris Nord, tese orientada por X. Greffe, 1997).

<sup>118</sup> A. Vettese, *Invertir en Arte* (Valência: Piramide, 2002), pp. 231-40.

Na mesma ordem de ideias, a distância no tempo das primeiras exposições é um fator de majoração do valor artístico, a informação sobre o artista e suas obras existindo, então, faz mais tempo. Outro fator possível do valor dos artistas estaria ligado ao número de suportes onde ele se expressa. Se trabalha em três campos das artes visuais — pintura, escultura e grafismo —, ele adquire um valor artístico maior do que aqueles que trabalham em um único campo. Um último critério reside no preço das últimas obras vendidas pelo artista: de alguma forma, será uma determinação por recorrência ou regressão.

Uma análise econométrica dessas variáveis, feita com cem artistas no período de 1971 a 1991, confirma algumas dessas hipóteses.<sup>119</sup> Aos artistas que se expressaram em vários suportes — desenho, pintura, escultura —, lhes é reconhecido um valor maior do que aos que se limitaram a um ou outro desses meios de expressão. A obtenção de uma recompensa é o segundo fator determinante, seguido pela organização de uma exposição específica. Por outro lado, dois fatores aparecem como tendo um papel limitado: a participação em exposições coletivas, o tempo maior decorrido da primeira exposição ou manifestação de que o artista participou. Quanto aos diferentes estilos, seu papel corresponde à hipótese apresentada antes: os estilos antigos são menos valorizados que os novos, sem que se possa afirmar se se trata de um efeito de moda ou de estoque.<sup>120</sup> Outro fator pode causar uma reviravolta no mercado, o desaparecimento de um artista vivo, o que encerra o estoque de obras, falsos à parte, provocando geralmente altas especulativas.

Para remediar esses vazios teóricos, ajustam-se as funções de preços hedonistas, onde se tenta explicar de modo lógico o nível de preço pelo jogo das variáveis possíveis do prazer. A dificuldade, porém, é que em geral não se sabe se essas variáveis, em um momento determinado, são impulsionadas mais pela oferta ou mais pela procura, o que a deixa mais no campo da correlação que da causalidade.

Existe outra maneira de julgar os preços da arte: considerar se a mais-valia trazida por possuir obras de arte é maior ou menor que outros tipos de investimento. Esses estudos não são dos mais pertinentes, mesmo que tenham sido feitos muitos durante os últimos anos, pois são mais úteis para compreender o comportamento dos demandantes que os rendimentos dos artistas. Além disso, com frequência eles se estendem por períodos

<sup>119</sup> B. Frey e W. Pommerehne, *Muses and Markets: Exploration in the Economics of Arts* (Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989).

<sup>120</sup> N. Moureau, op cit.

muito longos que ultrapassam o alcance que se lhes quer dar: para um comprador, o que interessa saber se nos últimos três séculos a compra de quadros podia trazer um rendimento comparável ao do ouro?

Os estudos que, em geral, não fazem diferença entre o tipo de pintura chegam todos à mesma conclusão: o rendimento a longo prazo da pintura é sempre inferior ao investimento na bolsa, quer se trate de Baumol (1,25% contra 8,72%),<sup>121</sup> Goetmann (3,2% contra 6,78%)<sup>122</sup> ou Buelens e Ginsburgh (1,76% contra 8,11%).<sup>123</sup> Esse resultado é particularmente marcante quando os métodos escolhidos não são sempre os mesmos,<sup>124</sup> e quando diferentes métodos são aplicados às mesmas bases, chega-se à mesma conclusão. Por outro lado, quando se leva em consideração amostras mais restritas de obras ou períodos mais curtos, ou os dois ao mesmo tempo, chega-se a resultados em sentido inverso, como os de Czujack sobre certo número de obras de Picasso,<sup>125</sup> ou de Agnello e Pierce sobre os artistas de vanguarda.<sup>126</sup> Ao mesmo tempo, são revelados fenômenos que não têm mais muito a ver com o valor intrínseco aos pintores, como a qualidade dos colecionadores que põem obras à venda ou a rapidez com que as obras são postas de novo no mercado.

#### Os estudos mais específicos sobre o mercado primário

Os preços usados para os estudos mais gerais são dos mercados secundários, o que não afeta a determinação dos preços do mercado primário, que continua sendo relativamente mais importante. Assim, em seu estudo sobre o mercado primário, Velthuis chega a conclusões mais ou menos originais dentro desse contexto. O preço varia de acordo com

<sup>121</sup> W.J. Baumol, "Unnatural Value: Art Investment as a Floating Crap Game". *The American Economic Review*, v. 76, pp. 10-4, 1986.

<sup>122</sup> W.N. Goetmann, "Accounting for Taste: Art and the Financial Markets over Three Centuries". *The American Economic Review*, v. 93, n. 3, pp. 1370-6, 1993.

<sup>123</sup> N. Buelens e V. Ginsburgh, "Revisiting Baumol's: Art as Floating Crap Game". *The European Economic Review*, v. 37, n. 7, pp. 1351-71, 1993.

<sup>124</sup> O método de preços que leva em conta o prazer significa avaliar a evolução dos preços a partir de seus componentes explicativos. O método do índice composto consiste em seguir, no tempo, o valor de um grupo de artistas, mesmo que, então, suas obras possam aparecer e desaparecer do mercado e, portanto, independentemente da frequência das compras, o que acarreta um viés de qualidade. O método das vendas repetitivas consiste em seguir apenas certo número de obras, o que torna mais frágil a análise, por conta do menor número de dados.

<sup>125</sup> C. Czujack, "Picasso's Paintings at Auctions, 1963-1994". *Journal of Cultural Economics*, v. 21, n. 3, pp. 229-47, 1997.

<sup>126</sup> R.J. Agnello e R.K. Pierce, "Financial Returns, Price Determinants, and Genre Affects in American Art Investment". *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 4, pp. 359-83, 1996.

o tamanho das obras e a especificidade da técnica, mas também com o grau de proximidade do artista e do comprador. O preço é maior quando existe um número crescente de obras do artista no mercado e quando o preço das obras do mesmo pintor já é elevado, o que corresponde à abordagem de Veblen e Leibenstein: paga-se não em função da obra, mas em função daqueles que já possuem obras desse tipo. Os preços são tanto maiores quanto o artista seja idoso e tenha exposto em museus ou recebido prêmios, mas com nuances, pois o prêmio mais importante não leva necessariamente ao preço de mercado mais alto.

Então como os galeristas fixam os preços? Não a partir de análises sistemáticas, mas, antes, aplicando "rotinas". Eles escrevem um roteiro para cada quadro com base nas características da obra e do artista. Como vivem em um mundo incerto, eles não procuram informações que seriam muito caras para se obter, e limitam-se a certo grau de risco, este sendo equilibrado por "valores extremos". Esses preços, entretanto, não são os de oferta, já que quem oferta não pode fixá-los sozinho, devendo levar em conta a variedade de elementos a ser considerados.

Em outros tempos, esses roteiros baseavam-se nas qualidades pictóricas de um quadro, como Banxandall mostrou perfeitamente. Aos poucos, são as características pictóricas do artista, mais do que da obra, que servem de referência ao roteiro. Os gêneros também se tornaram elementos determinantes dos roteiros. Depois, a vida do artista foi elevada ao nível de componente do roteiro, e assim por diante... Como resultado, o roteiro contemporâneo pode ser extraído de diferentes referências, com risco de desembocar em uma ponderação específica delas. Esses roteiros podem também incidir sobre as possíveis progressões do preço depois da alta demanda, do caráter mais recente da criação e do nível de notoriedade do artista. A utilização de valores de referência também pode representar um papel final. Por exemplo, o preço das obras de um artista iniciante, muito jovem, não seria fixado muito alto, e, além disso, haveria um esforço para enquadrá-lo em relação aos preços das obras de outros jovens artistas iniciantes (o que é chamado de "experimentar a água"). Outro uso dos valores de referência é o de fixar os limites inferior e superior para não emitir uma informação errada sobre os artistas.

Com efeito, o modo como os preços são fixados não corresponde nem um pouco à forma como o mercado pretende fixá-los para garantir um ajuste tão racional quanto possível da oferta e da procura. Quando os galeristas fixam o preço, eles não evocam fatores objetivos, mas, ao



contrário, “histórias” específicas que levam a justificar um preço dado por toda uma série de elementos contingentes à obra, ao artista e mesmo ao comprador.<sup>127</sup> Isso também é encontrado, aliás, na maneira como são determinadas as comissões recebidas pelos galeristas. Elas também terão sua história específica, determinada por fatores subjetivos, além dos objetivos. Assim, cada vez é mais difícil explicar as diferenças de preço entre as obras, o que faz com que o mercado de leilões empregue dados bastante obscuros.

Dessa forma, pode-se distinguir vários tipos de histórias de preço, parcialmente ligadas, aliás, a um ambiente macroeconômico: as histórias cautelosas, as histórias honrosas, as histórias de bolhas ou de *superstar*.

- No caso da história cautelosa, o galerista fixa o preço do artista que entra ou que ele torna conhecido tão baixo quanto possível, e só irá começar a majorar seu preço quando a reputação do artista estiver estabelecida no meio artístico, mas esse aumento, a partir de então, será regular.

- No caso da história honrosa, o ponto de partida é parecido, mas os aumentos estão longe de serem mecânicos e de seguirem automaticamente o crescente reconhecimento do artista. Pelo contrário, pode-se constatar certa modéstia na fixação dos preços, ligada ao fato de que as características da obra irão prevalecer sobre as do artista.

- No caso da história explosiva, o galerista explora as possibilidades oferecidas pelo mercado para fazer avançar, de modo mais aleatório do que parece, os preços das obras de um artista.<sup>128</sup> Essa estratégia poderá ser verificada rapidamente no mercado de leilões, e sua falta traz o risco de se assistir a um estouro da bolha.

De fato, por trás dessas três histórias podem ser encontrados os três cânones possíveis para a fixação do preço: a obra, o artista, o mercado. Na realidade, a fixação dos preços integra esses elementos, havendo o risco, em função da natureza do galerista, de privilegiar um tipo de história em relação a outros, e isso dependendo de que a situação do mercado o predisponha ou não. A década de 1990, marcada por uma série de crises financeiras e pela desaceleração do crescimento, havia levado, efetivamente, a substituir as histórias explosivas do período anterior pelas histórias cautelosas. Assim, havia-se passado, nos anos 1970, do predomínio das histórias honrosas para as histórias explosivas e, nos anos 1990, das histórias explosivas para as histórias cautelosas. Se este último movimento correspondeu a um desmoronamento dos preços, muitos agentes do

<sup>127</sup> O. Velthuis, op. cit., pp. 32-157.

<sup>128</sup> P.T.C. Ellsworth, “All About/ Art Sales: The Market’s Blue Period”. *The New York Times*, 5 out. 1992.

mercado de arte, especialmente os galeristas que estavam distanciados das casas de leilões, viveram-no como um movimento de rearranjo racional, ou até de purificação.

Resta um ponto a ser esclarecido: quando os preços aumentam de modo explosivo, os artistas tiram algum proveito disso? Raramente, pois no mais das vezes se está no mercado secundário, do qual tiram proveito os colecionadores, e não mais os artistas. A célebre venda Scull de Nova York, em 1973, em que as coleções do magnata dos táxis haviam sido postas em leilão, bem o comprova: um Rauschenberg comprado em 1959 por 2.500 dólares foi revendido por 90 mil dólares, o que, aliás, levou o artista a reagir fortemente contra Scull.<sup>129</sup> Esse ponto é particularmente importante porque, se o artista envolvido não pode desfrutar da bolha, os que não estão envolvidos, menos ainda. Enfim, essa concentração de bolhas em algumas obras não parou de se desenvolver, prioritariamente na arte contemporânea, porém não só.

#### *Superstar ou mercado superstar?*

Como explicar essa concentração em proveito de alguns artistas?<sup>130</sup> Pela assimetria dos mercados? É a famosa explicação de Rosen, segundo a qual é o vencedor quem leva tudo o que está em jogo.<sup>131</sup> Para Rosen, de fato existe no mercado de arte um grande número de consumidores à procura de artistas que sejam reconhecidos como muito talentosos. Como os talentos não podem ser substituídos uns pelos outros, os leilões serão concentrados em um número bem pequeno, e é o artista (ou o proprietário da obra do artista) vencedor do leilão que será o único beneficiado com a materialização da venda. No melhor dos casos, um artista terá o benefício de um grande lucro, e uma multidão de outros artistas não será beneficiada em nada. Sem dúvida, o exemplo mais completo de história

<sup>129</sup> A. Haden-Guest, *True Colors. The Real Life of the Art World* (Nova York: Atlantic Monthly Press, 1998), p. 10.

<sup>130</sup> Pelo gênio do artista? Sem dúvida, mas reconhecendo, então, que ele está longe de ser o primeiro beneficiado, salvo quando podem repercutir em seu proveito, no mercado primário, os preços dos leilões. Pelo fato de que o comprador poderá fazer com que um grande número de pessoas possa beneficiar-se da emoção artística, por exemplo, cedendo a obra para um museu ou tirando do status privado para lhe dar um status de bem coletivo? Sem dúvida, também; porém isso pressupõe um comportamento altruísta, que pode entrar em conflito com comportamentos mais especulativos e, portanto, reversíveis.

<sup>131</sup> S. Rosen, “Hedonic Prices and Implicit Markets: Products Differentiation in Pure Competition”. *Journal of Political Economy*, v. 82, n. 1, pp. 34-55, 1974; S. Rosen, “The Economics of Superstars”. *American Economic Review*, v. 71, n. 5, pp. 845-58, 1981.

explosiva, acompanhado de juízos artísticos muito violentos por parte de alguns galeristas, é o de Schnabel. Antes de 1979, este vende suas obras em torno de 2 mil a 3 mil dólares. Em 1979, ele é “tomado pela mão”, por ocasião das primeiras exposições públicas, por uma marchand, Mary Boone. Ela vai visitar os colecionadores, um por um, para transformar esse interesse em um interesse coletivo e organizar duas grandes exposições dois anos depois, uma delas sendo na galeria Castelli. São expostos não só as obras de Schnabel, mas também o nome de quem é dono delas e o nome daqueles que declaram que estão prontos para obtê-las... o que faz com que o *New York Times* fale, então, de uma “Tribo Schnabel”. O preço da obra passa então a 35 mil dólares. Três anos depois, em 1984, são o Whitney Museum of American Art e o Metropolitan de Nova York que expõem as obras de Schnabel que eles compraram. O artista então escolhe expor na grande galeria, Pace Gallery, o que lhe permite alcançar quase o status de um Picasso ou de um Dubuffet. O preço, desse modo, passa para 65 mil dólares. O catálogo é admirável, e três anos mais tarde, é o Whitney Museum que faz uma exposição inteiramente dedicada a ele. Os preços chegam perto de 300 mil dólares. Em menos de dez anos, portanto, o preço tinha sido multiplicado por 150 em valor corrente e por cerca de cem em valor constante...

### *Os mercados primário e secundário serão mercados reais?*

Na verdade, parece que nenhum dos dois mercados corresponde realmente ao que se pode esperar de um mercado. O mercado primário funcionaria mais como mecanismo de identificação de artistas a serem “lançados”, e o mercado secundário, como um sistema especulativo visando aumentar a renda de quem é dono das obras.

### O mercado primário: na origem do quase mercado de legitimação

Existe uma particularidade do mercado primário de arte que é diretamente oposta a um mercado padrão. A definição do bem não preexiste no mercado, e a troca, ali, sanciona ao mesmo tempo a natureza e o preço do bem. De fato, no começo, existe uma incerteza radical, e o verdadeiro jogo do mercado primário é saber, através das trocas de sinais

que acontecem ali, se o bem é reconhecido objetivamente, portanto, ao mesmo tempo, legitimado e valorizado. Essa especificidade será menor quando se considera o mercado secundário, pois o bem já foi reconhecido, mesmo que sofra os efeitos da moda.

Do lado da oferta, é menos o artista que um paladino de tipo especial, o galerista que é o principal ator. Aqui, devem ser introduzidas, ainda, distinções importantes entre os diferentes tipos de galeria, ao menos no mercado primário.<sup>132</sup> Do lado da demanda, é menos um comprador qualquer que um colecionador ou um consumidor esclarecido que vai intervir, sustentando assim uma discussão sobre a qualificação final do bem. Suas motivações também podem ser muito específicas, conforme mostra Luisa Leonini em sua obra *L'identità smarrita*: desejo de possuir e, mesmo, de possuir para si; desejo de se construir um espaço de livre manifestação; necessidade de passar por provas; necessidade de demonstrar uma grande habilidade.<sup>133</sup> Todas essas necessidades podem interferir e se autoalimentar a ponto de criar um comportamento econômico original, o da dependência positiva. Podem intervir outras características, que irão contribuir para diversificar a noção de colecionador. Para Angela Vettese, há vários tipos.<sup>134</sup> Ao colecionador puro contrapõe-se o ostensivo, aquele podendo transformar-se parcialmente neste. Ao especialista de uma só arte ou de uma só escola opõe-se o colecionador eclético. Ao colecionador discreto opõe-se o ostensivo, que corre o risco de se tornar rapidamente um especulador, pois ele deverá renovar o interesse dos outros para a sua coleção modificando o seu conteúdo.

Dentro disso, os papéis podem até se inverter, pois o mercado incide, ao mesmo tempo, sobre um bem a apreciar e sobre uma legitimação desse bem a ser trocado: o ofertante tradicional irá pedir a aceitação da qualificação; o comprador tradicional irá oferecer essa qualificação pelo próprio fato de comprar.

Os impulsos para essa legitimação situam-se também fora desse mercado primário, conduzindo a ele ou partindo dele, como um catálogo,

<sup>132</sup> O agente que serve de referência aqui é a galeria experimental, a que pretende promover os artistas e, assim, contribuir para a legitimação de gêneros artísticos. Podem ser encontradas outras galerias que se contentam, antes, em ser um armazém de obras, desempenhando, assim, o papel de corretor, que, aliás, são dominantes no mercado secundário. Enfim, hoje surgem as “grandes galerias”: elas trabalham simultaneamente com vários artistas e gêneros, até com diversos modos de expressão; elas jamais vendem tudo, e não fazem concessão alguma quanto a problemas de originalidade.

<sup>133</sup> L. Leonini, *L'identità smarrita. Il ruolo degli oggetti nella vita quotidiana* (Bolonha: Il Mulino, 1988), especialmente pp. 78 ss.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 105 ss.

uma exposição em um museu ou em um centro de arte contemporânea etc. Também podem ser curadores de exposições.<sup>135</sup> Além disso, surgem importantes mediadores, os críticos. Embora os primeiros críticos de arte vivessem longe do mercado (Vasari, Pacheco), isso não mais aconteceu a partir de Diderot. Os críticos vão tornar-se agentes extremamente ativos, transformando-se até mesmo em apologistas. Ao crítico militante, contrapõe-se então o crítico comentarista, que se quer mais intérprete que pioneiro, como aqueles que escrevem crônicas na imprensa especializada no mercado de arte.

Essa importância da legitimação leva à consideração de que, em paralelo ao mercado de arte, existe, de modo contínuo e informal, um quase mercado do gênero artístico. Na verdade, existem dois tipos de mercados (ou de quase mercados) de arte que se articulam um com o outro: o dos gêneros artísticos e o das obras de arte. É só este último que surge claramente, e aquele é quase fictício. A legitimação de uma obra de arte através de sua compra baseia-se em um determinado número de referências artísticas coerentes e, por isso mesmo, reforça-as. Esses dois mercados não estão estritamente sincronizados, embora seja difícil ver grandes desajustes. Recorrer à noção de ciclo de vida de uma obra permite compreender, por outro lado, que provavelmente não podem existir desajustes duráveis entre o ciclo de vida de um gênero e o de uma obra. Mas os descompassos entre os dois mercados explicam uma parte dos movimentos de preço julgados aberrantes: uma obra que será logo reconhecida, antes mesmo que seu gênero o seja, irá gozar de uma mais-valia excepcional no tempo, enquanto uma obra reconhecida mais tarde que seu gênero, ou até no momento em que este começa a declinar, corre o risco não só de ser pouco valorizada, mas também de sofrer grande desvalorização.

135 Além disso, eles têm um papel crescente, e é a eles a que se recorre quando se precisa definir listas de artistas notáveis, como na obra *Cream (Contemporary Art in Culture)* de 1998 — edições Phaidon —, em que se pretendia apresentar a elite dos artistas emergentes, fixada em número de cem. O papel dos curadores ganhou relevância pelo fato de as obras contemporâneas precisarem de vastos espaços de exposição. O curador-apreciador é tanto mais ativo que ele precisa de um ciclo de vida positivo, procurando passar de uma exposição a outra cada vez mais prestigiada, como Enzowor, que, depois de ter dirigido a bienal de Joanesburgo em 1997, foi convidado para ser o curador da Documenta, em 2002. Sua consagração acontece, além disso, quando eles conseguem tornar-se os sintetizadores de uma época artística (Piero Manzoni com a *arte povera*).

## O mercado secundário: na origem da procura de renda

No mercado secundário, os agentes mais tradicionais juntam-se aos dois lados. Do lado da demanda, encontram-se tanto agentes mais passivos, que não intervêm no processo de legitimação, quanto agentes muito ativos, que procuram, daí por diante, especular a partir de obras já reconhecidas. Do lado da oferta, pode-se tratar tanto de vendedores clássicos, cujo marketing se limita ao preço, quanto de vendedores muito sofisticados, que reorganizam suas coleções próprias, como museus de arte contemporânea. O jogo não é mais tornar conhecido, mas extrair o máximo de dinheiro de produtos já vendidos, de alguma maneira captar os rendimentos.

O funcionamento real desse mercado secundário de arte irá depender, portanto, das partes relativas desses distintos tipos de agentes, partes que podem mudar com o tempo. Se, ao lado dos compradores-colecionadores tradicionais, empresas intervêm maciçamente porque enxergam na propriedade de pinturas um elemento de sua comunicação, os preços tenderão a disparar. Se, ao lado dos galeristas-promotores, museus fazem circular obras que lhes parecem estar ligadas a um gênero ultrapassado, os preços terão tendência a baixar. A intervenção maciça das empresas pode mudar o modo de funcionamento do mercado, pelo menos a curto e médio prazo. As compras das empresas tiveram um grande papel nos últimos 25 anos. Hoje, é a empresa enquanto tal (e não mais uma pessoa) que coleciona, ainda que, como o Chase Manhattan Bank ou a Exxon, elas construam verdadeiras estruturas de compra profissionais. Desse modo, as motivações podem mudar, e a da decoração pode ter um papel importante, sem deixar de lado a do valor simbólico. Muitos se perguntam qual a influência, fora a quantitativa, que essas coleções empresariais podem ter. Para uns, elas servem para ajudar artistas locais ou regionais. Para outros, elas influenciam o mercado de arte ao reforçar o lugar das obras chamadas de “inexpressionistas”, consideradas como mais neutras.

Um lugar especial deve, aqui, ser deixado para as compras feitas pelo Japão, que, no final dos anos 1980, constituíam quase 40% das quantias movimentadas pelos leilões da Christie's e da Sotheby's. As razões dessas compras são tradicionalmente atribuídas à vontade dos compradores japoneses de diversificar seus investimentos em face da alta considerável dos imóveis; à possibilidade de, em termos financeiros, poder movimentar esses investimentos na pintura ao recolocar as obras em leilões; e,

conforme alguns, ao fato de que o tamanho pequeno dos quadros fazia destes um investimento privilegiado em um país onde o tamanho é um imperativo permanente. A força do iene também não era negligenciável, mesmo que isso tenha mudado depois. Há outro fato mais interessante: às compras de pintura impressionista seguiram-se compras mais variadas a favor de artistas modernos ou contemporâneos (Kandinsky, Dubuffet, Rauschenberg, Schnabel). Enfim, as empresas japonesas pretendem comunicar-se com o público através da construção de museus ou até de cidades culturais (o *Bunkaurama* do grupo Tokyu). Esse aumento de compras da arte contemporânea e de locais públicos de exposição impede, portanto, de remeter a influência do Japão unicamente à explosão do preço da pintura impressionista depois das primeiras compras da *Ponte japonesa* de Monet.

O funcionamento desse mercado secundário não deixará de influir nos gêneros artísticos. Ao valorizar ou desvalorizar obras, ele influi, se não no valor artístico, ao menos na visão prestada às obras, e até na natureza da atividade dos artistas. A leitura das memórias de alguns artistas do século passado mostra que nem sempre eles ficam indiferentes ante o valor dos sistemas artísticos reconhecidos e a sua evolução no tempo. Por isso, o mercado secundário influi no quase mercado dos gêneros artísticos e pode apostar em seu desaparecimento ou em sua manutenção.

O vínculo entre mercado primário e mercado secundário parece então ser sutil. Uma abordagem tradicional desse vínculo contrapõe o mercado de um bem àquele chamado de ocasião, os bens apresentados sendo revendidos depois de um começo de utilização. Salvo exceções, os preços do mercado de ocasião são menores que os do mercado primário, e eles não têm qualquer efeito em troca. Ora, essas duas constatações devem ser modificadas. Nos mercados de arte, as coisas serão diferentes. O mercado primário é dominado, sem dúvida, pelos agentes da legitimação (comprador-colecionador, galerista-promotor), enquanto o mercado secundário é mais heterogêneo e se aproxima do funcionamento econômico tradicional. Os preços do mercado secundário podem então divergir de modo duradouro dos do mercado primário. Nos dois casos existem interações entre o quase mercado da legitimação e os mercados primário e secundário: mas, enquanto a interação entre o quase mercado de legitimação e o mercado primário é feita a partir daquele, a interação entre o quase mercado da legitimação e o mercado secundário se efetua principalmente a partir deste.

Os vínculos entre os três “mercados” — primário, secundário e de quase legitimação — levam a retroações originais. Se o mercado primário se apoia nas informações que podem lhe ser transmitidas pelo quase mercado da legitimação, o mercado secundário emite informações que orientam o funcionamento do quase mercado da legitimação. Portanto, existe certa circularidade, que é perturbada seja pelo aparecimento de vanguardas ou pela intervenção de novos compradores, seja — e isso é o mais importante — por uma tomada de controle dos processos através de uma rede, o que mostra justamente o “mercado” da arte contemporânea.

Concluindo, o problema não é saber se os dois mundos são hostis, o dos valores artísticos indo de encontro ao dos valores econômicos, como frequentemente se postula.<sup>136</sup> O problema é saber se os artistas pagam um tributo pesado à economia de mercado, o que de alguma maneira acompanha sua independência. A confrontação dos mercados de arte mostra hoje que os artistas privilegiados não o são necessariamente por razões artísticas, e que o dinheiro movimentado está longe de beneficiar apenas os artistas, exceto alguns dentre eles, então acompanhados por um exército de colecionadores. A parte aleatória dos preços parece prevalecer sobre sua parte racional, e eles, em todo caso, em nada parecem desempenhar o papel de informação e de ajuste que se espera deles em uma economia de mercado. Dificilmente se pode esperar uma situação tão penosa.

### *A encomenda pública vale um mercado?*

Diante dos defeitos inerentes ao mercado de arte, pode-se perguntar se a função esperada de um mercado não terá sido assumida pela encomenda pública, mecanismo frequentemente utilizado na França bem mais que em outros países. De fato, é uma constante na França empregar o dinheiro público para suscitar criações, esperando que os artistas assim impelidos aos olhos da opinião pública se beneficiem de uma visibilidade difícil de ser conseguida em um mercado opaco, até mesmo manipulado.<sup>137</sup>

Considere-se três momentos bem diferentes da encomenda pública.

A primeira grande experiência de encomenda pública remonta, na França, a Luís XIV. Pierre Francastel a apresentou como o mais célebre

<sup>136</sup> Procedendo assim, fica-se condenado a passar de posições extremas a outras, baseadas em histórias mais ou menos convincentes, ou, pelo contrário, a tentar compromissos que em nada correspondem à variedade das situações encontradas.

<sup>137</sup> C. le Fillatre, *Le Commerce de la mémoire: la comande publique de monuments aux morts après la grande guerre* (Paris: Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, dissertação orientada por X. Greffe, 2006).

programa de esculturas da história dos jardins de Versalhes com o nome de “Grande Encomenda”.<sup>138</sup> Tratava-se da instalação de 24 estátuas de mármore destinadas ao Parterre d’Eau, conjunto de espelhos d’água retangulares cavados uma década antes no terraço que fica na frente da fachada ocidental do castelo.<sup>139</sup> Dez anos antes, tinha havido uma “pequena encomenda” para ornamentar a parte norte do parque. Vinte e quatro artistas trabalharam na primeira e dois na segunda, mas, tanto em um caso quanto no outro, essa encomenda “régia” favoreceu principalmente artistas conhecidos.

Em termos de número de obras erigidas, a encomenda pública de monumentos aos mortos, logo depois da Primeira Guerra Mundial, foi provavelmente a maior de toda a história da França. A partir de 1919 e até o começo dos anos 1930, a quase totalidade das comunas francesas ergueu um monumento aos mortos, dentro do contexto de um sistema em que o Estado exercia a função de alavancar o financiamento, o “departamento” exercia um controle mínimo sobre a operação e a “comuna” escolhia e garantia a boa execução.<sup>140</sup> Jamais havia sido vista uma política tão vasta de encomendas artísticas. Cerca de 36 mil monumentos comunais foram assim erguidos nos anos 1920, sem esquecer os monumentos comemorativos nos campos de batalha, nem aqueles devidos a iniciativas privadas, a tal ponto que o culto memorial originou, sozinho, durante uma quinzena de anos, todo um setor da atividade econômica.<sup>141</sup> Muitos artistas e empresas encontraram nisto resultados inesperados, ou seja, a oportunidade de lucros substanciais. Por outro lado, essa encomenda pública infelizmente não se constituiu em um laboratório de formas. A dispersão da demanda por milhares de pequenas comunas, a falta de meios, certo conservadorismo das classes populares, bem como a falta de ambição artística dos edis locais, explicam esse resultado. Enfim, a arte acadêmica, cujos monumentos aos mortos não são mais que uma manifestação dentre outras, era simplesmente a corrente artística dominante na França da época.<sup>142</sup> A introdução da lei do 1%, que

<sup>138</sup> Ibid., p. 163.

<sup>139</sup> O desenho do terraço é de André Le Nôtre, mas as duas dúzias de estátuas são uma criação de Le Brun. Elas se dividem em seis grupos: *Os elementos, As estações, As horas do dia, As partes do mundo, Os temperamentos do homem e Os poemas.*

<sup>140</sup> C. le Fillatre, op. cit., pp. 9-10.

<sup>141</sup> Trinta e seis mil monumentos erigidos correspondendo a um mercado de mais de 400 milhões de francos da época. São entre 4 mil e 8 mil obras feitas por escultores, e quase outras tantas produzidas em série e encomendadas através de catálogos. São cerca de 22 mil obeliscos, 3 mil estelas, 6 mil a 8 mil monumentos aos soldados da Primeira Guerra etc.

<sup>142</sup> Acrescente-se a isso o fato de que a guerra, com sua devastação, também provocou o desaparecimento de um determinado número de jovens escultores franceses, como Henri Gaudier-Brzeska, morto em 1915, aos 23 anos, durante a batalha de Artois. Quanto aos que tiveram a sorte de sobreviver, ainda não haviam sido desmobilizados em 1920 ou 1921, quando a maioria dos monumentos foi

dispõe que 1% do valor dos empreendimentos públicos seja dedicado à produção de uma obra artística ou cultural, constitui um terceiro exemplo de encomenda pública. Criada em 1951 sob uma forma sensivelmente diferente da que ela tem hoje, a lei do 1% passou de um contexto estatal para um contexto descentralizado a partir de 1981. Em termos de estética, ela preserva uma das funções tradicionais da arte, a integração de uma obra na arquitetura; mas ela permite, igualmente, que os artistas plásticos se confrontem com o espaço, com locais urbanos, fora do circuito dos museus ou do mercado, com uma criação *in situ*; e que os arquitetos, a partir de um diálogo frutífero, façam uma reflexão global sobre suas realizações.

Esse tipo de encomenda também foi objeto de várias críticas. Ele faz com que surjam novos artistas, porém constata-se que o número dos que permanecem nesse mercado não aumentou de maneira convincente, o que leva à consideração de que a encomenda pública não produziu, aqui, o efeito de visibilidade previsto. Essa falta de visibilidade é percebida principalmente quando ocorrem manifestações internacionais. Assim, o *Le Monde*, em um artigo de 10 de junho de 2005, intitulado “Os artistas contemporâneos franceses são mal exportados”, preocupa-se, por ocasião da Bienal de Veneza, com a fraca representação dos artistas franceses no estrangeiro: “Para a maioria dos responsáveis pelas instituições e pelas galerias, a qualidade das obras está menos em questão que certos traços da vida artística francesa. Em primeiro lugar, os artistas franceses não viajarão bastante, especialmente aos Estados Unidos, país de grandes colecionadores, de galerias, de casas de leilão”.<sup>143</sup> Esse recuo estaria ligado ao sistema francês de apoio público a seus artistas, pelo viés de compras e encomendas. “Na França, todo mundo goza de assistência”, critica o galerista e colecionador Pierre Huber, de *Art & Public*, em Genebra. Ruggiero Penone, conservador adjunto no Castello di Rivoli, museu de arte contemporânea de Turim, vai pelo mesmo caminho: “O apoio público francês tem muitas qualidades. Mas certas obras vão diretamente do ateliê para o espaço do museu sem que sejam confrontadas com o mercado. Portanto, elas têm menos visibilidade no plano internacional”.<sup>144</sup>

erguida. Enfim, a guerra também marca a passagem de uma geração para outra com a morte de Auguste Rodin, em 1917.

<sup>143</sup> C. le Fillatre, op. cit., p. 166.

<sup>144</sup> Ibid., pp. 166-7. Esse sistema não é bem compreendido no estrangeiro, principalmente nos Estados Unidos, onde não há nada semelhante e onde chegaram a considerar os franceses como sendo artistas do Estado. O auxílio público é ainda menos compreendido quando dá lugar a rivalidades. Assim, Henri Foucault expõe, durante a Bienal de Veneza, no Palazzo Fortuny, em 2005. Mas seu galerista, Baudoin Lebon, revolta-se: “a Afaa só quer fazer promoção de Annette Messager no pavilhão francês!”.

As coletividades locais, convocadas a ter um papel importante nesse sistema, passaram por certos percalços. Algumas, obrigadas pela lei do 1% a investir em “verdadeiras” obras de arte, limitam-se a criações pouco importantes, ou mesmo compras, e não mais encomendas. Outras coletividades endividaram-se por muito tempo a fim de mobilizar a excelência artística reconhecida internacionalmente. Daí o círculo vicioso: os artistas mais cotados vendem mais, o que aumenta sua cotação. Os que não são conhecidos pelo mercado encontram todo o tipo de dificuldades para se impor.

Desse panorama muito breve, resulta que a comissão pública pode ter efeitos muito variados conforme o dispositivo e o ambiente. Assim, a encomenda dos *monumentos aos mortos* revelou ser extremamente lucrativa para os escultores já consagrados e para as empresas associadas (marmoraria, fundição etc.), mas ela não conduziu necessariamente a um grande valor artístico. Já o sistema do 1% não conseguiu criar um mercado que permitisse garantir a viabilidade econômica dos artistas. De fato, na encomenda pública pode ser encontrado o defeito já notado no mercado de arte: o sistema é feito menos para levar ao mercado que ao museu, tal trajetória, além disso, estando distribuída de modo muito aleatório entre os artistas em potencial.

#### O MUNDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA: MERCADO OU SISTEMA?

O mercado da arte contemporânea ilustra, ao mesmo tempo, a ambiguidade do conceito de mercado de arte e a fatalidade econômica que pode pesar sobre os artistas. Não porque os que serão reconhecidos não tenham talento, mas, antes, porque a seleção dos vencedores (como a dos excluídos) torna-se completamente aleatória, o que vai contra todos os atributos reconhecidos ao mercado e ao mecanismo dos preços. Isso pode ser visto de duas maneiras. Por um lado, observando que a seleção baseia-se mais em um sistema que na expressão de necessidades a satisfazer. Por outro, ressaltando que as obras chamadas de “instalações” pressupõem mecanismos de financiamento que as distanciam do funcionamento tradicionalmente atribuído ao mercado de arte.

#### O aparecimento da “crise do mercado de arte contemporânea”

Depois de uma alta de longa duração, o mercado de arte contemporânea vem desmoronando desde o começo da década de 1990: as compras caem e muitas galerias importantes fecham, o que segue, de modo muito lógico, como no passado, a baixa da atividade macroeconômica.<sup>145</sup> Na França, o Estado continua sendo o principal operador através das compras do Fundo Nacional de Arte Contemporânea (cerca de 3 milhões de euros por ano), das encomendas públicas (da ordem de 25 milhões por ano), das compras dos fundos regionais de arte contemporânea (15 milhões), e por mais uma série de ações em favor da produção artística. O público se afasta. Segundo pesquisa do *Beaux-Arts Magazine* de 1992, para o público a arte é antes de tudo pintura (para 57%), mas não criação (apenas 7%). Na parada de sucessos, Van Gogh recebe 43% dos votos, contra 1% para Buren. Quando esse público compra, é primeiramente para uma função decorativa (45%). Na mesma época e desde então, as pesquisas do Département des Études, de la Prospective e des Statistiques (Deps) do Ministério da Cultura sobre os apreciadores de arte reforçam a constatação de um desinteresse quase total pela arte contemporânea. Outras pesquisas recentes da *Beaux-Arts Magazine* permitem pensar que a tendência iria em sentido contrário. Mas, em relação ao mercado, resta saber se os compradores aumentam e se diversificam.

“Qualquer coisa”,<sup>146</sup> escreve Jean Molino para expressar o que a arte contemporânea faz, em um artigo que marca em grande parte o começo da discussão.<sup>147</sup> Aliás, ele não se contenta em denunciar essa pretensa arte em que “*todo mundo pode pintar e ninguém sabe julgar*”, mas também anuncia a invasão dela. Por outro lado, a vantagem dessa arte é que ela permitiria que cada um escolhesse o que prefere, fugindo de qualquer critério preestabelecido de avaliação.

Na mesma revista *Esprit*, um ano depois, Marc Le Bot faz a ligação entre essa arte e os *ready-made* de Duchamp, para ver, nisso, a continuação de uma tradição desastrosa.<sup>148</sup> Algumas explicações são apresentadas, como a que vê a arte forçada a renunciar o seu lado subversivo, levando em conta o ambiente comunicacional onde ela é obrigada a se situar. Não podendo

<sup>145</sup> J. Stallabrass, *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

<sup>146</sup> No original, “*N’importe quoi*”. (N.T.)

<sup>147</sup> J. Molino, “*L’art aujourd’hui*”. *Esprit*, n. 173, pp. 72 ss., jul.-ago. 1991.

<sup>148</sup> M. le Bot, “*Marcel Duchamp et ses célibataires mêmes*”. *Esprit*, n. 179, p. 46 ss., fev. 1992.

tornar-se ou continuar sendo subversivo, o artista só pode ser oportunista ou cínico. Essa tese de François Gaillard em seu artigo “Fais n’importe quoi” assume parcialmente então o contrapé da tese anterior, tirando a responsabilidade dos artistas para atribuí-la à época.<sup>149</sup>

Sempre nesse mesmo período, as críticas são concentradas em especial em um pintor, Andy Warhol. Para Jean-Philippe Domecq, ele é o protótipo dessa qualquer coisa, um exemplo da estupidez moderna, misturando indigência com doutrinamento. Mas, aqui, o sistema ou mundo da arte ambiente também é condenado, quer se trate de galeristas “mafiosos”, do marketing do kitsch de vanguarda, da mercantilização excessiva etc. Os artigos da *Esprit* são seguidos por aqueles, nitidamente mais comedidos, de *Télérama* ou mesmo do *Le Monde*, que apelam mais ao sobressalto do que à condenação.

A essa frente antiarte contemporânea opõem-se defensores que devem, com efeito, passar a maior parte do tempo explicando que há coisas muito variadas na arte contemporânea e que não se pode condenar o todo por causa de algumas obras abusivamente cínicas. À obra de base da antiarte contemporânea de Domecq, *Artistes sans art* (1994), opõe-se *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique* (1994) de Rainer Rochlitz. Nela, Rochlitz explica que, apesar de todas as fraquezas denunciadas, das quais algumas são perfeitamente válidas, como o funcionamento tendencioso do mundo da arte, pode-se argumentar de modo racional sobre sua pertinência, propondo critérios. Esse também é o ponto de vista de Catherine Millet, para quem, mais cedo ou mais tarde, vão aparecer obras que conseguirão evitar, ao mesmo tempo, a cultura *zapping* e o ecletismo. Partilha dessa mesma visão, Philippe Dagen, em sua obra *La Haine de l’art* (1997), para quem a rejeição da arte contemporânea é, na França, o reflexo de um comportamento antimodernista, como comprova a desproporção entre os valores destinados à conservação do patrimônio de monumentos e os dedicados ao financiamento da arte contemporânea.<sup>150</sup> A crítica continua com o apoio não negligenciável de Baudrillard e Fumaroli. Para Baudrillard, que manifesta suas posições bastante radicais em um artigo de 1996, “Le complot de l’art” (*Libération*, 20 de maio de 1995), hoje existe uma cumplicidade entre o artista irônico e cínico e as massas estupidificadas e incrédulas. Essa arte visa ao nonsense, quando já se é insignificante, à nulidade, quando já se é nula. E Baudrillard ressalta que sua crítica não se baseia, em nada, em uma nostalgia qualquer pelos

<sup>149</sup> F. Gaillard, “Fais n’importe quoi”, *Esprit*, n. 179, p. 57 ss, fev. 1992.

<sup>150</sup> P. Dagen, *La Haine de l’art* (Paris: Grasset, 1997).

valores estéticos antigos. Por outro lado, ele reconhece de boa vontade a parte de blefe da nulidade, para o que contribui um sistema cultural sujeito ao mercado, ao consenso das vernissages, à covardia dos críticos de arte. A crítica de Fumaroli é mais clássica e mais tradicional. A crise da arte contemporânea é o resultado do intervencionismo público, que fez dela uma espécie de ideologia cultural dominante. A ruptura com a arte clássica é denunciada, e é nesse mesmo terreno que se situa Jean Clair, para quem a arte contemporânea, última etapa da arte moderna, carregaria os estigmas desta: ela teria encontrado na abstração uma escapatória para todos os totalitarismos cotidianos e teria se desviado para uma espécie de arte internacional, mistura de expressionismo abstrato e de dialeto universal.

Na verdade, a arte contemporânea não vem depois da arte moderna, em uma sequência lógica. Pode-se até remontar seu surgimento a um período geralmente associado ao começo da arte moderna, por exemplo, no momento em que Malevitch pinta seu célebre *Quadrado branco sobre fundo branco* (1910) ou em que Marcel Duchamp expõe *Fonte* (1917) — um urinol escolhido dentre uma série de objetos largados por aí — como obra de arte, transgredindo então todos os critérios recebidos e até compreendidos em sua forma mais ampla. Aqui, a própria noção de representação é ignorada e a obra de arte é procurada fora da arte. Esse objeto fabricado em série permite, em todo caso, que Duchamp se separe totalmente do pensamento e da perspectiva da obra de arte. Foi apenas um começo, e depois as transgressões não pararam, se faz referência ao catálogo de esgotos feito por Marc Jimenez. Obviamente, serão procuradas referências mais antigas, mesmo que elas tenham provocado escândalo na época, como a pintura de Courbet, *A origem do mundo*, de 1866. Por que esse quadro? Porque ele rompe a associação das regras estéticas com as regras morais, religiosas ou políticas.

Mas é possível só identificar a arte contemporânea de modo cronológico, distinguindo-a claramente da arte moderna? Ela não começa antes do final daquilo que se pode classificar como arte moderna ou até mesmo como movimento de vanguarda, eles próprios ligados à arte moderna, o que abre bastante perspectivas. Além disso, no período em que é difícil não falar de arte contemporânea, vê-se muitos pintores, como Soulages, que podem ser melhor classificados como modernos, já que muitas de suas obras se ligam ao tachismo, ao expressionismo abstrato ou à arte minimalista, outras tantas correntes reconhecidas como sendo da arte moderna. É nos anos 1960 que se vê emergir um novo tipo de obra ligada,

como em toda transição artística, à busca do imprevisto. Mas, aqui, ela também é acompanhada da mistura de materiais, da hibridação de estilos e processos, de outra relação com a apropriação. Além disso, ela parece surgir apenas em nível internacional, os artistas locais não sendo nem um pouco classificados de contemporâneos.

Para seus adversários, a arte contemporânea é nula, cheia de truques, vulgar, autocelebrada, sustentada de modo iníquo pelo Estado. Os critérios para denunciar são, portanto, variáveis e se orientam em diferentes direções: o da nulidade leva a um exame estético, o do desperdício do dinheiro público, a uma utilização burocrática da decisão política etc. No artigo já mencionado, "Le complot de l'art", Baudrillard ressalta que, no mundo contemporâneo, a perversidade e a violência da mundialização neutralizam e diluem as diferenças de valores, o que põe fim às noções de belo ou de ideal em todos os campos da vida social, inclusive no campo artístico. Em *O homem unidimensional*, Marcuse chegava quase ao mesmo resultado ao considerar que a banalidade e a indiferença haviam tomado o lugar do sutil ou do ideal. Em um mundo desses, a arte não tem mais muito sentido e, com certeza, menos ainda o de diferenciar ou indicar. O ponto positivo de tal crítica é, evidentemente, o fato de que os artistas não têm muito a ver com essa destruição, joguetes que são em um vagalhão que os cobre.

Michaud irá desenvolver, em parte, uma crítica que chega ao mesmo resultado, o de desculpar os artistas pelo processo vindouro. A época atual é a de um *zapping* desenfreado, onde cada um consome o que quer e, portanto, muda suas preferências de acordo com sua vontade, tornando inoperante, então, o critério estético, seja qual for. Por outro lado, ele irá adotar outra posição a partir do momento em que se confrontar com os critérios estéticos: para ele, não é mais possível voltar para os critérios dominantes dos últimos séculos, quer se trate de teorias kantianas, românticas ou idealistas. É preciso passar para estéticas diferentes, que gozam de melhores instrumentos para tratar da cultura dentro de um sistema autenticamente pluralista.

À explicação macrossocial da crise, acrescenta-se uma explicação de tipo institucional, explicitada em um livro de 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*. Para Nathalie Heinich, a história da arte foi, com frequência, a de uma transgressão em relação às normas preestabelecidas. Essa transgressão não pode deixar de se acelerar em uma sociedade permissiva, como comprovaram os múltiplos movimentos de vanguarda da arte

moderna. Com a arte contemporânea, uma diferença essencial intervém: onde os artistas transgrediam e deviam fazer avaliar essa transgressão por agentes e instituições, agora são as próprias instituições que convidam a transgredir. Assim ela é recuperada logo que aparece, pois doravante ela faz parte do jogo institucional. Como resultado, as rupturas entre as obras e o público só podem aprofundar-se, tendo como consequência um futuro infeliz para um número crescente de artistas, que dificilmente poderão fazer outra coisa que não voltar-se para o Estado. Essa explicação de Nathalie Heinich é essencial, pois ressalta a impossibilidade de querer analisar a arte contemporânea através da mesma perspectiva utilizada para outras artes ou outras épocas. Assim, certos economistas pretenderam explicar a arte contemporânea com o auxílio de uma convenção de originalidade que fixaria o valor das obras da mesma maneira que a convenção acadêmica fixava o valor das obras no tempo da Academia.<sup>151</sup> O exercício é perigoso em si mesmo. Ele volta a impor uma convenção àquilo que quer ser, justamente, uma libertação de qualquer regra convencional. Por outro lado, pode-se realmente perguntar qual é o valor de convenções que podem ser modificadas a qualquer momento por quem se supõe que deveria fazê-las respeitar.

### *O sistema de arte: uma grade para análise mais pertinente que o mercado?*

Para Arthur Danto, quando o mercado propõe uma legitimação através de terceiros, fica-se na presença de um sistema que leva à autolegitimação. Segundo ele, o debate contemporâneo começa com a discussão provocada, nos anos 1920, pela entrada nos Estados Unidos da obra de Brancusi, *Pássaro no espaço*, que os inspetores da alfândega de Nova York queriam taxar como qualquer produto industrial, pois ela não correspondia nem um pouco a uma obra de arte, "procurando mais representar ideias abstratas que imitar objetos naturais"; esta era visivelmente a concepção de arte dos inspetores da alfândega.

Mas Arthur Danto foi atingido, acima de tudo, por essa indeterminação da noção de obra de arte quando visitou uma exposição de Andy Warhol. Lá, ele constatou que estavam expostos fac-símiles de caixas de Brillo, uma esponja de lã de aço com sabão. Em sua obra de 1981, *La Transfiguration du*

<sup>151</sup> N. Moureau e D. Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain* (Paris: La Découverte, 2006), pp. 14-8.



*banal*,<sup>152</sup> Danto se questiona quanto a este paradoxo: quando a empresa Brillo fabrica suas caixas de papelão, não se fala em obra de arte, mas quando é Andy Warhol que as fabrica idênticas, de compensado, evoca-se então a noção de obra de arte, e um público se mobiliza para olhar sob esse ângulo aquilo a que antes não prestava atenção. Por que a imitação de um objeto, feita manualmente, mudaria o status reconhecido de tal objeto? Ele responde da seguinte maneira: “*O que afinal faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte que consiste em uma caixa de Brillo é certa teoria da arte [...] é a teoria que faz com que a imitação entre no mundo da arte, impedindo-a, então, de se reduzir a não ser mais do que o objeto real que ela é.*”<sup>153</sup> E acrescenta mais adiante para tornar seu pensamento mais preciso: “*Ver alguma coisa como arte precisa de alguma coisa que o olho não consegue achar — um clima de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte.*”<sup>154</sup> Essa noção de mundo da arte torna-se crucial: arte é aquilo que é definido como tal pelo mundo da arte; ele mesmo formado por meios artísticos especializados que se autolegitimam mutuamente.

Danto ilustra, aliás, essa noção de mundo da arte ao se referir à cultura pop que se desenvolve nos anos 1960, especialmente quando Rauschenberg, vindo do expressionismo abstrato, expõe na galeria Leo Castelli suas *Combined paintings*, nas quais se misturam imagens, materiais e objetos reais. O que Rauschenberg justifica, por outro lado, explicando: “*A pintura está ligada ao mesmo tempo à arte e à vida, e eu procuro trabalhar no intervalo que as separa!*”. O impressionante, então, é que um número considerável dessas montagens seja classificado como obras de arte, sem que haja juízos estéticos sobre elas, mas não sem chocar um público que não compreende porque colagens de elementos preexistentes têm a vocação de aparecer como criação ou manifestação de um gênio artístico. Com efeito, os objetos são promovidos ao status artístico por um mundo da arte composto por galeristas, críticos e, obviamente, filósofos. Como escreve Marc Jimenez: “*De seu jeito, a pop art realiza o projeto de Marcel Duchamp: acabar com a pintura retiniana, o cavalete e o óleo sobre tela. Adotar técnicas industriais permite, além disso, tocar as gerações mais jovens, plenamente de acordo com os benefícios do espetáculo e do universo do consumo [...] O objeto criado de propósito para se tornar uma obra de arte só é reconhecido como tal*

<sup>152</sup> A. Danto, *La Transfiguration du banal: une philosophie de l'art* (Paris: Seuil, 1989); A. Danto, “The Art World”. Traduzido como “Le Monde de l'art”. In: D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique* (Paris: Klincksieck, 1964), pp. 183-98.

<sup>153</sup> Ibid. A. Danto, “Le Monde de l'art”, p. 195.

<sup>154</sup> Ibid., p. 193.

*em um contexto histórico e social determinado, e somente se ele é submetido a uma interpretação teórica e filosófica capaz de justificar o interesse que ele atrai.*”<sup>155</sup>

Essa explicação é pouco convincente, por duas razões. A partir do momento em que convém encontrar um mediador para legitimar a obra de arte, e que este se origine do próprio mundo da arte, não se pode deixar de salientar a circularidade do raciocínio. No caso de Danto, isso é mais evidente, já que ele não fornece nenhum elemento para compreender como funciona e se constitui esse mundo da arte. Uma vez que se pode passar, mediante uma autoconvenção, da arte para a não arte, ou vice-versa, não se vê bem o que é a arte. Se eu me considero relevante para o mundo da arte, posso classificar um objeto como arte ou como não arte. Isso não leva muito longe.

Dickie vai tentar corrigir essa fragilidade na análise do mundo da arte em uma obra publicada em 1984, *The Art Circle: A Theory of Art*. Ele vai ligeiramente mais longe que Danto ao afirmar que esse mundo da arte está datado historicamente e marcado pelo jogo das instituições. Não é nem um pouco mais preciso nem tão novo quando considera que a pintura clássica já era “vigilada” e classificada pelas academias, parte delas tendo sido criadas como reação contra o controle exercido por outras instituições, corporações e igrejas, sobre as artes. Sem fazer muita filosofia da arte, constata que, para Baudelaire, o reconhecimento das obras de arte já dependia do próprio mundo da arte.

No mesmo momento em que essa filosofia que promove esse mundo da arte começava a emergir, outros se opunham enfaticamente, como os defensores da arte conceitual reagindo com força contra o mundo da arte nova-iorquino. Eles censuravam esse mundo principalmente por fabricar obras de arte através dos preços do mercado, pois, conforme as informações “dadas”, aumentava-se ou diminuía-se o preço das obras. Entretanto, essa abordagem analítica, que se contrapunha a uma abordagem especulativa da arte, continua a prevalecer e é exportada com facilidade, como comprova sua acolhida na França. Em sua obra de 1992, *L'Âge de l'art moderne*, Jean-Marie Schaeffer mostra que os defensores do belo e da abordagem especulativa estão completamente enganados. A “sacralização” da arte levaria a supervalorizar as vanguardas modernistas, colocadas em uma posição mais importante do que aquelas que as precedem, e a isolar as artes em relação a outras atividades humanas.

<sup>155</sup> M. Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain* (Paris: Gallimard, 2005), p. 208.

Essa abordagem analítica não resolve nem um pouco os problemas que ela denuncia nos outros. Ela se reduz a uma circularidade que tem, ao menos, o mérito de expor alguns traços paradoxais do mercado de arte contemporânea. Além disso, alguns autores, conscientes de que esse subjetivismo institucionalizado não tem nenhum alcance duradouro, tentaram diminuir a incerteza quanto ao valor da obra de arte considerando que ela pode emergir de uma intersubjetividade. Assim, para Rochlitz, três critérios irão servir de referência para a determinação do preço de uma obra de arte: a coerência, o ganho e a originalidade. A coerência está relacionada à unidade da obra e apresenta uma visão unitária que pode muito bem satisfazer-se com a incoerência na forma, desde que essa incoerência seja voluntária. O ganho (ou profundidade) refere-se à pertinência artística ou estética da obra e, portanto, de modo subjacente, a um projeto. A originalidade está relacionada com a capacidade da obra de corresponder a uma expectativa histórica. Essa abordagem avaliativa é sintetizada como segue: *“Se jamais se pode estabelecer o valor de modo irrefutável, as obras de arte são símbolos à procura de reconhecimento intersubjetivo, a propósito dos quais a argumentação é possível; é exatamente para isso que serve a instituição moderna da crítica nas diversas mídias, universidades e espaços públicos”*.

Hoje as práticas do “qualquer coisa” tenderiam a predominar. A intenção vale na obra, o vazio torna-se um tema artístico privilegiado e amplamente explorado por Yves Klein ou Boltanski. Aquele, na abertura de uma exposição onde não havia nada para ver a não ser as paredes do cômodo pintadas de azul (o título da exposição era algo como: A especialização da sensibilidade para o estado da matéria-prima na sensibilidade pictórica especializada), e este ao revestir casas que enquadram o espaço outrora ocupado por uma casa em Berlim que desapareceu.

A tecnologia é chamada de reforço ou de cuidado, como as naturezas-mortas conceituais mantidas em congeladores por Catherine Wagner em 1953. Chama-se também confusamente de estética, moral, política etc. Uma exposição que ficou famosa, a de 1985 no centro Pompidou sobre “Os imateriais”, procurava justamente mostrar que, nem as artes plásticas nem mesmo a pintura poderiam apresentar a natureza das reviravoltas tecnológicas e sociais em curso. Como escreveu Lyotard na época: *“Um artista, um escritor pós-moderno está (estão) na situação de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele executa, não são governados, em princípio, por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados por um juízo determinante, pela aplicação a esse texto, a essa obra, de categorias conhecidas. Essas regras*

*e essas categorias são o que a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que terá sido feito”*.<sup>156</sup>

Em outras palavras, as obras é que irão fixar seus critérios de avaliação, e não o contrário. Esse modo de proceder traz, então, em germe, uma crítica radical da arte e dos artistas contemporâneos, mesmo que aqueles que apresentam tais critérios os evitem. Na falta de critérios que permitam definir uma evolução, por menor que seja, assiste-se a uma sujeição da arte ao liberalismo ambiente, no caso o mercado, e a sua despolitização, seu desencanto. Assim, para Michaud, a arte se desintegra em vagas experiências estéticas.

Outra explicação, nem um pouco mais tranquilizadora, permite ao menos que se reduza a responsabilidade do mundo artístico. Ela diz que a arte torna-se prisioneira do lazer e das emoções que se espera dela. Seja qual for a interpretação adotada, o artista torna-se menos um mediador que um publicitário de produtos, que, justamente, não deveriam ser vendidos.<sup>157</sup>

### *A mistura explosiva: conceito e instalação*

Não indo muito longe das fronteiras da economia, pode-se perguntar se a dificuldade de falar em termos de preço e de mercado não provém de que a obra de arte contemporânea associa, de forma um tanto paradoxal, conceito e instalações. Essa mistura é explosiva, pois agrega elementos perfeitamente intangíveis que não se prestam com facilidade a uma abordagem em termos de mercado (aliás, como comprova muito bem a

<sup>156</sup> J.-F. Lyotard, *Les Immatériaux* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1984), p. 245.

<sup>157</sup> Para M. Jimenez, essas críticas são injustas na medida em que esses sintomas traduziriam, simplesmente, o fato de que a arte pensa justamente o mundo contemporâneo e preenche as valas que poderiam tradicionalmente opô-la à vida cotidiana. Assim, a apropriação de novas tecnologias teria por objetivo dar um sentido mais universal à percepção dos problemas do corpo humano, da morte etc. As esculturas em poliestireno de animais conhecidos pretendem, desse modo, fazer sentir as alienações do cotidiano. As montagens de fotos da imprensa, por sua vez, têm como objetivo testemunhar a ascendência dos dispositivos midiáticos sobre nossa vida cotidiana. Para M. Jimenez: *“A arte moderna e as vanguardas procuravam deliberadamente romper com a ordem existente. Suas manifestações, muitas vezes virulentas, baseavam-se em uma estratégia militante agressiva e polêmica. Essa estratégia tornou-se inoperante em uma sociedade sujeita ao princípio da rentabilidade, sendo tudo permutável, capaz de absorver uma atividade que, em aparência, não corresponde a nada [...] A arte contemporânea, portanto, joga em outro registro. A estratégia militante, moderna e vanguardista deixa lugar para uma multidão de posturas artísticas que confundem, sem cessar, os signos, esbarram no real através de deslizamentos e derivações, sem jamais excedê-la, a não ser de modo imaginário e fantasmático. [...] portanto continuará sendo chamada de arte essa prática propositalmente à parte”*. M. Jimenez, op. cit., p. 207.

história da propriedade artística) a elementos pesadamente tangíveis que não permitem dar, ao termo “mercado”, apenas um sentido disfarçado.

### A apologia do conceito e da sensação

Para Paul Ardenne, que parte, aqui, mais do artista que do mercado, o artista contemporâneo não é nem romântico nem moderno. Sua cultura parece moderna porque ele assume o gosto pela mudança e pela ruptura, conforme fizeram muitas vezes os artistas, e porque ele faz continuamente reflexões sobre seus meios e suas finalidades.<sup>158</sup> Mas ele é também pós-moderno no sentido de que não se situaria em uma espécie de cultura do risco assumido, seja o risco político, como Delacroix ou Picasso; o da cor, como Turner; o da argumentação social, como Courbet; o da desmaterialização, como Kandinsky; o da depuração, como Malevitch. Seria mais uma passagem do risco para a exasperação que se quer testemunhar: exasperação em relação aos códigos e à própria noção de utopia. Mas continuaria sendo um artista na medida em que pretende transformar a vida em formas.<sup>159</sup>

Ao ficar de luto pelo risco, fica-se também pela representação.<sup>160</sup> Enquanto o artista moderno explorava bastante todos os meios de representação, o artista contemporâneo cria seu próprio mundo. Segue-se o luto pela sacralização, com a substituição das obras de arte pelos *ready-made*, e o luto pela história: se há história, é na escala individual do artista. Rejeita-se até mesmo qualquer inscrição no tempo, a não ser a custo de uma memória curta (um slogan transformado em forma) ou de uma memória viva (o *tag*).<sup>161</sup>

Assim, não há hesitação em inscrever-se na morte da pintura, como Malevitch, que considerava o pintor um preconceito do passado. Não se pretende mais contemplar a imagem, mas engajá-la, utilizá-la, com variações. O conceito então se torna preeminente, e a obra reside, ao menos, tanto na intenção da obra quanto na própria obra, o que Duchamp tinha compreendido perfeitamente. Essa arte conceitual pretende romper com a arte abstrata, bem como com a reciclagem do objeto de consumo

<sup>158</sup> P. Ardenne, *Art: l'Âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Éditions du Regard, 1997).

<sup>159</sup> O mais significativo, aqui, é Duchamp, que desaparece por trás da obra ao preço único de uma sigla. É oferecido um grupo de siglas, mais do que uma obra.

<sup>160</sup> P. Ardenne, op. cit., p. 35.

<sup>161</sup> Pode-se encontrar o modo pré-histórico nas impressões de Recalcati a partir de 1960.

em obra de arte. Substitui-se o ícone ou o objeto pela ideia (*art as idea*). Assim, Joseph Kosuth apresenta sua obra *One and Three Chairs* sob a forma de uma “*installation*”, que consistia em uma cadeira, uma definição do dicionário e uma reprodução, abolindo assim a distância entre o visível e o real. O mesmo acontece com as esculturas que reagem a seu ambiente e que, portanto, não podem mais ser consideradas como obras de arte, segundo Haacke. Em sua obra *Art and Philosophy*, este irá afirmar, além disso, que as propostas artísticas são de natureza linguística. Então se assiste ao desaparecimento do artista demiurgo ou sublimador. Ele se torna um pensador abstrato, até mesmo um simples filósofo, e seu papel bem que poderia parar por aí, pois outros serão chamados para construir as instalações.

Disso resulta certo número de consequências que, cada uma de seu jeito, reduz o alcance do que, outrora, se chamava obra de arte.

Porque a arte desliza para fora do campo da representação, o corpo e o gesto tornam-se as formas ou os suportes, daí a *action painting*, o *happening*, a *body art* etc. Há uma conformação perante a matéria e uma celebração do esboço de gestos como o *mono ha* japonês. Em 1968, em Kioto, Sekiné Nobuo expõe um cilindro de terra e, ao lado, o buraco correspondente, antes de fechar tudo no final da exposição. Assim, a natureza é apropriada através de uma obra e, ao mesmo tempo, é reconhecida a submissão perante a natureza. Essa tensão para o orgânico é reencontrada na *arte povera*, depois na *land art*.

Outra consequência será recorrer às máquinas. A partir de então, a técnica material está no coração da obra, enquanto, antes, ela só intervinha, no melhor dos casos, em sua preparação. É utilizada a faculdade de maravilhar que a máquina pode provocar (inclusive quando ela não serve para nada), a representação pela imagem móvel, e mesmo a colocação de algoritmos em imagem ou a arte fractal. Pode-se, assim, provocar de novo as sensações do espectador (*narrative art*).

Luhman não está longe dessas abordagens, mas as apresenta de maneira diferente, conferindo-lhes assim outro alcance. Para compreender sua tese, convém partir do seguinte elemento: os mercados de arte, seja o primário ou o secundário, estão longe de funcionar livremente. Isso pode ser visto especialmente no campo da arte fotográfica, no qual existe um esforço para limitar a quantidade e para criar artificialmente a raridade. Ora, para recriar essa raridade, é preciso controlar o processo e não deixá-lo à boa vontade do mercado. Portanto, serão criados três filtros sucessivos

construídos pelo artista, pela obra e pelo local de encontro. Os filtros não funcionam necessariamente segundo um mesmo critério, ainda que convirjam para o mesmo resultado. Os artistas são escolhidos, as obras são rarefeitas, e os locais de encontro são colocados, tanto quanto possível, ao abrigo das mudanças da moda, que poderiam fazer baixar os preços. Toda a informação difundida tem por objetivo mostrar que a obra apresentada tem grande valor e que este só pode aumentar com o tempo, o que falta ser provado. Pode-se ver até mesmo aumentos ligados à lavagem de dinheiro: diz-se às pessoas que comprem um quadro e, pouco depois, procura-se encontrar outro comprador. De fato, muitas surpresas acontecem na baixa de preços, e isso mais fortemente quando a conjuntura sofre uma reviravolta: assim, as obras de Schnabel perderam um valor considerável depois de terem sido objeto de altas muito grandes, como já foi mencionado.

Para Luhman, esse processo baseia-se em um fenômeno próprio à arte contemporânea. Como muitas outras instâncias da sociedade, a arte torna-se autônoma, criando seu espaço próprio. Ora, o critério da construção desse espaço reservado não é a linguagem, mas a originalidade das sensações, o que a separa, *a priori*, dos outros modos de comunicação. É um espaço bastante fechado, pois a participação é opcional e poucos participam efetivamente, a não ser para partilhar as quedas midiáticas dessa sensação. Ali, tudo se autonomiza, tanto as críticas quanto as formações. As universidades produzem assim um conhecimento específico bastante distanciado do aprendizado tradicional. Como resultado, só se fala com *insiders*, ou até só se conhece *insiders*.

As instalações, novo paradigma da obra de arte?

Uma arte assim “refratária”, que obriga a ficar constantemente em alerta, torna difícil ou até sem sentido escutá-la e segui-la no mercado. Ela leva o artista à condição de subvencionado. Além disso, a prática dos artistas evolui através da manipulação de novos meios. O artista não é mais pintor, videoartista ou performer, ele é tudo ao mesmo tempo. Assim, em uma retrospectiva sobre a arte contemporânea na França, pode-se ler, sob o título “Les Années 2000”, fórmulas como: “*Confrontados com um imenso estoque de saberes e de informações visuais, os artistas dos anos 2000 mergulham livremente e praticam uma arte da pós-produção. Dublagem, legendagem, remix, cortes, subtítulagem, aplicados a formas ou imagens*

*existentes, são algumas das figuras estilísticas mais comuns [...] a obra de arte, aqui, é produto de uma estética dos efeitos especiais, que substitui o real pelos signos mais ou menos visíveis de uma manipulação*”.<sup>162</sup> Mas como é preciso deixar bem claro que esse manipulador tem uma essência diferente de todos os jovens que poderiam chegar aos mesmos resultados teclando na web, acrescenta-se: “*Virar contra Hollywood suas armas prediletas: ainda aí, a arte dos anos 2000 privilegia a resistência em vez da passividade e o uso de figuras em vez da contemplação*”<sup>163</sup>

Os artistas plásticos são arquitetos, escultores do espaço... Eles são verdadeiros empresários e produtores de suas obras: algumas vezes estão cercados por uma equipe de dez pessoas, de técnicos, de atores, de operadores para criar e instalar suas obras. A célebre artista Vanessa Beecroft pode envolver, quando faz suas performances, umas sessenta moças. Para *The Cremaster Cycle*, obra-prima de Matthew Barney, o artista se comporta como um verdadeiro cineasta. Da mesma maneira como um filme, que precisa de financiamento para existir, alguns artistas criam obras de arte porque puderam aproveitar meios financeiros e técnicos para produzi-las. Se os artistas mais conhecidos podem permitir-se, como Jeff Koons, a fazer uma escultura de flores com 15 metros de altura, é que por trás dessas realizações há personalidades que financiam a produção.<sup>164</sup>

A reviravolta da economia da obra de arte

Sem dúvida, foram os artistas da *land art* os primeiros a provocar uma reviravolta na economia da obra de arte. Assim, Michael Heizer, para produzir *Double négatif* (1969-70), teve de usar uma escavadeira e dinamite para cavar na pedra e na areia cortes “*tão altos quanto um prédio*”.

Desde então, a produção de obras de arte não para de provocar muitos custos. Alguns artistas adotam, hoje, uma prática cinematográfica para executar suas obras fotográficas ou fílmicas. Os fotógrafos Jeff Wall ou Gregory Crewdson utilizam decoração, fantasias, atores e figurantes para executar seu plano único, destinado a ser capturado em uma foto. Mas o que é mais notável, sem dúvida, é a multiplicação das obras *in situ*,

<sup>162</sup> N. Bourriaud, “Les Années 2000”, em “100 artistes: qu’est-ce que l’art contemporain en France?”, *Beaux-Arts Magazine*, fora de série, pp. 14-5.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>164</sup> Assim, hoje, qualquer observador percebe o custo de fabricação de uma obra.

executadas no e em função do lugar de exposição ou de execução, como as obras de Daniel Buren, Liam Gillick e Claude Lévêque.

Ora, as dimensões e os suportes não assustam mais certos colecionadores, que às vezes criam espaços com a finalidade de poder acolher obras de arte monumentais. A arte alcança, desse modo, dimensões espetaculares, como comprova o Turbin Hall da Tate Modern, a cada ano invadido por um artista. Em 2005, Rachel Whiteread construiu seu monumento gigantesco, *Embankment*, composto por 14 mil moldes de caixas. As obras, portanto, têm a tendência de serem produzidas por encomenda, para tornarem-se propriedade de quem encomendou. Depois de ter produzido uma obra e de tê-la exposto, a Fundação Cartier, na maioria dos casos, torna-se a proprietária da obra (cf. *Cremaster 4* de Matthew Barney e *Kelvin 40* de Marc Newson).

Até os museus aceitam essas obras, mas eles as encomendam por ocasião de certas exposições, como o Centro Pompidou para sua exposição de 2005, Dyonisiac. Os centros de arte fazem a mesma coisa. Assim, para cada uma de suas exposições, o Palais de Tokyo convida um artista para expor uma obra nova. O artista leva em consideração o espaço do centro e imagina uma obra, e o Palais de Tokyo faz a sua produção, mesmo que, depois da exposição, ela venha a ser comprada por outro museu.

Mas o que é doravante mais significativo é o lugar tomado, aqui, tanto pela encomenda privada quanto pela pública, esta existindo faz muito tempo em um país como a França.

Durante séculos, o privilégio da encomenda privada da obra de arte foi reservado ao clero e à nobreza. O programa dos novos patrocinadores rompe definitivamente com essa tradição elitista e traz uma concepção contemporânea da encomenda. O procedimento de Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France tem por objetivo a criação de obras de arte e de seu contexto. O método baseia-se no trabalho em comum de três agentes: uma ou mais pessoas ou entidades que encomendam, um mediador e um artista. Quem encomenda, com o auxílio do mediador e sob uma forma de pré-contrato, expressa uma demanda. O mediador escolhe o artista capaz de lhe dar uma resposta. Começa, então, uma troca entre o artista e quem encomenda.

Há algumas décadas vem sendo criadas instituições privadas cujo objetivo é montar projetos artísticos originados de agentes públicos ou privados. Partindo daí, eles encontram o artista mais capacitado para responder aos desejos de quem encomenda, depois organizam

o financiamento enquanto produtores delegados. Graças ao apoio de doadores particulares, esses organismos podem também produzir obras que correspondem ao projeto pessoal de um artista.

Há instituições com papel semelhante na Inglaterra — Art Angel<sup>165</sup> (essa associação coproduziu o *Cremaster 4* de Matthew Barney) — ou nos Estados Unidos — Artists Space em Nova York. Também podem ser encontradas espécies de sociedades, como a que foi criada para a Nuit Blanche de Paris. Por ocasião desse evento, foram produzidas obras: algumas efêmeras e destinadas a serem desmontadas, outras, duráveis e destinadas à venda. A organização da Nuit Blanche tenta encontrar pré-compradores para essas obras, como a prefeitura de Paris através do Fundo Municipal da Cidade de Paris ou como empresas. Entretanto, muitas vezes essas obras são volumosas e assustam as empresas. Para cada organização da Nuit Blanche, a cidade de Paris faz, então, uma concorrência para selecionar a empresa — produtora delegada do evento. Em 2005, Carat Culture venceu a concorrência e teve a dupla missão de procurar financiamentos particulares e de ser a produtora das obras. Em 2006, Havas Sport foi encarregada da concepção e realização dos programas patrocinadores da Nuit Blanche, e a Art Public Contemporain<sup>166</sup> da produção das obras.

Cada vez mais exposições temporárias ou eventos convidam artistas para expor em seu local. Nessa ocasião, o artista cria uma obra *in situ*. Para realizar esse tipo de exposição, os museus apelam para a generosidade de empresas mecenas, como o patrocínio da Pernod-Ricard para a obra *in situ* de Daniel Buren no contexto de sua exposição no Museu Guggenheim de Nova York em 2005 (esse patrocínio inscreve-se dentro da política de mecenato do grupo), ou o patrocínio da LVMH para *Casino*, obra de Annette Messager, produzida para o pavilhão francês da Bienal de Veneza de 2005.

#### Do preço ao orçamento

Essa maneira de agir muda completamente o funcionamento do mercado. Assim, em seu orçamento anual, uma galeria de arte contemporânea é obrigada a prever custos de produção. Para permitir que seus artistas criem novas peças, alguns galeristas adiantam esses custos, cada vez mais assumindo um risco. Jérôme de Noirmont fez toda a produção da obra de Jeff Koons, *Split Rocker*, estrela da exposição La Beauté, em

<sup>165</sup> Disponível em: <www.artangel.org.uk>.

<sup>166</sup> Disponível em: <www.artpubliccontemporain.com>.

Avignon, em outubro de 2000. Essa obra acarretou custos de manutenção, de montagem e de desmontagem da ordem de 800 mil euros. Se Jérôme de Noirmont produziu essa obra, foi porque sabia que poderia vendê-la com facilidade. Ele não se enganou, pois *Split Rocker* foi vendida por cerca de 1,8 milhão de euros para François Pinault. Na mesma ordem de ideias, Les Valentins e Adiaf financiaram uma obra de Mathieu Mercier, assumindo um grande risco: a obra era uma espécie de casa pré-fabricada em escala real, relativamente difícil de vender para um colecionador. A peça, portanto, ficou no acervo durante dois anos, antes de ser vendida ao Museu de Arte Contemporânea de Estrasburgo. Les Valentins, então, deduz os custos de produção do preço de venda para recuperar o adiantamento, e Adiaf pega a metade; o restante é dividido entre Les Valentins e Mathieu Mercier.<sup>167</sup>

Alguns colecionadores produzem ou encomendam obras de arte, não se contentando mais em comprá-las quando expostas, mesmo porque, nessa época, a obra tem de ser pré-financiada. Assim, François Pinault, um dos colecionadores mais importantes, encomendou retratos a Piotr Uklanski ou a Pierre et Gilles. Nesse caso, o colecionador remunera o artista antecipadamente, levando em conta sua cotação no mercado de arte. Para a exposição Antidote nas Galeries Lafayette, Guillaume Houzé, mecena e patrocinador da exposição, produziu um filme de Laurent Grassot. Em troca, ele tornou-se proprietário de um exemplar do vídeo. Os outros cinco exemplares foram postos no mercado. Nesses dois casos, pode-se imaginar que fazer a produção de uma obra de arte é, afinal, vantajosa para o proprietário, se não para o artista, não tendo a obra sido objeto de nenhuma especulação no mercado.

Algumas empresas, especialmente as de luxo, decidem colaborar com artistas, para que estes criem instalações dentro das lojas. Dessa forma, a marca oferece a seus clientes um ambiente excepcional. Assim, LVMH resolveu expor obras em seus espaços, desde a matriz até as filiais do grupo: *“A localização privilegiada reservada para essas obras evidencia a vontade da LVMH de que haja trocas com um grande público, bem como sua ligação com os valores de criação, de inovação e de excelência que fizeram o sucesso de suas Maisons”*.<sup>168</sup> Menos conhecida mas igualmente reveladora é a disposição das cabines Dior Homme por artistas contemporâneos pelo mundo. Hedi Slimane (estilista da Dior Homme) e Hervé Mikaeloff

(assessor artístico de Bernard Arnault) tiveram a ideia de uma integração artística nos provadores. Trata-se de criar uma coleção de provador, lugar de transformação, de reflexão, de projeção da própria imagem. Dior, então, faz uma série de imposições ao artista: não usar cor, incorporar um espelho, um assento, algo para pendurar as roupas no provador, com a iluminação permitindo ver as cores e os materiais. Não se fala em obra, é uma integração arquitetônica, uma instalação permanente. Pierre Huyghe é o primeiro artista que imaginou um provador para a loja Dior Homme, em Milão, em 2001. A produção é uma colaboração entre Dior e o artista. Dior compra os direitos autorais, mas não pode transformar nem duplicar a integração. O cessionário tem de respeitar o direito moral do autor e, especialmente, o direito ao respeito pela integridade da obra. Em geral, se Dior pretende deslocar fisicamente a obra, é com a concordância do artista, e isso é estipulado no contrato. Em 2001, Chanel convidou um artista para reformar a loja da praça Vendôme.<sup>169</sup>

Sem dúvida, pode-se afirmar que essas tendências são necessárias para fazer evoluir a obra de arte e o papel do artista na sociedade. De fato, os artistas têm de se relacionar com um novo tipo de agente ou de interlocutor: empresas com assalariados especialistas em matéria de engenharia cultural, empresas que são criadas para pôr seus conhecimentos a serviço de quem encomenda e para mediatizar seu apoio financeiro. Como para toda evolução desse tipo, os artistas encontram-se diante de distribuidores que são, agora, quem dá as ordens. Da mesma forma que muitos artesãos de arte tiveram que admitir a mudança da natureza de sua atividade porque tinham de ficar frente a frente com quem dava as ordens, e não mais com os usuários, os artistas contemporâneos têm de enfrentar esses engenheiros da indústria cultural que só têm ordens a dar. As virtudes esperadas do mercado cada vez mais fazem parte da ficção.

<sup>167</sup> Fabrice Hybert criou, em 1993, a sociedade UR (*Unlimited Responsibilities*), para produzir e difundir os POF (protótipos de objetos em funcionamento), e para fundar um verdadeiro uso artístico da economia.

<sup>168</sup> Site do grupo na internet.

<sup>169</sup> Depois de Jean-Paul Goude, Pierrick Sorrin e Ingo Maurer, Xavier Veilhan ocupou os lugares. Até o final de 2005, a exposição completou a volta ao mundo. Logo depois da exposição, Xavier Veilhan e Emmanuel Perrotin, seu marchand, recuperaram as obras: assim foi negociado no contrato.

### 3. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELA ECONOMIA

Sem poder fazer valer os valores intrínsecos à arte, será que o mercado pode ajudar os artistas a reconhecer nela funções extrínsecas? A ideia de que as artes podem contribuir para um melhor funcionamento da economia não é nova, mas ela teve várias versões que, sucedendo-se no tempo, coexistem até hoje. No começo da economia de mercado e da Revolução Industrial, certo número de pensadores considerou que, graças às artes, a qualidade dos produtos poderia ser melhorada e o nível de vida poderia ser aumentado. Do movimento mais passadista da Arts & Crafts ao movimento mais modernista da Bauhaus, passando por toda uma série de escolas ligadas à Art Nouveau, afirma-se a vontade de melhorar as condições de vida graças à incorporação da criatividade artística no cotidiano. Mais recentemente, toda uma corrente de pensamento foi desenvolvida para mostrar que a oposição entre cultura e economia, ou entre valor estético e função utilitária, era ilusória e que muitos produtos incorporavam componentes culturais, em proporções mais ou menos variáveis, indo dos produtos genéricos aos produtos culturais, de conteúdo ou semióticos.

Assim, tornando o consumo cultural um consumo intermediário, e não mais final, ele recebe uma função e uma legitimidade. O mesmo acontece com a utilização da cultura como reencantamento dos locais de consumo. Enfim, assiste-se hoje à utilização da cultura como meio de comunicação das empresas, visando sua legitimidade social. Essa refuncionalização não deve ser descartada, pois ela mostra que a mobilização das empresas de nenhuma maneira diz respeito a um paradigma passado, o do mecenato, mas sim a um novo paradigma, o das políticas culturais das empresas, que aos poucos vêm ocupar o lugar deixado vazio pelo recuo das políticas culturais do Estado.

Será que os artistas ganham com essas legitimações múltiplas? No plano material, não há dúvida, mas a custo de uma redefinição sensível de sua condição, pois eles se tornam “trabalhadores intelectuais”.

### Arts & Crafts

A apoteose da arte mostra-se no mesmo momento em que aumentava de poder outra apoteose então em projeto, a do mercado como regulador das atividades sociais, tanto do lado da produção quanto do consumo. Do lado da produção, essa apoteose do mercado trazia em germe o desaparecimento da autonomia dos produtores, e o destino dos artesãos de arte iria comprovar isso. Do lado dos consumidores, essa apoteose trazia em germe a banalização dos produtos, e a falta de interesse pela arte só podia acelerar essa banalização. Então não é de espantar que muitos dos questionamentos, em nome do artesanato, dessa apoteose da arte estejam ligados à questão da apoteose do mercado, algumas versões sendo passadistas, outras, mais modernas.

A marginalização e a desvalorização do artesanato e sua marcha em direção à proletarização foram os principais temas de reflexão no século XIX. Para Marx, a ruptura entre artesão e artista resultava da propriedade privada, que levava aqueles a produzir valores de troca para viver, e estes, bens mais relacionados ao luxo, que em nada correspondiam ao valor de troca. Ruskin construiu sua crítica de maneira diferente: ele viu, no gótico, o símbolo de uma época em que arte e artesanato se confundiam (“The Nature of Gothic”, em *The Stones of Venice*). A seguir, arte e artesanato separaram-se, o que provocou divisões entre as pessoas e levou ao desenvolvimento de bens industriais cuja uniformidade e feiura ninguém contestava. Esse texto de Ruskin foi a base do movimento Arts & Crafts, que se esforçou para criar sociedades artesanais em que todo mundo era designer e cujos lucros todos compartilhavam. O problema era que essas empresas não tinham outro mercado senão os ricos. Mas esse movimento sobreviveu e originou uma apologia a favor de um design generalizado que associasse todos os estágios da produção, da arquitetura à produção de bens artesanais, movimento retomado a seguir pela Bauhaus e pelo arquiteto Wright. Outra consequência desse movimento foi a criação de *crafts workshops*, ou de pequenos ateliês especializados, produzindo, em domicílio, bens artesanais. Com efeito, eles foram criados principalmente nas escolas de arte, onde tiveram um papel importante. Até mesmo ali a diferença subsistiu, pois, então, falava-se de artes decorativas e de museus



Louis Majorelle, Jean Keppel (serralheiro), corrimão da escada *Moeda do Papa*, c. 1904, Nancy, Museu das Artes Decorativas, Paris.



de artes decorativas. Eles eram considerados como rampas de lançamento para os produtos artísticos, que deviam afastar-se das contingências artesanais em termos de representação e de materiais.<sup>1</sup> Outros pensadores ou artistas, como Kierkegaard e Tólstoi, juntaram-se a Ruskin em sua luta. Essa atitude, iniciada na Grã-Bretanha pelo meio pré-rafaelita de William Morris, conquistará a Europa inteira.

## As origens

Arts & Crafts surgiu na Grã-Bretanha na época vitoriana. Seus protagonistas, essencialmente arquitetos e escritores, pretendiam mostrar que qualquer tentativa de criação tinha valor igual, e que ela passava pelo melhoramento sistemático de sua execução.<sup>2</sup> Nessa época, na verdade, a divisão capitalista do trabalho, imposta pela Revolução Industrial, transformava o trabalho do artesão em uma engrenagem associada à máquina. Esses protagonistas esperavam não só derrubar a relação com o trabalho, mas também a natureza dos bens de consumo, ao transformar objetos artesanais em objetos personalizados, bem concebidos e acessíveis. Os edifícios deviam ser feitos com materiais da região, concebidos para se integrar à paisagem e refletir as tradições locais. O mobiliário devia ser simples e “honesto”, de modo a deixar aparecer o trabalho de marcenaria e revelar a beleza da madeira. As realizações móveis, como livros impressos, bordados, joalheria e objetos de ferro forjado, deviam igualar-se, nesse período de normalização e de banalização, ao virtuosismo e à beleza de civilizações anteriores.

Segundo seus protagonistas, o movimento Arts & Crafts inscrevia-se em um contexto mais amplo de reforma social ou, mais modestamente, em uma perspectiva de mudanças nas condições de trabalho. Mas esses ideais pouco resistiram na prática, e o movimento só veio a florescer com o sucesso industrial da Europa. A arquitetura dependia de clientes abastados, e a almejada arquitetura democrática só encontrou aplicação no movimento *bungalow* nos Estados Unidos e nos conjuntos habitacionais construídos na Inglaterra depois dos anos 1900. Os objetos feitos à mão e usando materiais nobres eram caros e estavam fora do alcance da maioria dos consumidores. Os criadores-artesãos dependiam da produção em série. Os esmaltadores levavam suas peças de cobre para serem moldadas

<sup>1</sup> Assim Riegl, como conservador dos têxteis.

<sup>2</sup> E. Cumming e W. Kaplan, *Le mouvement Arts & Crafts* (Paris: Thames & Hudson, 1999), pp. 9-31.

por joalheiros industriais, e nas oficinas de cerâmica, a prática mais usual era pintar à mão peças em bruto feitas por fábricas. O ideal anti-industrial, que almejava que uma única pessoa criasse e executasse um objeto do início ao fim, também foi raramente alcançado, e chegou muitas vezes a ser considerado elitista. O movimento Arts & Crafts, portanto, visava acabar com o rigor do industrialismo, para introduzir uma harmonia espiritual através do processo de trabalho. Individualismo, criação de produtos feitos à mão, sofisticação dos materiais utilizados, tornaram-se o lema de um movimento que jamais pretendeu defender um estilo artístico especial.<sup>3</sup>

## A contribuição específica de Ruskin

Fruto do neogótico na Inglaterra no começo da era vitoriana, o movimento Arts & Crafts demorou a amadurecer e não se apresentou, como frequentemente se acredita, sob a forma de uma reação violenta contra a feiura da sociedade industrial. Em seus livros *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Days, Showing the Present Decay of Taste* (1836) e *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), o arquiteto e teórico Pugin rejeitava a paixão vitoriana pela arquitetura clássica, em prol de uma renovação do gótico medieval, que, na opinião dele, refletia a ordem e a estabilidade da fé cristã. Em *Contrasts*, ele salientou que a beleza arquitetônica dependia da “*adaptação dos objetos criados para a finalidade que lhes foi atribuída*”.

John Ruskin (1819-1900) ecoou Pugin e afirmou sua convicção da utilidade da concepção gótica em seu ensaio “The Nature of Gothic”, capítulo de seu livro *The Stones of Venice* (1853): “*Um dos principais méritos dos construtores góticos é jamais terem permitido que as ideias e os princípios da simetria externa interviessem na utilização real e no valor daquilo que eles pretendiam criar. Se precisavam de uma janela, eles a abriam; de um cômodo, eles acrescentavam; de um arcobotante, eles o erigiam, sem se preocupar com o resultado final*”.<sup>4</sup> Essa certeza de que os construtores e artesãos do final da Idade Média gozavam de uma total liberdade de expressão ocupou um lugar essencial nos escritos de Ruskin. Em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Ruskin insistia na beleza dos ornamentos arquitetônicos feitos à mão, que refletiam “*o sentimento do trabalho humano e do cuidado dedicado*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 60 ss.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35.

a ele”.<sup>5</sup> Essa ideia de que todo edifício ou objeto devia ser criado com prazer para ter valor representou a principal contribuição de Ruskin para o movimento Arts & Crafts. Assim, desenvolveu-se uma apologia a favor do individualismo em matéria de criação artística, em uma época em que a importância da produção industrial aumentava de ano para ano, isolando cada vez mais o idealizador de um objeto de seu fabricante. Uma vontade geral de melhorar a qualidade dos produtos manufaturados se fazia sentir de maneira radical na Inglaterra, e ficou ainda mais acentuada nos anos que se seguiram à publicação de *The Seven Lamps*.<sup>6</sup>

Para tanto, Ruskin destacou a importância das artes decorativas e o fato de não as reduzir a aprendizados geométricos quaisquer, como era preconizado nessa época por algumas pessoas. Ele denunciou essa hierarquização entre as artes e as artes decorativas em um livro publicado em 1859, *The Two Paths*, ressaltando que estas não eram “uma espécie de arte degradada ou em separado”. Aliás, ele incentivava os decoradores a observar a natureza diretamente. Além disso, ele insistia em que as criações que se inspiravam na dimensão, na forma e nos materiais da natureza refletiam “a alegria do homem pela obra de Deus”. Seu objetivo era chegar, como na Idade Média, a uma colaboração mais próxima entre o arquiteto e o construtor, o que iria permitir que os artesãos criassem suas obras próprias e únicas, e que os próprios pintores moessem seus pigmentos. Para colocar em prática suas ideias, ele criou, em 1871, a Guilda de São Jorge, da qual ele foi o Mestre.<sup>7</sup>

## A experiência de William Morris

As ideias de William Morris (1834-96) iriam ter uma ressonância bem diferente. Morris compartilhava de muitas das inspirações de Ruskin: “Sem falar da vontade de produzir coisas belas, a paixão que domina minha vida

<sup>5</sup> Ibid., p. 36.

<sup>6</sup> Em 1851, a Exposição Universal de Londres, dedicada às “obras industriais de todas as nações”, comprovou a qualidade pífia da criação britânica. Isso teve como efeito influenciar os projetos do governo dirigidos pelo responsável da Exposição, Henry Cole, e desembocou na abertura de novos museus dedicados às artes decorativas, a fim de apresentar coleções antigas e exposições temporárias para inspirar as obras contemporâneas. Por outro lado, foram criadas escolas para difundir novos métodos de ensino “ornamental”. O impulso dado a essas novas reformas era devido, em parte, à reação dos fabricantes ingleses ante a recente moda dos tecidos e papéis de parede franceses com motivos florais.

<sup>7</sup> Os membros da guilda viviam e trabalhavam conforme os princípios religiosos e morais de Ruskin, e recebiam um salário adequado, compartilhando entre eles as fazendas e as manufaturas de propriedade comum. Essa criação não recebeu nenhuma atenção, mas inspirou as futuras guildas de ofícios.

sempre foi o ódio à civilização moderna”.<sup>8</sup> Como Ruskin, ele queria ver a simplicidade do trabalho manual do artesanato ser aplicada à indústria moderna. Mas enquanto Ruskin se afeitava às conferências de filosofia histórica, Morris pretendia ter um papel dos mais ativos na discussão sobre a transformação social, revelando-se tanto como um socialista militante quanto como um criador admirado.

Morris também ficou impressionado com o pensamento do arquiteto G.E. Street (1824-81), para quem o arquiteto devia ser não apenas um construtor, mas também um pintor, um ferreiro e um criador de vitrais, e a edificação devia refletir o local que iria acolhê-la. Essa filosofia esteve na base da casa que Morris construiu para ele mesmo, a Red House of Upton, em Kent. Descrita em 1862 pelo pintor pré-raphaelita e poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-82) como sendo “mais um poema que uma casa”, as paredes da Red House foram decoradas com afrescos e tecidos bordados com motivos de flores, de árvores, de animais e de pássaros de um rico colorido. O arranjo interno havia sido feito dentro de um espírito gótico medieval realçado por cores fortes.

Morris não se deteve nesse projeto particular e quis dar um alcance mais comercial a suas ideias. Em sua empresa, ele começou a produzir objetos e decorações associando intimamente artes e artes decorativas.<sup>9</sup> Essa empresa oferecia fazer decorações murais (a partir de quadros ou obras padronizadas), gravuras, vitrais, objetos de serralheria (inclusive joias) e mobiliário. Em 1862, saiu o primeiro papel de parede, *Treillis*, desenhado por Morris a partir do tema de um pássaro.

Em 1865, a empresa mudou-se, assim como a família Morris, para locais mais amplos em Bloomsbury; depois ela foi reestruturada, em 1875, para tornar-se a Morris & Company, cujo único proprietário era Morris. Em 1877, ele abriu uma loja na Oxford Street, 264,<sup>10</sup> depois uma oficina de tapetes tecidos à mão em Hammersmith no ano seguinte e, em 1881, uma oficina para tecer tapeçarias em Merton Abbey, no Surrey. Nas décadas de 1860 e 1870, ele lançou mão de empresas externas para imprimir os têxteis de sua própria companhia, ao mesmo tempo que propunha seus motivos a outras, especialmente à Royal School of Art Needlework. Fundada em 1872 para dar “um emprego decente a pessoas pobres, porém bem-nascidas” no campo da restauração de obras antigas e da criação de novas, essa escola

<sup>8</sup> E. Cumming e W. Kaplan, op. cit., p. 33 ss.

<sup>9</sup> Em 1861, ele se descreveu, com “seus amigos”, em um folheto de sua empresa, como “operários das belas-artes em pintura, gravura, mobiliário e serralheria”, tendo por objetivo alcançar “uma harmonia entre as diferentes partes de uma obra bem-sucedida”.

<sup>10</sup> E. Cumming e W. Kaplan, op. cit., p. 36.

tinha como objetivo principal restaurar “os trabalhos ornamentais de agulha ao lugar nobre que eles outrora ocupavam no seio das artes decorativas”.<sup>11</sup> Vinculando-se, dessa forma, ao movimento filantrópico nascente, Morris conseguiu ampliar sua influência.

Bem depressa ele constatou a oposição entre seu ideal de uma arte democrática e a realidade do mercado. Sua procura por uma criação de boa qualidade a um custo módico era um sonho, mas seus produtos, de grande valor agregado, só eram comprados por pessoas abastadas. O interesse pelo artesanato ganhava terreno principalmente fora de Londres, pois esse mesmo movimento pretendia fazer reviver o artesanato regional, ao mesmo tempo para auxiliar os artesãos e para garantir a sobrevivência das técnicas artesanais. Assim a Golspie Society tinha sido fundada em 1849, no norte da Escócia, para manter a tradição das rendas, da fição manual, da tecelagem e do tricô.<sup>12</sup> Um novo movimento inscreveu-se melhor na reflexão das Arts & Crafts, o das casas associativas, que forneciam habitação, cursos de artesanato em grupo e um lugar amigável.<sup>13</sup>

### O papel crescente das guildas

Embora esse artesanato tenha se espalhado por toda a Grã-Bretanha, o progresso em matéria de criação ficou concentrado em Londres. Ali Mackmurdo criou a Century Guild “para trazer todas as disciplinas para a esfera não mais do operário, mas sim do artista [...] e para que a construção, a decoração, a pintura em vidro, a cerâmica, a gravura em madeira e a serralheria reencontrem lugar que lhes é devido junto à pintura e à escultura”.<sup>14</sup> Consciente das contradições inerentes à filosofia de Morris, Mackmurdo escreveu que este não era capaz de conceber o projeto de uma nova estrutura social, e

<sup>11</sup> Ibid., p. 38.

<sup>12</sup> Assim Morris sustentou o artesanato não rentável da fição manual na ilha de Man durante os anos 1870. Por outro lado, constatava-se a instalação de manufaturas nas pequenas casas no campo por iniciativa das classes abastadas, mas este último movimento não tinha, de fato, muita coisa a ver com suas ideias.

<sup>13</sup> Seus comitês de organização provinham dos vários meios da burguesia e agrupavam muitos arquitetos, criadores industriais ou artistas experientes. Esse movimento alcançou o apogeu em meados dos anos 1880. Os cursos de xilogravura e de serralheria, dados por homens e mulheres do local, tinham por objetivo ocupar o tempo livre dos operários, trazer-lhes um estímulo estético e, acima de tudo, produzir objetos para embelezar suas casas. As sociedades de Edimburgo e de Glasgow, por exemplo, pediram aos artistas locais para decorar as paredes da recepção das missões e das escolas.

<sup>14</sup> E. Cumming e W. Kaplan, op. cit., p. 42.

seu “socialismo não tinha nenhum fundamento filosófico”. Resolvida a elevar, ao mesmo tempo, a qualidade e o status das artes decorativas, a Century Guild produziu algumas das obras mais notáveis não só da década, mas também do século.<sup>15</sup>

Lançada pela guilda, *The Hobby Horse* (1884, 1886-92) foi a primeira revista literária a se interessar especificamente pela criação. Ruskin executou temas gráficos para essa revista, bem como para muitas publicações independentes, sendo também um criador no campo da costura, do mosaico e do vitral. Outros colaboradores associaram-se à Century Guild, esta servindo, além do mais, como agência para os criadores-artesãos e para algumas empresas.<sup>16</sup> Assim como a empresa de Morris, ela garantiu sua própria promoção em inúmeras exposições industriais municipais organizadas nos anos 1880, e recebeu encomendas particulares para realizações arquitetônicas ou reformas de interiores, sendo que a mais conhecida continua sendo a Pownall Hall, em Cheshire, comissionada por Henry Boddington.

Logo foram estabelecidas novas sociedades de arte para suprir as necessidades da profissão de criador-artesão, na época em plena expansão. A primeira delas, a Art Workers' Guild, foi fundada em 1884 por um grupo de arquitetos livres-pensadores, alunos de Richard Norman Shaw, arquiteto escocês estabelecido em Londres. A Art Workers' Guild, da mesma forma como um novo grupo de criadores denominado The Fifteen, foi constituída com a intenção de se opor abertamente à Royal Academy, que se recusava a expor objetos relevantes das artes decorativas, bem como ao muito conservador Institute of British Architects. Ela escolheu como objetivo não apenas elevar o nível da criação, mas também promover ativamente, como a Century Guild, a “unidade de todas as artes estéticas”. Essas reuniões da Art Workers' Guild transformaram-se em um fórum onde se tornou possível trocar ideias e teorias e, principalmente, encontrar pessoas.

A Art Workers' Guild atraiu arquitetos londrinos e certo número de criadores-artesãos<sup>17</sup> para tornar-se, no começo dos anos 1890, a sede do movimento. Essa guilda era, ao mesmo tempo, um clube exclusivo e privado, reservado aos homens, composto por membros eleitos, organizados em um comitê hierárquico e presidido por um Mestre. Em 1886, também um grupo de artesãos-criadores, a maioria membros da guilda, sentiu a necessidade de estabelecer um contato mais próximo com o público. Em 1887, eles

<sup>15</sup> Ibid., p. 43.

<sup>16</sup> Ibid., p. 47.

<sup>17</sup> Em têxteis, papéis de parede, vitrais, bordados, cerâmica, capas de livros e móveis.

propuseram fazer, a cada ano, uma exposição pública de “*artes combinadas*”, exposição a que Cobden-Sanderson deu, pela primeira vez, o nome de “Arts & Crafts”. Convites foram enviados às sociedades de fabricantes considerados simpatizantes, bem como aos membros da guilda. O objetivo era dotar o artista-artesão e o criador de um status adequado, colocando-os em contato com os industriais e os utilizadores de seus produtos. A primeira das três exposições anuais organizadas pela Arts & Crafts Exhibition Society abriu as portas, na New Gallery de Regent Street, em outubro de 1888, e a partir de 1890, essas exposições aconteceram a cada três ou quatro anos. A primeira exposição foi acompanhada por discursos e demonstrações, intervenções repetidas “para os operários” em Edimburgo, em novembro de 1889, quando houve o segundo encontro da National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry.<sup>18</sup>

A maioria desses artesãos-criadores estava, de fato, consciente da necessidade de sustentar o mercado e de evitar o turbilhão do socialismo radical. O resultado foi a abertura de uma School of Handicraft e da estrutura complementar Guild of Handicraft em 1888. No começo, os ateliês se dedicaram a três disciplinas usuais na época: marcenaria, serralheria e pintura decorativa. O trabalho em prata, em ferro e joalheria foi acrescentado no começo dos anos 1890.<sup>19</sup> A Guild of Handicraft era dirigida conforme princípios democráticos e se dedicava tanto às atividades de lazer e à melhoria das condições domésticas quanto ao trabalho enquanto tal. Ela se propunha promover “*um nível mais elevado do artesanato, mas ao mesmo tempo [...] proteger o status do artesão*”.<sup>20</sup> Sua comunidade tornou-se um modelo do ideal da “vida simples”, enquanto se revelava incompatível com a integração das mulheres como membros de pleno direito. Aquelas que haviam seguido cursos nas escolas de arte eram limitadas a fazer artesanato a título de passatempo, ou com uma finalidade filantrópica, ou ainda confinadas nos ofícios considerados adequados a seu sexo: têxteis ou decoração de peças de cerâmica. Até os anos 1890 a profissão de artesão-criador só era acessível a mulheres como May Morris ou Kate Faulkner, ligadas pelo nascimento ou pelo casamento a homens que já exerciam essa função.

<sup>18</sup> E. Cumming e W. Kaplan, op. cit., p. 50.

<sup>19</sup> A guilda mudou-se para se instalar, ao menos por algum tempo, em 1891, em uma casa do século XVIII, a Essex House, situada em pleno East End operário de Londres. Mas no final cedeu ao bucolismo para atingir um ideal de vida simples, ligado à saúde e ao prazer no trabalho.

<sup>20</sup> E. Cumming e W. Kaplan, op. cit., p. 66.

## A prova do mercado

A Primeira Guerra Mundial parece ter marcado o desaparecimento da Arts & Crafts. Já em 1907, Orage declarava: “*A virtude havia desaparecido do movimento. O desaparecimento de ideias sociológicas de fato tornou pálidas e anêmicas as ideias do movimento sobre o artesanato*”.<sup>21</sup> Com certeza o espírito combativo do começo havia perdido força. Mas uma razão econômica era evidente: os produtos eram caros, e a reivindicação de materiais nobres só aumentava esse desvio. Como resultado, a realidade fez ressaltar uma contradição cada vez maior entre a procura por uma arte democrática, que poderia ser alcançada através do mercado, e a de uma arte que atingiria os níveis mais elevados de qualidade artesanal. As tentativas de achar soluções tomaram caminhos diferentes na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Na Grã-Bretanha, o movimento Arts & Crafts estava relacionado à elite cultural, o que não podia ir muito além em termos de movimento social, sem falar dos efeitos do esnobismo, que não faltavam. No máximo, o movimento ampliava sua influência social pelo viés das instituições filantrópicas ou das obras artesanais de amadores.

Como a distinção de classes era menor nos Estados Unidos, esse conflito não aconteceu. Por outro lado, o movimento perdeu sua componente ideológica inglesa, que não tinha mais muito sentido. De fato, os líderes mais conhecidos da Arts & Crafts nos Estados Unidos foram homens de negócios em busca de maior qualidade para os seus produtos. Assim, como observou a historiadora americana Eileen Boris: “*eles democratizavam o legado de Ruskin e de Morris, mas, ao mesmo tempo, o empobreciam*”.<sup>22</sup> Embora os ideais da Arts & Crafts se vissem enfraquecidos, a difusão dos produtos operou-se na direção de um público maior.

De fato, o movimento Arts & Crafts foi, ao mesmo tempo, conservador e progressista, sendo difícil manter esse equilíbrio. Os ateliês e as empresas artesanais que sobreviveram fizeram-no rejeitando a noção de arte industrial e aceitando pagar o preço de um artesanato “puro”, isto é, com produção estrita e clientela limitada. Outros adotaram o lema sueco, “*mais coisas bonitas para o uso cotidiano*”, e aceitaram abandonar a fabricação manual para que uma população maior tivesse acesso a objetos de boa qualidade. Esses produtos, como os das Werkstätten

<sup>21</sup> Ibid., p. 71.

<sup>22</sup> Ibid., p. 55.

alemãs, celebravam a simplicidade e a racionalidade que a máquina permitia obter.<sup>23</sup>

Em todo caso, o movimento Arts & Crafts deixou um legado importante nos campos do ensino das artes aplicadas e do design, do urbanismo e do desenvolvimento da arte industrial. O respeito pelos materiais e a habilidade artesanal frequentemente continuam sendo os critérios decisivos para julgar a qualidade do design. Embora tenha fracassado em seu objetivo de regeneração cultural, ele forneceu uma base para reconhecer a contribuição do indivíduo numa época em que começa a se formar uma sociedade de massa. E se ele obteve êxitos diversos no campo econômico, é, sem dúvida, porque subestimou o peso das restrições à renda das classes trabalhadoras.

### *As artes podem humanizar a economia?*

#### *A Art Nouveau e a Escola de Nancy*

Durante todo o século XIX, certo número de pessoas vinha reivindicando uma associação entre arte e indústria. No campo da porcelana, Wedgwood ou Haviland haviam conseguido, ao menos por um tempo, associar procedimentos de reprodução técnica e invenções artísticas. Mas a principal dificuldade era como seria possível fazer cópias sempre mais aperfeiçoadas.<sup>24</sup> A invasão da indústria têxtil pelo processo da decalcomania suprimiu qualquer limitação à reprodução e impôs uma concorrência entre arte e indústria, exatamente onde operações frutíferas haviam, a princípio, sido previstas. O movimento de retorno ao artesanato, além disso, encontrou limites, como já foi visto.<sup>25</sup>

Na França, Émile Gallé não quis seguir falsamente o retorno ao artesanato, que ele considerava uma nostalgia à la Ruskin.<sup>26</sup> Ele achava que o casamento arte/indústria merecia bem mais do que essa cota mal talhada, devendo, desse modo, passar por uma colaboração de um

<sup>23</sup> Certas empresas se desfizem da dimensão filosófica do movimento e se contentaram em satisfazer a paixão pelas coisas feitas à mão ao produzirem objetos revestidos desse aspecto.

<sup>24</sup> Durante a Exposição Universal de Londres de 1851, houve denúncias pavorosas do surgimento de objetos sem alma e sem vida, em muitos casos sendo contrafações dos modelos iniciais.

<sup>25</sup> Um princípio alternativo consistia em apresentar a linha de produtos na forma de um *continuum* entre o original e uma sequência de produtos, muitas vezes numerados, como as gravuras ou as litografias. A intervenção da mão do homem nisso é até mesmo desejada como sendo o signo da não perfeição de uma reprodução mecânica.

<sup>26</sup> F. Loyer, "L'École de Nancy: introduction". In: Musée de l'École de Nancy, *L'École de Nancy, 1889-1909: Art nouveau et industries d'art* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999), p. 18; A. Dusart e F. Moulin, *Art nouveau, l'épopée lorraine* (Estrasburgo: La Nuée Bleue/Éditions de l'Est, 1998); *Dossiers de l'Art — Nancy, capitale de l'art nouveau*, n. 56, abr. 1999; É. Gallé, *Écrits pour l'art* (Marselha: J. Laffitte, 1905).

novo tipo entre o homem e as máquinas de que ele podia dispor. Uma parte das tarefas, mas não a totalidade, seria reservada à máquina, e o trabalhador daria ao objeto a verdadeira identidade. Isso permitia prever uma linha de produtos bem mais ampla e com maiores possibilidades de comercialização.<sup>27</sup>

De fato, a partir dessa cooperação entre instrumento mecânico e habilidade manual podem ser obtidos vários conjuntos de produtos relacionados. De qualidade inferior, podem ser encontrados objetos quase industriais com preços bem baixos. Subindo na escala, surgem produtos em que a mão de obra aumenta, e também os custos de produção, aquilo que a Escola de Nancy irá chamar de "modelos ricos". Depois, podem ser encontradas as "peças excepcionais", realizadas para manifestações extraordinárias em número muito limitado, que são comercializadas pelos mercados de arte. Tudo é feito para evidenciar a complementaridade dos produtos mais industriais com os mais artesanais. Criação manual e desenho industrial sustentam-se mutuamente. A imagem da marca permite que os produtos mais custosos sejam subvencionados pelos mais baratos, provocando assim um sentimento comum a todos os possuidores.

A articulação entre arte e artesanato não é mais avaliada pelo ângulo da revolução social, mas, sim, pelo de sua sustentabilidade econômica. Aos poucos, outros elementos vão aparecer. A qualidade do trabalho é prioridade absoluta, como escreveu Charles Christofle: "*Uma única qualidade, a melhor*". A aparência predomina sobre os materiais e, quando necessário, é preciso procurar novos materiais;<sup>28</sup> a série prevalece sobre a peça única, não apenas pela limitação do custo, mas também para difundir melhor as formas ou os desenhos excepcionais. Esses foram os princípios ilustrados pela Escola de Nancy, indo mais longe e, talvez, mais satisfatoriamente do que qualquer outro local.

### As premissas da Escola de Nancy

No século XIX, Nancy gozava de uma longa tradição no campo do barro e do vidro, e algumas de suas cerâmicas eram fortes concorrentes das manufaturas parisienses correspondentes, chegando até a abrir lojas no Faubourg-Poissonnière e na rua Paradis. Muitas sociedades chamadas de artes aplicadas surgiram então.

<sup>27</sup> É. Gallé, op. cit., p. 67.

<sup>28</sup> A. Dusart e F. Moulin, op. cit., pp. 40 ss.

Pintor de porcelanas, Charles Gallé, graças ao casamento, havia conseguido montar uma loja e depois uma vidraria e uma fábrica de lustres, trabalhando, no começo, como subempreiteiro para companhias parisienses, em seguida como autônomo. Especializando-se no vidro colorido esmaltado e talhado à moda da Boêmia, ele adquiriu uma fama considerável. Da mesma forma que as cristalarias de Saint-Louis e de Baccarat, ele abriu sua própria loja no boulevard dos Capucines em Paris. Seu filho Émile recebeu uma educação literária e foi enviado para estudar na Alemanha, depois para Meisenthal.<sup>29</sup> Essa educação teve uma forte influência, familiarizando-o com as ideias do evolucionismo, difundidas ao mesmo tempo por Geoffroy Saint-Hilaire e por Darwin. Ele começou então a estudar as ciências, a fim de compreender as razões e os modos da diversificação da vida, sendo o ser humano a última conclusão. Com certeza não iria esquecê-lo quando declarou querer “*estudar a planta, a árvore, a flor, ao mesmo tempo como artista e como erudito*”.<sup>30</sup> Acompanhando seu pai a Londres, ele visitou o templo da indústria, o Victoria and Albert Museum. Lá, Émile Gallé achou referências decorativas bem distantes das *turqueries* que serviam de modelo na manufatura de referência, a de Sèvres. Mas a influência muito mais autêntica de Hokusai irá ficar clara na obra de Gallé e, através dele, na Escola de Nancy.<sup>31</sup> Logo, Gallé irá dirigir, além da marcenaria e da cristalaria de Nancy, três locais, direta ou indiretamente: Saint-Clément, Meisenthal e Raon-l'Étape. Nesses locais, ele organizou um sistema draconiano em termos de duração do trabalho e, ao mesmo tempo, progressista em termos de assistência social e de remuneração. Ele misturou paternalismo, de um lado, e formação contínua, do outro, permanecendo assim fiel ao humanismo que o tinha levado a abraçar todas as grandes causas da época.

Gallé não era o único empresário conhecido, e logo apareceram outros nomes. Um exemplo é a manufatura de Rambervillers, nos Vosges. Criada no final do século XIX, essa fábrica vai de imediato chamar artistas de Nancy — Majorelle, Gruber, Bussière — para que forneçam modelos de forma e de elementos arquitetônicos em grés vitrificado para as peças. Pintor de faiança, Auguste Majorelle especializa-se na reedição de peças de Lunéville. Mas aos poucos ele amplia sua própria produção para móveis pintados, e cria, então, em Toul, uma manufatura importante. É notável seu sucesso,

<sup>29</sup> Nessas ocasiões, ele manifestou grande interesse pela botânica, associando-se, com isso, à tradição da época dos desenhistas lioneses e alsacianos.

<sup>30</sup> F. le Tacon, *Émile Gallé, maître de l'art nouveau* (Nancy: La Nuée Bleue, 2004), p. 147.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 152.

mesmo encontrando grandes dificuldades depois da guerra contra a Prússia. Os produtos fabricados levarão assim o duplo timbre, de Rambervillers e da Escola de Nancy. Graças aos catálogos e às lojas, ele conseguiu reduzir o custo unitário e, ao mesmo tempo, adaptar-se às mudanças do gosto, muito rápidas nesse campo.

Outro exemplo é dado pela casa Daum. No começo, um tabelião compra uma vidraria em Nancy e lá instala uma oficina de decoração, onde seus dois filhos pretendem desenvolver uma produção de boa qualidade, associando a criatividade ao utilitário. Eles aperfeiçoam técnicas novas (vitrificação dos pós, decoração intercalada em alta temperatura etc.) e pedem a colaboração de artesãos especializados em gravura, em pintura em esmalte e até em pintura com ouro.<sup>32</sup> O sucesso é considerável e o aperfeiçoamento da pasta de vidro, em 1905, irá garantir a perenidade da empresa.

#### A exposição de 1894

No final do século XIX, a Escola de Nancy vai associar, em um mesmo movimento, referências artísticas, criações artesanais e perspectivas das máquinas, com o objetivo global de melhoria do contexto da vida cotidiana.<sup>33</sup>

Efetivamente, em muitas empresas da Lorena e, especialmente, nas indústrias do vidro, havia tempo que existiam movimentos desse tipo e, de modo geral, as artes decorativas, ali, eram vistas de maneira muito positiva.<sup>34</sup> Em 1894, o Comitê de Arte Decorativa da Lorena vai justamente organizar uma exposição em Nancy para mostrar todas as obras realizadas nesse contexto, e esse evento foi uma revelação: aquelas que então eram chamadas de artes menores, por se desenvolverem dentro de um contexto industrial e/ou artesanal, davam provas de uma enorme riqueza artística. Alguns anos antes, a Sociedade Nacional de Belas-Artes já havia decidido reconsiderar o lugar das artes decorativas, pondo um fim na divisão entre as pretensas artes maiores e as menores. Nessa ocasião, Émile Gallé decidiu apresentar suas obras no salão, seguido pelos encadernadores que expuseram especialmente a famosa encadernação *Salammbô*, inspirada na obra de Flaubert.

<sup>32</sup> Eles incentivam recorrer aos temas naturalistas, fazendo assim uma ponte com uma atividade de pesquisa hortícola, na época muito presente em Nancy.

<sup>33</sup> A. Dusart e F. Moulin, *op. cit.*

<sup>34</sup> *Dossiers de l'Art — Nancy, capitale de l'art nouveau*, n. 56, abr. 1999.

A exposição de 1894, na sala Poirel, em Nancy, reuniu assim as obras daqueles que já constituíam a Escola Lorena de Arte Decorativa, encabeçada por Gallé. Dirigindo diretamente o ateliê de desenho, ele atribui um lugar importante aos temas inspirados na natureza, como bem o demonstra o serviço de mesa herbário. Mas ele não se interessa apenas pela porcelana, também intervém no campo da marcenaria e do vidro, inventando, então, as célebres pátinas em vidro e cristal.<sup>35</sup> O objeto de arte, aqui, terá uma dupla vocação, utilitária e técnica, e até social. Em uma obra que ficou célebre, o vaso cálice *Le Figuier*, ele coloca duas lágrimas de vidro em referência aos versos de Victor Hugo: “*Car tous les hommes sont les fils du même père;/ Ils sont la même larme et sortent du même œil*”.<sup>36</sup> Em seus trabalhos de marcenaria, Gallé tenta reconciliar a forma e a função, o que será a marca da escola da Art Nouveau.

Ora, tudo isso — que será seguido por Vallin e Majorelle — é feito em empresas que vendem regularmente suas obras e só contam com os recursos do mercado.<sup>37</sup> Em geral, a produção é feita em uma série pequena, de cinco a seis peças; a conversão ao estilo moderno é acompanhada por uma passagem do artesanato clássico ao manufactureiro de pequeno porte; e frequentemente as obras fazem referências a temas literários e retomam versos de poemas. Algumas empresas criam suas próprias redes de distribuição, como Majorelle, que abre uma loja na rua Paradis. Cada empresa faz um catálogo, tal como fazem as galerias de arte. Enfim, o surgimento da eletricidade vai ter um papel importante ao desviar a atividade para a produção de luminárias e ferragens, as hastes de metal sendo, aqui, rematadas por corolas de vidro.

#### A Aliança Provincial das Indústrias de Arte

Mas o que permanece mais interessante na Escola de Nancy é a integração da vida artística com o desenvolvimento de empresas de mobiliário e até de construção. Em 1901, um ano depois da Exposição Universal, que marca o reconhecimento de Gallé e Prouvé, é fundada a Aliança Provincial das Indústrias de Arte, mais conhecida pelo nome de Escola de Nancy.

<sup>35</sup> É. Gallé, op. cit.

<sup>36</sup> “Pois todos os homens são filhos de um mesmo pai;/ eles são a mesma lágrima e saem do mesmo olho.” (N.T.)

<sup>37</sup> A. Duncan, *Louis Majorelle* (Paris: Flammarion, 1991).

De fato, logo depois da Exposição Universal de 1900, Gallé havia feito um apelo a favor de uma nova organização: “*Não se trata de apresentar um arranjo novo qualquer das excelentes associações de belas-artes que já existem em nossa região, mas, sim, de preencher uma profunda lacuna [...] Depois da exposição de 1900, fica evidente o perigo que correriam nossas oficinas lorenas ao ficarem isoladas, ante o destaque universal das indústrias de arte no mundo [...] Uma tarefa considerável seria substituir as energias isoladas dos iniciantes por um regime de esforços em comum, que levaria, temos certeza, a um maior desenvolvimento das indústrias de arte na Lorena, ao mesmo tempo que a uma mais feliz exploração industrial e comercial dos recursos de nossa região, em todas as partes conhecida, hoje, por sua fecundidade artística e por sua contribuição ao estilo decorativo moderno*”.<sup>38</sup>

O apelo é ouvido e, em 13 de fevereiro de 1901, 78 empresas juntam-se à associação. Pode-se perguntar quais as razões que levaram Gallé a lançar essa associação que iria agrupar seus principais concorrentes, alguns deles não estando isentos de manobras desleais em relação a ele. As explicações não são claras, e se pode considerar que mais valia trabalhar com os concorrentes que ignorá-los. Mas não é só isso, pois Gallé prevê e afirma que essa associação será benéfica para todos, pois permitirá o compartilhamento ou a defesa de um determinado número de vantagens e benefícios próprios da região da Lorena. Inconscientemente ele desenvolve a necessidade de um esforço coletivo para cuidar da qualidade (e da formação), cuja falta fará com que a imagem negativa de uns manche a imagem positiva de outros: “*É tempo que os criadores de um estilo verdadeiro e real façam uma advertência aos maus operários que arriscam a estragar um dos mais sólidos renascimentos que as artes do mobiliário jamais conheceram [...] Eles imitam sem compreender [...] Eles querem, ao mesmo tempo, seguir os criadores e ultrapassá-los, fazer arte e ficar ricos*”.<sup>39</sup>

É interessante salientar que outras instituições entraram na associação, sobretudo certo número de grandes varejistas, e além disso, ela obteve o patrocínio de indústrias químicas locais. A associação criou um revista, *Art et Industries*, lançou um programa de educação para adultos e para artesãos adultos, compôs listas de desenhistas que viviam na região etc. Ela criou, em 1904, o Museu de Artes Decorativas em Paris, considerado como local de encontro e de discussão.

Enfim, ela tentou abrir um curso segundo seus princípios estéticos na Escola Profissional do Leste, que provocou um conflito com a Escola de

<sup>38</sup> F. le Tacon, op. cit., p. 210.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 212.

Belas-Artes, que não parou de denegrir tal curso. De fato, tinha sido decidido, em nível nacional, descentralizar a Escola Nacional de Belas-Artes em sete cidades do interior. Nancy candidatou-se e conseguiu obter uma sede, mas esta seria organizada em uma base totalmente diferente da defendida pelos protagonistas da Escola da Nancy, pois o programa apoiava-se nos princípios mais tradicionais do ensino de belas-artes, daí a amarga reação de Gallé: *“Não é uma nova escola de belas-artes que pretendemos construir. Nós precisamos de modestos cursos técnicos dirigidos por mestres do desenho, praticantes do ofício, que tenham fé no espírito, nos princípios fecundos de nosso método e no futuro de nossa indústria”*.<sup>40</sup>

A Escola de Nancy não se limitou apenas às artes ornamentais. Ela encontrou na arquitetura formas reconhecidas de expressão, beneficiando-se assim da explosão demográfica e de uma demanda particular muito forte por moradias que integrassem as novas funcionalidades e decorações (vitrais, esculturas, áreas externas etc.). Os arquitetos trabalhavam com os artistas para a concretização de uma nova arte. Fugindo do academismo ambiente, eles associavam racionalismo e naturalismo, e introduziam uma grande dose de materiais novos, como o ferro ou o concreto armado. Além disso, esse retorno a temas naturais ia passo a passo com o desenvolvimento da pesquisa botânica e hortícola. Artistas e horticultores ficavam lado a lado na Sociedade Central de Horticultura de Nancy, e Émile Gallé, aliás, foi seu presidente. O arboreto de Abiétinée comprova a contribuição das inspirações artísticas para a pesquisa de novas plantas e de novas apresentações.

#### A fragilidade da associação entre arte e indústria

Em retrospecto, existe a tentação de dar uma imagem homogênea da Escola de Nancy, em que os protagonistas estavam de acordo, ao mesmo tempo, sobre os objetivos e sobre os instrumentos, criando a sinergia desejada entre arte e indústria. Mas havia muita rivalidade entre seus membros, começando pela que punha em oposição os mais conhecidos deles, Gallé, Majorelle e Daum. Será que o primeiro não se queixava de ver os outros dois serem festejados por terem copiado seus produtos? *“Quanto à estúpida colocação de meu nome lado a lado com o dos meus imitadores, seria hora, antes de mais nada, de colocar antes deles os meus mais fiéis alunos*

*e colaboradores. Aqui estão Daum e Majorelle, que foram condecorados por me terem plagiado [...] Eis a insolência moderna, eis o belo resultado dos jurados encorajarem o plágio: por toda a parte, eles deram, a quem inventa e a quem copia, o mesmo prêmio.”*<sup>41</sup>

A necessidade de se proteger contra a concorrência estrangeira, especialmente a alemã, fez com que essas rivalidades passassem para o segundo plano, ao menos durante algum tempo, é o que explica a criação da Aliança Provincial das Indústrias de Arte ou Escola de Nancy. Logo a seguir, entretanto, essa vontade de se proteger se choca contra os limites financeiros, e renuncia-se assim a participar das exposições internacionais, porém essenciais, tal como a de Turim de 1901.

Desse modo, uma cisão insinuou-se lentamente dentro da Escola de Nancy entre os que pretendiam gozar de um reconhecimento industrial na base da arte, como Gallé, e aqueles para quem os produtos apresentados eram cada vez mais industriais e cada vez menos artísticos, como Daum e Majorelle. Em 1904, logo depois do funeral de Gallé, uma revisão dos estatutos parecia, aliás, reconhecer que existia uma divisão insuperável entre artesanato de arte e indústria: *“O problema das relações do artesão, do artista que cria, com o industrial que reproduz, distribui, ainda está para ser resolvido”*.<sup>42</sup> Em seguida, a Escola recolheu-se à administração de concursos, envolvendo-se na questão de saber se seria preciso desenvolver escolas de ofícios de um novo gênero, o que desejava Gallé, ou se seria preciso contentar-se em acrescentar seções de artes aplicadas às escolas de belas-artes. Esse mal-estar será revelado abertamente depois de alguns anos, em 1909, por ocasião da Exposição Internacional do Leste da França. O pavilhão dedicado à Escola de Nancy não ficou pronto no prazo, e só apresentava referências históricas. Quanto a Daum, encarregado de apresentar os textos que lhe correspondiam, ele se contentou em dizer que a Escola não alcançava mais o sucesso de antes, e seus dirigentes não eram mais capazes de manter uma ligação pertinente entre artistas e industriais, aliás sem que se soubesse realmente o que ele mesmo pensava sobre isso.<sup>43</sup>

Além dessas dissensões também surgiram divergências quanto aos modos de financiamento. O sucesso da Escola de Nancy levou a um grande número de encomendas importantes, parcialmente devidas ao mecenato e aos pedidos dos chefes de Estado, curadores de museus, grandes industriais. As empresas e fortunas locais eram a fonte das principais

<sup>41</sup> “Lettre à Roger Marx”, Nancy, out. 1900, apud Musée de l’École de Nancy, op. cit., p. 137.

<sup>42</sup> *Bulletin des Sociétés Artistiques de l’Est*, p. 11, jan. 1905.

<sup>43</sup> *Revue Générale de l’Exposition de Nancy, 1909, et Palmarès de la Société Industrielle de l’Est*, pp. 100-8.



criações arquitetônicas da Escola de Nancy, e esses financiamentos eram muito sensíveis aos riscos políticos ou econômicos, o que ficará bem claro logo depois da Primeira Guerra Mundial.

Outra parte da indústria funcionava com base nos mercados para particulares, e estava em expansão. Daum ilustra de modo notável esse funcionamento, que se organiza em função de mercados de grande porte, e não mais da produção por encomenda. A empresa é dividida em dois grandes setores: um geral, incluindo a cristaleria, e os ateliês de arte, onde as peças não eram fabricadas em série. Com base em um material capaz de ser industrializado, a pasta de vidro, o primeiro setor define seu catálogo e procura reduzir o preço de custo. Ali são desenvolvidos modelos simplificados de decorações mais ou menos ornamentadas, e são acrescentados elementos da modernidade — como a iluminação elétrica — para interessar setores sempre maiores do mercado e mostrar que tais produtos aumentam o conforto cotidiano. Assim, a empresa Daum inseriu-se no mercado de modo duradouro e sofreu mais tarde do que os outros a perda do gosto pelos objetos Art Nouveau.<sup>44</sup>

Surge então uma dificuldade, cheia de ensinamentos para aqueles que querem associar arte e indústria: a questão de copiar e a necessidade de responder o mais rápido possível a essa questão. Também nisso a vida de Gallé é um exemplo, pois desde seus primeiros sucessos ele se viu diante da contrafação. Uma das manufaturas a que Émile Gallé confiava a produção de alguns de seus modelos havia adquirido o costume de comercializá-los, em parte, sob seu próprio nome, o da fábrica de louças Saint-Clément. Entretanto, ele irá contentar-se em romper as relações com essa primeira manufatura. O mesmo não irá acontecer três anos depois, quando ele advertiu a fábrica de louças de Lunéville por ter utilizado ilicitamente os desenhos do serviço Herbier. Na verdade, ele havia tido o cuidado de registrá-los perante o tribunal de comércio de Nancy, mas depois não se preocupou mais com isso. Em seguida, ele mandou apreender as peças litigiosas em um grande número de lojas, mas uma irregularidade processual fez com que ele perdesse a questão.<sup>45</sup> Ele decidiu, então, mandar registrar sistematicamente seus modelos no tribunal, bem como no Conselho dos Cidadãos de Nancy, o que lhe permitia não só a apreensão, mas também até mandar destruir os moldes. As coisas nem sempre foram simples, pois muitas vezes as fábricas de louças alegavam que os moldes eram aqueles recusados pelo próprio Gallé. Finalmente,

<sup>44</sup> F. Loyer, op. cit., p. 18.

<sup>45</sup> F. le Tacon, op. cit., pp. 206-7.

ele teve ganho de causa, mas, a cada vez, os processos tinham de ser instaurados em tribunais mais distantes. Além da contrafação, existia também o risco do plágio, que ele criticava severamente com alguns de seus associados da Escola de Nancy.<sup>46</sup>

Além do caso único da Escola de Nancy, convém não esquecer que o movimento Art Nouveau ultrapassou as fronteiras, sendo encontrado em toda a Europa. De fato, na maioria dos países europeus, artistas querem então reunir em um mesmo movimento as artes maiores, as artes decorativas, o artesanato e a indústria. Conciliar aspiração ao bem-estar, estética e produção em série, ao mesmo tempo explorando as possibilidades oferecidas pelos novos materiais, esse parece ser o credo unificador dos movimentos chamados de Art Nouveau. Na Alemanha, será o Jugendstil, nos Países Baixos o Nieuwe Kunst, na Escócia o Glasgow Style, sob a influência especialmente de Charles Rennie Mackintosh, em Viena o Sezessionstil.<sup>47</sup> Em Paris, Hector Guimard, grandemente influenciado pela Art Nouveau belga, constrói as entradas do metrô que devia ser aberto na Exposição Universal de 1900, antes de se lançar na produção de mobiliário.

### *As artes podem humanizar a economia?*

#### *O movimento da "Arte em Tudo"*

Em 1896, um pintor, três escultores e um arquiteto<sup>48</sup> reuniram-se para propor ao público obras utilitárias destinadas a embelezar o contexto da vida.<sup>49</sup> Dois anos mais tarde, e enriquecido com dois novos membros,<sup>50</sup> o grupo adotou o nome de "*Art en Tout*" [Arte em Tudo]. Já em 1901, o grupo se dissolveu, mas teve tempo ainda de propor uma filosofia bem distante da exposição de quadros ou de pinturas inspiradas na *arte pela arte*. O movimento pretendia transformar a decoração do dia a dia, levando em conta as possibilidades oferecidas ao mesmo tempo pelo público e pela indústria. É preciso dizer que as artes aplicadas, reconhecidas desde a *Encyclopédie* como muito importantes, foram, entretanto, logo colocadas sob o signo de uma "utilidade" que não se conjugava necessariamente com o "belo". De um lado, as belas-artes e a atividade liberal; do outro, as artes

<sup>46</sup> Ibid., p. 208.

<sup>47</sup> Ibid., pp. 23-4.

<sup>48</sup> Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampy, Henri Nocq e Charles Plumet.

<sup>49</sup> R. Froissart Pezone, *L'Art en tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau* (Paris: CNRS, 2004).

<sup>50</sup> Étienne Moreau-Nélaton e Tony Selmersheim.

mecânicas e os ofícios. A França não iria deixar de marginalizar suas artes mecânicas, e se, em outros países, um lugar maior era dado aos ofícios e aos artesãos, muitas vezes isso aconteceu com segundas intenções passadistas. Apesar disso, o movimento da Arte em Tudo emergiu através de muitas evoluções, tão frágeis quanto contrastantes.

O abrandamento da hierarquia das artes abriu um primeiro espaço. A União Central das Artes Decorativas havia sido criada inicialmente, em 1845, com o nome de Sociedade do Progresso da Arte Industrial, depois foi reorganizada em 1858 com a denominação definitiva. Nesse momento, a doutrina de Saint-Simon teve um grande papel na constituição dessa entidade, conforme o testemunho, em 1840, do livro do adepto do saint-simonismo Amédée Couderc: *L'Architecture et l'industrie comme moyen de perfection sociale*.<sup>51</sup> Essa entidade agrupava artistas industriais e fez muito para expor suas obras. Esses pedidos levaram à abertura, no Salão de 1895, de uma seção de "objets de arte". De fato, esse combate foi árduo, pois o Salão não pretendia receber tais objetos, e isso por três razões: seu caráter utilitário os distanciava do objeto de arte pura; a noção de propriedade intelectual era difícil de ser aplicada, levando em conta a variedade de pessoas que podiam intervir nos estados sucessivos de sua concepção e de sua realização; processos industriais podiam intervir na produção dos objetos. Portanto, eles não tinham lugar em nenhuma das quatro grandes seções do Salão (pintura, escultura, arquitetura e gravura). Mas depois da Exposição Universal de 1889, que deu provas da vitalidade e do interesse econômico das artes decorativas, houve cada vez mais pressão para que o Salão as aceitasse, o que aconteceu efetivamente em 1895.<sup>52</sup>

Pouco depois, o direito de assinar suas obras foi reconhecido a esses artistas. O problema era delicado. A lei de 24 de julho de 1793, dedicada à propriedade literária e artística, queria defender os artistas contra as cópias, o que levou o legislador a fixar categorias limitadas de beneficiários, a fim de não prejudicar o desenvolvimento de possíveis atividades "industriais". Ficou bem claro que essa posição restritiva não se sustentava quando houve a discussão sobre as cópias dos desenhos de tecidos lioneses. Para proteger os que faziam esses desenhos, adotou-se uma solução ambígua: se o artista industrial registrasse o desenho em envelope selado junto ao Conselho de Mediação Trabalhista, ele poderia, quando necessário, defender seus direitos. Esse sistema não tinha o mesmo valor que os direitos de propriedade literária e artística reconhecidos aos artistas. Além disso, os

industriais não tinham a menor vontade de incentivar o reconhecimento de tal direito a seus empregados, mesmo que, por outro lado, eles empregassem as competências artísticas que se beneficiavam da proteção. Também nisso a Union Centrale [des Arts Décoratifs] teve papel importante, assumindo a direção da cruzada a favor desse direito. Reiterando o princípio da unidade da arte, em 1902 ela propôs uma lei reconhecendo a propriedade artística: "A lei de 1793 [...] aplica-se [...] a todas as obras referentes à arte do desenhista [...] do escultor [...] e do fotógrafo [...] seja qual for o mérito, a importância, o emprego e a destinação, mesmo industrial, da obra, sem que os cessionários estejam obrigados a formalidades diferentes daquelas impostas aos autores das obras".<sup>53</sup> Os objetivos foram atingidos: quando alguns anos mais tarde teve início a discussão sobre o direito de sequência,<sup>54</sup> ninguém contrapôs o artista industrial aos demais artistas.

Enfim, em muitas escolas de engenharia, o ensino dos cursos de desenho foi reformado, o que permitiu considerar pontes entre a criatividade artística e as regras de uma produção industrial. A diminuição das encomendas públicas, especialmente ligadas ao desenvolvimento do Salão, levava os artistas a buscar outras perspectivas.

Outro movimento iria reconsiderar o lugar ocupado pelas artes ditas menores sob uma perspectiva mais ampla, a da chamada arte social. O socialismo utópico francês, bem como o catolicismo social, defendiam uma outra cidade, uma outra paisagem urbana e uma outra decoração da vida cotidiana. Foi, muito logicamente, no começo, um pedido dirigido à arquitetura, do qual Viollet-le-Duc se encarregou. Pouco a pouco outros artistas passaram a considerar uma ligação direta de suas atividades com um projeto arquitetônico e social. Mas, ao contrário do Arts & Crafts, marcado por certo pessimismo, o movimento da arte social apresentado, em 1913, de modo exaustivo por Roger Marx em sua obra *L'Art social* pretendia ser muito otimista:<sup>55</sup> "Mais do que nunca, importa a qualidade do modelo: ela reside na adequação à técnica, na comodidade de uso, no gosto que discerne valor artístico no produto [...] Para que a arte se espalhe, que a Nação prospere e que o operário viva, são necessários protótipos perfeitos, capazes de serem repetidos em série, impecavelmente, com a certeza que garante, à indústria, a ciência, sempre melhor disciplinada e sempre mais flexível".<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Union Centrale, *Congrès de 1894*, 1900, p. 294.

<sup>54</sup> "Droit de suite": direito garantido a artistas e seus herdeiros de receberem uma porcentagem sobre a revenda de suas obras. (N.T.)

<sup>55</sup> R. Marx, *L'Art social*. Prefácio de Anatole France (Paris: E. Fasquelle, 1913).

<sup>56</sup> R. Froissart-Pezone, op. cit., pp. 31-2.

<sup>51</sup> R. Froissart Pezone, op. cit., p. 20.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 32.

Assim, o grupo dos cinco, depois dos sete, pretendia que a Arte em Tudo promovesse, ao mesmo tempo, um reconhecimento das artes decorativas, uma contribuição para a revolução social e uma nova fonte de criatividade através da afirmação de uma “vontade de estilo”. Este último aspecto não era negligenciável; e apesar dos contratempos que alguns de seus membros tiveram, ele fez, de alguma maneira, com que esses artistas se tornassem designers, o que lhes trouxe problemas. Por outro lado, disso resultou uma cisão dos fundadores, opondo aqueles que preferiam ficar na corrente da criação e aqueles que desejavam gerir, ao mesmo tempo, a mão e o espírito. Contudo, eles haviam conseguido provar a legitimidade artística de todo objeto e a urgência de recriar vínculos entre a vida de todos e a decoração que a presidia.

Essa oposição não tem sentido a não ser em termos contemporâneos, e de nada serve acrescentar aqui as referências. O que sobressai dessa discussão é que o lugar dos artistas só pode refletir o espaço que eles mesmos dão a sua arte nessa sociedade.

### *As artes podem humanizar a economia?*

#### *O movimento estético americano*

Do mesmo modo que a exposição de 1851 no Crystal Palace tinha posto em movimento toda uma escola britânica do design, a exposição da Filadélfia de 1876, chamada Exposição do Centenário, ia estimular uma grande aproximação entre arte e indústria. Dalton Dorr, curador do Museu da Filadélfia e da Escola de Arte Industrial, escreveu então:<sup>57</sup> “Com a inauguração da Exposição do Centenário, possibilidades antes insuspeitas de utilização das artes apareceram claramente [...] Nós nos lembramos, então, das lições das grandes exposições europeias: a arte tem um valor como fator de desenvolvimento econômico e meio de aprender”.<sup>58</sup>

A exposição mostrava muitos objetos artísticos que podiam tornar-se, eles mesmos, objetos da vida cotidiana. Além disso, essa ligação tinha uma dimensão social, pois enfatizava o papel principal que as mulheres poderiam assumir tanto como consumidoras quanto como produtoras: muito bem situadas para julgar a funcionalidade de novos objetos, muitas vezes elas podiam estar na origem deles. Um pavilhão particular da Exposição do Centenário, aliás, havia sido reservado para elas, onde várias expunham suas

<sup>57</sup> D. Dorr, “Art Museums and their Uses”. *Penn Monthly*, n. 12, pp. 562-3, jul. 1881.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 563.

próprias obras. Esse pavilhão publicava uma coluna semanal, *New Century for Women*, mostrando as múltiplas facetas desse papel das mulheres na reconciliação entre arte e indústria. Daí resultou um movimento chamado de esteticismo americano, do qual participaram muitas mulheres de nível social elevado ou médio, porém, mais raramente, do meio popular.<sup>59</sup>

Esse movimento enfatizou o atraso da indústria americana em tais campos, atraso que era explicado por um mimetismo de má qualidade em relação às produções europeias mais banais. A tarefa era, portanto, considerável, e o movimento foi organizado setor por setor, da mesma forma como foi constituída, em 1875, a National Potters’ Association, que pretendia incentivar a criatividade artística na indústria da cerâmica. A associação criou sua exposição nacional e um comitê permanente das atividades artísticas e de estilo, e declarou, em seu manifesto, que “a arte industrial é a aplicação de princípios artísticos aos objetos da vida cotidiana [...] O lugar da arte não é só nos museus, mas, inicialmente e antes tudo, nos lares, ao lado do povo”.<sup>60</sup> Uma mulher originária de Cincinnati, Maria Longworth Nichols, teve papel importante nesse movimento. Impressionada com a qualidade das peças japonesas expostas quando da Exposição do Centenário, ela conseguiu obter de sua família uma propriedade fundiária, onde fundou, em 1880, as olarias de Rookwood.<sup>61</sup>

A história da manufatura de Rookwood ilustra, sob muitos aspectos, as relações entre arte e indústria. Inicialmente, ela põe em destaque um elemento central, o papel das mulheres na vida artística e industrial do país. De fato, naquela época predominava nos Estados Unidos, como em outros lugares, a ideia — que tinha sido apoiada pelo darwinismo — de que as mulheres deviam ficar em suas casas e dedicar-se a atividades artísticas em que se supunha que elas eram excelentes, como a renda ou a pintura em tinta nanquim. Além disso, tal ideia fazia com que as mulheres de certo nível social não se afastassem muito de suas casas e não se misturassem com outras categorias sociais, consideradas pouco recomendáveis. Os homens, pelo contrário, deviam se encarregar do conjunto das questões econômicas, que justamente dependiam de qualidades bem diferentes. Quando Maria Longworth Nichols fundou Rookwood, o espanto foi grande em ver essa mulher tentar construir uma ligação entre arte e indústria, pois existia uma divisão sexual subjacente. Apesar disso, ela impôs suas opiniões

<sup>59</sup> Seria oportuno, então, examinar os diversos campos dessa ligação: móveis, cerâmica, têxteis, revestimento de paredes, serralheria, livros etc.

<sup>60</sup> N. E. Owen, *Rookwood and the Industry of Art: Women, Culture and Commerce* (Athens: Ohio University Press, 2001), p. 2.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 8.

e, pelo menos até o momento em que, por razões pessoais, ela cedeu a gestão, fez da manufatura de Rookwood um local de expressão para muitas artistas da região de Cincinnati. O drama — que pode ser encontrado em outras experiências desse tipo — foi que a empresa perdeu dinheiro, e, no caso em questão, não faltaram explicações... como a presença excessiva de mulheres na direção. Isso fez com que o futuro gerente, Taylor, visse nas mulheres o principal obstáculo para o equilíbrio financeiro e tentasse reduzir a participação delas.<sup>62</sup>

### *As artes podem humanizar a economia?*

#### *A Bauhaus*

A Bauhaus destacou-se, nesse contexto, ao tentar reconciliar arte e artesanato.<sup>63</sup> Ela se opunha ao sistema das belas-artes de quatro maneiras. Inicialmente, ela procurava tirar as artes do isolamento em que cada uma delas se encontrava e incentivar os artistas a criar projetos combinando seus talentos. Em seguida, ela pretendia elevar o status do artesão ao mesmo nível do artista.

Finalmente, ela desejava estabelecer *“um contato constante com os ofícios manuais e com as indústrias da região”*. Para a Bauhaus, era preciso que as artes conseguissem escapar do ciclo infernal das subvenções públicas ou do mecenato particular, e encontrar compradores de verdade para produtos de verdade. Enfim, era preciso mostrar que a arte não podia ser ensinada enquanto tal, e só as técnicas próprias aos ofícios manuais serviam nesse caso. Mais do que professores ou alunos, as novas escolas que iriam associar as belas-artes e as artes aplicadas deviam incluir mestres e colegas.<sup>64</sup>

Seu princípio, portanto, não era rejeitar toda produção industrial como resultado de um empobrecimento do trabalho, mas, sim, enriquecê-la, tornando esse trabalho mais criativo. Essa atitude era difícil de sustentar, pois as escolas de arte estavam, justamente, cada vez mais distantes da indústria, e em nada cooperavam com ela. Havia escolas de artes aplicadas, mas elas não eram muito bem consideradas, sendo sistematicamente desvalorizadas perante as escolas de belas-artes. Por seu turno, estas continuavam a ensinar a história da arte, pretendendo formar uma elite.

<sup>62</sup> N.E. Owen, op. cit.

<sup>63</sup> C. Humblet, *Le Bauhaus* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980); L. Richard, *Encyclopédie du Bauhaus* (Paris: Somogy, 1985).

<sup>64</sup> F. Whitford, *Le Bauhaus* (Paris: Thames et Hudson, 1989), pp. 11-2.

A Bauhaus não foi a única a tentar esse movimento. Em Viena, as Wiener Werkstätte, criadas por uma associação de artistas de vanguarda, a Secessão de Viena, almejavam, ao mesmo tempo, dar nova vitalidade aos trabalhadores intelectuais e encontrar financiamentos sustentáveis.

O termo Bauhaus, ou *“Bauhutte”*, que significa *“guilda dos construtores medievais”* — criado por Gropius em 1919 —, é formado pela junção de duas escolas de arte da República de Weimar: a das belas-artes e a das artes aplicadas. De fato, fazia muito tempo que existia, em Weimar, uma escola superior de arte, fundada em 1860 e dirigida, antes da guerra, por um belga, Van de Velde, convidado, em 1902, a *“oferecer uma instituição artística aos artesãos e aos industriais, criando projetos, modelos e exemplos”*.<sup>65</sup> Lá, ele criou um seminário de artes e ofícios, do qual qualquer industrial podia participar e pedir conselhos sobre uma criação ou uma produção. Assim, Van de Velde havia realizado seu sonho: fazer com que cooperassem entre si artistas, artesãos e industriais. Em 1919, a prefeitura propôs a Gropius, então arquiteto, que dirigisse a instituição. Foi o que ele fez depois de redigir um manifesto, bastante vago, que retomava a mensagem de Van de Velde, à qual ele acrescentava a sua: tornar a escola um espaço de mudança social, especialmente fundindo os papéis do artista e do artesão: *“Arquitetos, escultores, pintores, todos nós devemos voltar para o artesanato [...] Não pode haver diferenças entre o artista e o artesão [...] O artista não passa de um artesão entusiasmado. Durante alguns momentos de sua inspiração, sem que ele mesmo o saiba, sua obra torna-se arte graças aos céus. Mas a eficácia de seu savoir-faire é a própria essência de tais movimentos artísticos [...] Criemos, portanto, uma nova sociedade de artesãos, sem erguer essas barreiras arrogantes entre arte e artesanato [...] Criemos assim novas edificações”*.<sup>66</sup>

Essas motivações desempenharam um papel essencial na organização dos estudos. Foi o que fez com que os alunos tivessem, permanentemente, dois professores, um que os iniciava no projeto e outro, nos materiais. Mas o objetivo final era o de ter apenas um único professor integrando essas duas competências. Como os professores vinham, com efeito, de duas escolas — a dirigida por Van de Velde, que então era escola de arte, e a Kunstgewerbeschule, dedicada aos ofícios —, a fusão não era evidente. Assim, os professores de pintura, aqueles que vinham da escola de arte (em toda a história da Bauhaus, a pintura será o símbolo de uma arte separada do artesanato), tiveram de entrar em acordo com os de marcenaria, de

<sup>65</sup> Ibid., p. 24.

<sup>66</sup> L. Richard, op. cit., p. 258.

marchetaria, de têxtil etc. Aliás, o nome oficial mantido pela escola era o de Escola do Estado de Artes Plásticas.

O começo foi dos mais difíceis. À necessidade de fazer com que se comunicassem entre si professores vindos de culturas diferentes, acrescentava-se o pequeno volume dos meios alocados pela prefeitura e a vontade que tinham os estudantes de dar um engajamento político à Escola, coisa que Gropius não desejava. Além disso, muitos estudantes mostravam-se reticentes quanto à ideia de uma formação coletiva em ateliês “de materiais”, preferindo voltar-se, pelo menos em parte, aos ateliês de pintura mais clássica, da mesma forma como tradicionalmente era feito nas escolas de arte. Gropius, aliás, tinha mais confiança nos professores de pintura que nos antigos professores de artes aplicadas, e lhes dava prioridade, o que não estava de acordo com o sentido declarado pela escola. Os “mestres da forma” eram melhor tratados que seus colegas artesãos, e os estatutos logo foram diferenciados novamente, dando vantagem àqueles. A direção da escola, de fato, estava relacionada ao conselho dos professores, onde só tinham assento os mestres da forma, daí as crescentes divergências entre os objetivos e a prática, sancionadas por movimentos sociais por parte dos artesãos.<sup>67</sup> Por outro lado, e ao contrário do que iria acontecer em seguida, a arquitetura ainda não aparecia como um elemento estruturante. Nesse primeiro período, a escola beneficiou-se, apesar de tudo, da chegada de professores que souberam dar certa unidade ao ensino, especialmente no célebre curso introdutório sobre as cores e as formas, no qual Kandinsky terá um papel principal.

Aos poucos, a insistência na arquitetura foi aumentando, e ela avivou a oposição entre arte e artesanato. De um lado, havia aqueles para quem os novos materiais deviam melhorar as moradias existentes (como Meyer, o futuro diretor da Bauhaus) e, do outro, havia aqueles, como Le Corbusier, para quem os novos materiais permitiam a busca por novas formas, sempre mais puras. O terceiro diretor da Bauhaus, Mies, inclinava-se para as belas-artes, classificando a arquitetura de arte arquitetônica, ao contrário de Meyer, que a tinha classificado de “construção”.

Antes mesmo do drama histórico (ver abaixo) pôr fim à Bauhaus, as coisas se degradaram, e muitos críticos ressaltaram a fraqueza de algumas obras, atribuída a uma vontade excessiva de misturar campos e referências. Além disso, faltava dinheiro para a escola; a prefeitura de Weimar não parava de reduzir seu orçamento, o que obrigou a Bauhaus a mudar de

Weimar para Dessau. A almejada fusão de ateliês e de mestres não pôde ser mantida, e novamente surgiram as especializações, com os professores dos ateliês cada vez mais se diferenciando dos de arte. Contava-se até com os alunos para formar, no final, um novo corpo docente que considerasse, ao mesmo tempo, a indústria, o artesanato e a construção.

Assim, a arquitetura encontrou um lugar muito mais importante em Dessau do que em Weimar. O ateliê de arquitetura foi instalado oficialmente e sua direção foi confiada a um arquiteto, Meyer. Este achava, aliás, que a Bauhaus estava no caminho errado e que “em vez de produzir um projeto simples e útil para todos, muitas vezes ela se encaminhava para construções complexas, nas quais a arte vinha a galope para ali ‘estrangular a vida’”.<sup>68</sup> Ele se expressou claramente em um texto que se tornou célebre: “Nesta terra, tudo é produto da fórmula: a função regula a economia. A construção não é um processo estético [...] a nova moradia é um produto da indústria e, como tal, um trabalho de especialistas [...] O arquiteto? Era um artista, e agora se torna um especialista em organização”.<sup>69</sup>

Desse modo, em 1928, quando Meyer foi nomeado diretor, depois da demissão de Gropius, que queria voltar a seu ofício de arquiteto, um bom número de professores saiu da Bauhaus. Os alunos protestaram, temendo estar em uma escola de formação profissional: “Agora estamos nos arriscando a nos tornarmos aquilo a que, enquanto revolucionários, nos opusemos: uma escola de formação profissional que só leva em consideração as realizações, e não o desenvolvimento da pessoa [...] O espírito comunitário foi ali substituído pela competição individual”.<sup>70</sup>

A contribuição de Meyer, entretanto, esteve longe de ser inútil e multiplicou ateliês em áreas até então ignoradas, especialmente a fotografia. Ele procurou catalisar as relações entre os diferentes ateliês para ajudá-los a produzir objetos que pudessem ser vendidos nos mercados, e mais nos mercados de primeira necessidade que nos de luxo. Aliás, alguns ateliês tornaram-se muito lucrativos, começando pelo de papel de parede, mas também o foram os de tecelagem e mobiliário.

A Bauhaus obteve tamanho sucesso nessa direção, além de toda a expectativa, que alguns artistas, especialmente Klee e Kandinsky, retiraram-se, tornando sua a crítica de Schlemmer: “Os alunos devem fazer qualquer coisa por si mesmos, realizar uma encomenda com um mínimo de orientação intelectual vinda de cima: mesmo que o trabalho seja insatisfatório, ao

<sup>68</sup> L. Richard, op. cit., p. 180.

<sup>69</sup> D. Schmidt, *Bauhaus, Dresde: Verlag der Kunst* (1966, p. 47) apud F. Whitford, op. cit., pp. 180-1.

<sup>70</sup> Sybil Moholy Nagy, *Experiment in Totality* (Nova York: [S.l.], 1950), p. 46.

<sup>67</sup> C. Humblet, op. cit.

*A decoração: do processo à reabilitação*

A decoração não é uma ornamentação, mas uma arte acrescentada à arte. São referências e modelos que se acrescenta a um objeto para torná-lo mais agradável do ponto de vista das formas, das cores ou da fantasia. Presencia-se, entretanto, uma rejeição à decoração, que pode provir tanto da atitude dos artistas quanto da de uma indústria que considera que a decoração não é necessária, e que, pelo contrário, deve-se almejar um tipo de coisa universal, com a função prevalecendo sobre a forma. Aliás, não é certo que o pós-modernismo altere isso. Essa rejeição à decoração é antiga se se toma como referência as declarações de Bassânio em *O mercador de Veneza*: “A decoração não faz mais que enganar o mundo”.<sup>72</sup> Mas também se disse: “Ser original não é essencialmente uma necessidade, e imitar não é necessariamente uma desgraça”.<sup>73</sup> Muitos artistas querem ser tanto decoradores quanto criadores, e Matisse frequentemente é citado como exemplo disso. De fato, a decoração pode ter qualquer coisa de original quando se acrescenta a função.

Essa discussão volta à tona com a industrialização e a modernização, isto é, com a passagem para uma sociedade onde as energias não humanas e a mecanização ocupavam progressivamente o lugar das energias humanas. Como resultado, e insensivelmente, o artesanato tornou-se sinônimo de uma sociedade ultrapassada. O problema a ser resolvido, então, era o seguinte: como uma sociedade que faz desaparecer os artesãos pode manter a decoração e os valores que até então lhe estavam integrados, como o investimento pessoal em um trabalho, a satisfação da criação estética? Decoração não combinava com maquinário, e, como no século XVIII, procurava-se esconder o máximo possível um mecanismo por trás de uma decoração. Um fosso crescente instalou-se entre a função e a forma, defendendo-se a indiferença daquela em relação a esta; a eficácia da máquina fazia a beleza e isso bastava. Se houvesse ornamentação, ela só poderia ser feita, também, de maneira mecânica.

De fato, não há nenhum motivo para se opor decoração e máquina, a não ser o caráter personalizado da decoração ao caráter impessoal da máquina. Na grande exposição de 1851 no Crystal Palace, a organização

<sup>72</sup> “The world is still deceived with ornament” (Bassânio, terceiro ato, *O Mercador de Veneza*).

<sup>73</sup> J. Trilling, *Ornament: A Modern Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 2003), p. 14.

*menos ele conserva um valor sociológico*”.<sup>71</sup> Muitos atribuíram esse desvio sociológico ou socializante às referências marxistas de Meyer e viram, na Bauhaus de Dessau, um ninho de... bolcheviques. Meyer foi obrigado a pedir demissão em 1930, pelo motivo de que havia entregado dinheiro da escola para os mineiros em greve, mas não sem que Gropius e Kandinsky tenham agido sub-repticiamente contra ele.

O arquiteto Van der Rohe foi então nomeado para restaurar a reputação da Bauhaus em face de seus adversários, tanto de direita quanto de esquerda, mesmo tendo recusado o cargo dois anos antes, o que, aliás, levou à nomeação contestada de Meyer. As opções de base não mudaram, mas, para resumir, pode-se dizer que a atenção foi deslocada dos mercados populares para os de luxo, o que não deixou de descontentar muitos alunos que haviam adotado a filosofia de Meyer. A retomada do controle dos alunos foi severa. Em vez dos cursos de economia e de psicologia, reivindicados pelos alunos, para ocupar o espaço deixado pela saída de Kandinsky (que acabou ficando, mas com um volume menor de aulas) e de Albers, foi-lhes imposto um regulamento interno, convidando-os a recusar qualquer discussão política.

O ensino teórico, como o da arquitetura, prevaleceu, e a escola perdeu sua força devido a um diretor ausente e controverso. O clima que predominava na Alemanha voltou-se contra essa instituição complexa, que havia coligado os descontentamentos ao levantar todos os temas que podiam fazer a sociedade ir adiante, oposição que também extraía seus argumentos do antissemitismo das autoridades municipais de Dessau em face do corpo docente. As subvenções foram reduzidas, os contratos, anulados, e a escola foi finalmente fechada em 30 de setembro de 1932, depois devastada pelos nazistas. Um *ersatz* da escola foi criado em Steglitz, em Berlim, sob uma forma totalmente particular, e os nazistas a fecharam definitivamente em 11 de abril de 1933, dando a entender que estariam dispostos a reabri-la se todos os professores judeus e sociais-democratas, como Kandinsky, fossem excluídos.

Esse fechamento levou um grande número de seus membros a tentar reascender suas ideias em Chicago, Yale ou Harvard. De fato, essa reputação deveu-se mais à utilização do tema do design que a seus princípios fundadores, e muitos foram os antigos professores da Bauhaus que viram uma armadilha nesse fechamento estético. A ideia de uma continuidade entre arte, artesanato e indústria não se impôs.

<sup>71</sup> F. Whitford, op. cit., p. 190.

de quatro setores — materiais, máquinas, produtos manufaturados, objetos de arte — havia privilegiado o terceiro. A exposição dos produtos manufaturados mostrava que também se podia produzir, a preços decrescentes, objetos simples, suprimindo sua pobreza, mesmo que sua decoração fosse reduzida à mais simples expressão. Nem por isso o movimento contra a decoração deixou de se acelerar. Assim, um célebre arquiteto, Loos, escreveu um ensaio com um título bem lapidar: *A decoração é um crime (Ornament equals crime)*.<sup>74</sup> Para ele, a decoração enfraquece as potencialidades, pois ela não é necessária. Hoje é possível satisfazer as necessidades com um capital mais restrito do que antes, e isso equivale a economizar, enquanto ornamentar equivale a investir no supérfluo. Mesmo assim, Loos admitia uma certa decoração, não como resultado natural de nossa cultura,<sup>75</sup> mas como um modo de aproveitar a oportunidade de utilizar os materiais oferecidos.<sup>76</sup>

Essa rejeição ao que era apresentado como supérfluo não era nova. Desde a Antiguidade, via Bíblia, existe um discurso antissupérfluo ou, e essa é uma versão melhorada, um discurso que denuncia a ascendência das aparências sobre a realidade. Critica-se não tanto o aspecto frívolo ou supérfluo quanto o fato de se falsear as aparências. Também para Ruskin, mas com evidente nostalgia, a decoração só é aceitável quando se baseia na natureza, e não nos artefatos humanos. A natureza é a manifestação direta de uma ordem divina, e desligar-se dela é moralmente duvidoso. Os dois discursos antidecoração convergem aqui, pois as imagens não fazem mais que desenvolver a idolatria e as meditações inúteis. Referências a isso são múltiplas, e pode-se acrescentar a denúncia feita por Rousseau de se dar às imagens a aparência de virtudes que elas não têm.

O melhor exemplo desse domínio do funcionalismo, aqui sinônimo de eficácia e de simplicidade, é dado por Auguste Comte com o positivismo. É a idade da razão, onde culmina o espírito científico, na qual a indústria é o melhor exemplo. O modelo da sociedade em vias de se instalar (*saber para prever, prever para poder*) é o da máquina. O futuro são as funções que operam bem e que devem, para tanto, ser sinônimos da maior simplicidade possível, do despojamento do que pode ser fonte de atraso, de desperdício e de frenagem. A decoração não é abandonada, mas suas referências, doravante, serão procuradas mais no futuro que no passado, o que, evidentemente, relativiza muitos referenciais e habilidades. Pode-

<sup>74</sup> A. Loos, *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside: Ariadne Press, 1988).

<sup>75</sup> "Ornament is no longer a natural product of our culture."

<sup>76</sup> A. Loos, op. cit., p. 130.

-se até mesmo fazer uma decoração à máquina, valendo tanto quanto as feitas à mão.<sup>77</sup>

Outro problema provém da influência que a crescente divisão do trabalho e a especialização operam sobre as competências do trabalhador. Este se torna prisioneiro de sua função, o que o impede de ter um papel estratégico ou organizador, pois isso implicaria em que ele pudesse arbitrar entre várias funções. Assim, o trabalhador é privado de sua capacidade, de sua independência e de seu amor-próprio. Seu trabalho se lhe torna desconhecido, e ele se transforma em uma mercadoria, a energia que lhe é incorporada.<sup>78</sup>

Esse debate sobre ornamentação leva novamente à discussão sobre a diferença entre artesão e artista. Para Collingwood, em sua obra *The Principles of Art* (1938), o artesão sempre sabe onde deve chegar, enquanto o artista, não.<sup>79</sup> Neste último caso, o processo prevalece sobre o produto. Portanto, o artesanato é previsível e a arte, não, daí certa superioridade da arte sobre o artesanato.

A passagem para o modernismo não impediu, no entanto, certa reabilitação da decoração. De fato, mais que uma rejeição, passou-se a uma revolução na decoração. Em vez de procurá-la de modo bem sistemático no passado, isso será feito nas referências à natureza: por exemplo, Loos vai considerar que a decoração está ligada à utilização do mármore com veios. A arte abstrata iria desenvolver a decoração, suprimindo os temas e definindo articulações entre elementos diversos: formas e cores. Pode-se, assim, introduzir elementos de indeterminação na decoração, como será feito por alguns artistas decoradores sob a influência das cerâmicas japonesas ou chinesas. É mostrado como a técnica do *raku*, em que se cozinha de modo diferente as partes de uma mesma cerâmica, cria motivos totalmente inesperados (como as indianas ou o vidro de Tiffany). A pesquisa da forma deixa de ser condenada em nome de uma arte abstrata.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>78</sup> O extraordinário é que, com exatamente o mesmo ponto de partida (ou, melhor, a mesma constatação) de Marx, Ruskin vai sugerir uma saída bem diferente da revolução social. Em *The Stones of Venice*, ele vai propor um retorno a uma criatividade individual. Todo trabalhador tem uma faísca de criatividade, e é exatamente esta que é preciso deixar que se desenvolva. Sua admiração pela arte gótica provém justamente de sua consideração de que, naquela época e sob essa perspectiva, a criatividade dos trabalhadores estava realmente livre e impelida para a imaginação. Para ele, o gótico não é um estilo, mas uma atitude em face do trabalho. Para ele, o que foi dividido não foi o trabalho, mas sim os homens. De tal modo que "a pequena fração do homem que é mobilizada para fazer uma cabeça de alfinete não pode fazer outra coisa, e até se destrói fazendo só isso" (*The Stones of Venice*, p. 194).

<sup>79</sup> R.G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1938); L. Shiner, *The Invention of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), pp. 263-4.

Matisse, em sua colagem de recortes, já havia provocado esse sentimento de indeterminação, pois tudo ali abre possibilidade para outros arranjos: “Matisse provou que a decoração podia perfeitamente aliar-se à pesquisa subjetiva de uma arte abstrata”.<sup>80</sup> As decorações atuais, como as do kilt, mostram que também os artesãos podem procurar um sentido através da abstração. Pode-se, ao mesmo tempo, ser funcional, ser um objeto de arte e transmitir uma mensagem universal ao procurar uma certa abstração das formas.

A ruptura introduzida em meados do século XIX devia, portanto, ser preenchida, oferecendo perspectivas de mobilização de competências artísticas no conjunto das produções econômicas.

## O design

O design pode ser definido como “uma disciplina que visa a uma harmonização do ambiente humano, desde a concepção de objetos comuns até o urbanismo”.<sup>81</sup> Com frequência ele é apresentado como uma aplicação à produção de objetos das artes decorativas ou como uma atividade, ao mesmo tempo, estilística e funcionalista, não sem ser estendido a considerações humanistas ou até metafísicas. A expressão é polimorfa e declina-se em design gráfico, design do ambiente, design de interiores, design industrial, design de produtos, design de têxteis e moda etc.<sup>82</sup>

Ao conceber signos gráficos, imagens, objetos, o design constitui uma atividade criadora baseada em um trabalho no campo social.<sup>83</sup> De imediato, ele pretende romper com a abordagem tradicional do artesanato, se não da arte, pois “o design deve ser concebido como objeto que pode ser reproduzido industrialmente e não artesanalmente; ele é projetado para ser reproduzido. Sua funcionalidade incontornável é de ordem prática, utilitária, econômica, até mesmo psicológica, e ela obriga o designer, sem cessar, a ser um malabarista da forma e da função”.<sup>84</sup> Consequentemente, o designer será mais um criador que um criativo, pois ele deverá expressar seu movimento criativo em um produto padrão da economia. É essa especificidade do design que

é enfatizada hoje por especialistas na arte contemporânea, como Bernard Ceysson, para quem o design “[...] caracteriza uma atividade cuja vocação é dar formas a objetos produzidos industrialmente. Saído diretamente da discussão que, no final do século XIX, se desenvolve em torno de questões ligadas à democratização, à síntese das artes e à possibilidade agora oferecida de produzir mecanicamente e em série objetos indispensáveis a nossa vida cotidiana”.<sup>85</sup>

A originalidade do design é inserir a abordagem criativa nas realidades práticas, visualizando, desde o começo, a produção em série. Ele propõe soluções ao conflito do útil e do belo (ou do original). A tarefa do designer é dar mais sentido e beleza a uma realidade funcional: ele tem de “realizar modelos destinados a servir, ao mesmo tempo, o interesse do comércio e a integração de formas harmoniosas a nossos espaços privados ou profissionais”.<sup>86</sup> Alguns vão ainda mais longe e acrescentam uma missão que pode ser qualificada tanto como artística como social: “O designer é um inventor de cenários e de estratégias. Assim, o projeto deve ser exercido no território do imaginário, criar novas narrativas, novas ficções, que virão aumentar a espessura do real”.<sup>87</sup>

Não é fácil encontrar esse equilíbrio. Assim, em termos de ensino, a introdução do design nas escolas de belas-arts sempre foi difícil e jamais fez uma ponte com outras formações de vocação profissional. Assim, a identidade dos designers continua difícil de ser definida: alguns se apresentam como artistas-criadores e se orientam com maior boa vontade para o mobiliário; outros se pretendem arquitetos de interior ou decoradores; outros, enfim, se apresentam como especialistas do design gerencial.<sup>88</sup>

Entretanto, as tentativas de atenuar as fronteiras entre arte, artes aplicadas e práticas foram numerosas.<sup>89</sup> Como já foi visto, alguns movimentos encararam de frente esse problema, como a Escola de Nancy ou a Bauhaus. Outros movimentos artísticos o abordaram de modo mais

<sup>85</sup> Livro de apresentação publicado na época da exposição Design, Naissance d'une Collection, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, set. 1995.

<sup>86</sup> L. Boy, op. cit., p. 5.

<sup>87</sup> A. Branzi, *La casa calda* (Paris: Éditions de l'Équerre, 1985), p. 9.

<sup>88</sup> L. Boy, op. cit.

<sup>89</sup> Nos anos 1970, a França criou o ensino do design nas escolas de arquitetura, nas escolas de belas-arts, nas de artes aplicadas e nos cursos universitários que formam os engenheiros. Essa providência será completada por outras estruturas, como a Ensai (École Nationale Supérieure de Création Industrielle) e a Esdi (École Supérieure de Design Industriel). As estruturas *ad hoc* são, portanto, numerosas, mas constata-se uma abordagem superficial dos conteúdos e uma falta de abertura para a universidade.

<sup>80</sup> L. Shiner, pp. 225-8.

<sup>81</sup> *Dictionnaire en cinq volumes* (Paris: Larousse, 1994).

<sup>82</sup> L. Boy, *L'obscur Objet du design* (Lyon: Université Lumière Lyon 2, tese de DESS — Développement Culturel, Administration Culturelle: Gestion de Projet).

<sup>83</sup> B. Stiegler, “La Technologie contemporaine: ruptures et continuités”. In: *L'Empire des techniques* (Paris: Seuil, 1994).

<sup>84</sup> J.-C. Conesa e V. Lemarchands, *Caravelles 2* (Lyon: Totem, 1991).



incidental. Assim, dadaístas, cubistas e futuristas praticaram uma estética de mudança de curso via colagem, *assemblage*, fotomontagem, o que, de alguma maneira, levou a inverter a relação subjacente ao design, pois se partia de produtos industriais para alcançar a arte. A influência de Duchamp, que transforma o objeto industrial em obra de arte, é das mais fortes: levando ao extremo, o real basta para criar a obra de arte, e o valor simbólico acrescenta-se aqui ao valor econômico, sem eliminá-lo, até mesmo quando, com frequência, as obras de arte são apresentadas como objetos que perderam definitivamente sua função utilitária e o valor econômico associado a eles, guardando apenas seu valor simbólico.

Muitos dos movimentos artísticos que se desenvolveram depois da Primeira Guerra Mundial mostraram as mesmas preocupações: a síntese das artes; uma ligação próxima entre arte e vida; a arte ao alcance de todos. O mito da arte criadora de modernidade substitui o da arte pela arte, e os artistas passarão a se interessar pela arquitetura e pelas artes aplicadas.

Mas a crise econômica dos anos 1930 levou a obrigações mais imediatas. Nos Estados Unidos, o design de produtos organiza-se como uma prática profissional no momento da grande crise de 1929: uma das agências pioneiras do design, a de R. Loewy, é aberta com uma proposta de marketing: *"Feiura não tem mercado"*. Em 1930, na França, diante de uma tendência para o luxo na decoração, nasce L'Union des Artistes Modernes, cuja filosofia pode ser encontrada em seu manifesto: *"Poderia ser admitido como um critério quase indiscutível que uma forma padrão, para ser facilmente fabricada e naturalmente utilizada, deve forçosamente ser bela"*.<sup>90</sup>

O segundo pós-guerra é marcado, na Europa, por um forte retorno ao espírito das Arts-Déco: exuberância do estilo que ressuscita os exageros das combinações de formas e materiais. O interesse renovado pelas técnicas tradicionais próximas do artesanato, como a tapeçaria ou a cerâmica, assinala essa vontade de conciliar tradição e modernidade. A expansão econômica modifica as condições da produção. O design industrial penetra em empresas como Braun, IBM e Olivetti. A profissão de designer industrial organiza-se em plano internacional, retomando por conta própria as ideias fortes da funcionalidade e do movimento moderno.

Com nos anos 1960, passa-se da "modernidade clássica" (sociedade industrial) à crise dessa mesma modernidade (sociedade pós-industrial). A liberdade de invenção dos criadores é estimulada por influência da mídia e dos apelos ao consumo, e pelo surgimento de materiais sedutores,

<sup>90</sup> L. Boy, op. cit.

lúdicos, baratos, capazes de assumir uma infinidade de formas. Começou a era da matéria plástica, da policromia, do sintético, do inflável, do cinético. Os aspectos mais significativos dessa cultura de transição são a vontade de provocar a emoção através de uma linguagem personalizada e diversificada, e a manipulação da utopia e da fantasia.

Em matéria de arquitetura, o pós-modernismo aparece como uma revolta contra a hiperfuncionalidade. Ele desenvolve uma arquitetura inseparável do folclore ou das considerações locais. Venturi advoga a coexistência de estilos, condenando vivamente o *"less is more"* da Bauhaus, e replica com um *"more is not less"* e até com um *"less is a bore"*.<sup>91</sup>

Sem dúvida, a evolução mais importante é que muitos artistas reconhecem, hoje, as obrigatoriedades do mercado. Os artistas enviam suas imagens para os circuitos midiáticos da moda e da indústria. Garouste ou Ben desenharam roupas de Castelbajac, Boisrond imagina motivos para os tecidos Boussac, os irmãos Di Rosa desenvolvem brinquedos para a Starlux. Esse encontro põe os artistas no coração da indústria, deixando-os parcialmente livres para conceber e se expressar. O design depende do produto e da obra, da vida artística e do artesanato. Como escreveu Boris Vian: *"Um pedregulho, objeto natural, que é atirado contra o rosto de um vizinho, torna-se objeto útil; se ele é usado para sondar um poço, ele passa para o estado de investigação, e se é colocado sobre a lareira, é um objeto de arte. Da mesma forma, um objeto de investigação que não funciona mais torna-se objeto de arte, é uma subdivisão do objeto artificial, talvez ele esteja em um museu; e um objeto de arte como uma estátua em gesso de Velede pode tornar-se natural depois de ficar exposta às intempéries, em um pequeno jardim, durante três anos"*.<sup>92</sup>

### Os produtos culturais

Em 1991, Robert Reich sugeriu que o bem-estar dos americanos não dependia mais apenas da rentabilidade de suas sociedades, mas

<sup>91</sup> Para uma análise mais profunda desse tema, ver L. Boy, op. cit.

<sup>92</sup> Conferência de 4 de junho de 1948, no pavilhão de Marsan, publicada nos *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n. 12. O design pretende, portanto, introduzir o belo na indústria através de várias estratégias: adição de ornamentos, busca de pureza formal, visibilidade da função. A inovação provoca, aqui, a patrimonialização, e a criação técnica cria signos de modo consciente, como diz Philippe Starck: *"Nosso ofício não é, em nenhum caso, um ofício de artista, em nenhum caso um ofício de esteta, é um ofício de semântica [...] É preciso que os objetos enviem sinais, como as crianças, os animais, uma fogueira de troncos"*.

da especificidade de suas qualificações intelectuais.<sup>93</sup> Assim, supõe-se que os manipuladores de símbolos vão tornar-se os novos agentes do desenvolvimento, ao lado de dirigentes e de trabalhadores tradicionais, o que ressalta o papel dos artistas e dos designers. Sua intervenção fora do setor de atividades culturais não era nem um pouco reconhecida, e muitos dos agentes continuavam a contestar uma utilização da cultura para fins comerciais, contrapondo o belo ao útil, a forma à função. O desenvolvimento das indústrias culturais flexibilizou essa discussão. Contudo, o potencial econômico era então atribuído à cultura como fonte de consumo final de livros, de discos, de filmes, mas não como fonte de consumo intermediário na produção de bens não culturais.

As duas características fundamentais da economia contemporânea — economia do conhecimento e economia global — colocam esse papel da cultura, como fonte de consumo intermediário para a produção de bens não culturais, no centro das apostas do desenvolvimento contemporâneo.

- A economia do conhecimento dá aos fatores intangíveis um papel determinante na definição e na produção de novos bens. Ela interpela as tradições artísticas por duas razões. Como fonte de um patrimônio continuamente renovado, essas atividades artísticas irrigam a criatividade e põem à disposição do conjunto dos setores econômicos — do artesanato de arte à indústria automobilística, passando pela moda e pelo mobiliário — um grande número de referências em matéria de signos, de formas, de cores, de símbolos etc. Ao infundir abordagens criativas, as atividades artísticas definem procedimentos ou protocolos para a inovação, que podem ser utilizados para outras atividades. O exemplo da arte contemporânea pode ser lembrado: os avanços, ali, provêm do cruzamento de normas, de códigos e de suportes, o que demonstra, para os empreendimentos não culturais, o interesse dessas confrontações entre campos ou disciplinas.

- A economia global reforça as oportunidades de diversidade ao oferecer mercados mais extensos para produtos específicos. A concorrência entre produtos leva a ampliar a visão de uma economia onde o consumo de massa prevalece em alguns produtos quase genéricos. Por outro lado, para países que dificilmente podem apoiar-se na competitividade por causa dos custos, só uma competitividade pela qualidade lhes permitirá encontrar novos mercados, sabendo que, na determinação dessa qualidade, as características estéticas dos bens têm um papel crescente. Essa necessidade

<sup>93</sup> R. Reich, *The Work of Nations: Preparing Ourselves for 21st Century Capitalism* (Nova York: A. Knopf, 1991); OCDE, *La Culture et le développement local* (Paris, 2005), p. 67 ss.; X. Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie* (Paris: Unesco/Economica, 2003).

de variedade cada vez maior dos produtos permite também levar em consideração outra característica da economia contemporânea, a dos comportamentos de consumo pós-modernos: os consumidores procuram diferenciar-se uns dos outros apropriando-se de signos e de valores expostos pelos produtos específicos.<sup>94</sup>

- A conjunção desses dois traços conduz a um sistema econômico diferente daqueles que o precederam. Conforme escreveu A.J. Scott: *"Enquanto os ateliês e as manufaturas do século XIX produziam bens variados, mas de maneira limitada por causa de restrições da produção [...] e enquanto a produção de massa fordista rejeitava essas restrições da produção máxima em detrimento da variedade, nossos modernos sistemas de produção são bastante flexíveis para produzir, ao mesmo tempo, grande variedade em grande quantidade"*.<sup>95</sup>

A oposição entre arte e economia muitas vezes está baseada em uma separação entre uma utilidade funcional e um valor estético, ou ainda entre o fundo e a forma. Ora, a satisfação de necessidades é o objeto primeiro da economia, daí a prioridade dada ao fundo sobre a forma. As doutrinas da arte pela arte corroboraram tais separações, a ponto de desvalorizar os artesãos que, ao contrário dos artistas, tentavam manter um equilíbrio entre a forma e a função. Essa tradição levou ao célebre juízo de Max Eastman, que via nos artistas que estabeleciam uma relação com as esferas de produção o aviso fúnebre de seu talento.<sup>96</sup> Outras oposições eram menos fortes, como a de Baudelaire, para quem a beleza só tem sentido dentro do contexto das condições e dos quadros da vida material em que ela é introduzida. Não estando ligada a esse contexto, a mensagem estética ficava pouco compreensível, daí a noção da dupla composição da obra de arte.

Parece que hoje os designers escapam dessa dicotomia, mostrando a dificuldade de separar a substância do fundo da substância da forma. Prova disso é a história conhecida da moda no começo do século XX. Frequentemente esquecida, a do automóvel também é reveladora. O célebre modelo T, que se tornou o símbolo do fordismo, não podia ser objeto de nenhuma evolução que pudesse lhe dar formas curvas e arredondadas: as máquinas não o permitiam, e a disposição física das oficinas tornava até impossível introduzir no processo de produção máquinas mais flexíveis. A isso, Ford acrescentava que estava disposto a vender seu modelo com

<sup>94</sup> X. Greffe, op. cit., p. 69.

<sup>95</sup> A.J. Scott, *The Cultural Economy of Cities: Essays on the Geography of Image-Producing Industries* (Londres: Sage, 2000), p. 24.

<sup>96</sup> Apud H.L. Molotch, *Where Stuff Comes From* (Nova York: Routledge, 2003), p. 55.

todas as cores possíveis, desde que fosse preto. Por outro lado, a General Motors, que tinha associado os profissionais em decoração àqueles que desenhavam os veículos das estrelas de Hollywood, começava a introduzir em seus modelos cores variadas e linhas curvas, tanto na frente quanto atrás, o que apresentava outras possibilidades de disposição, por exemplo, para a roda sobressalente. Para chegar a isso, a General Motors aperfeiçoou um aço especial que permitia essa flexibilidade. Isso, junto com a supressão das porcas dos parafusos, permitiu que a firma desenvolvesse formas melhores, tanto no plano da aerodinâmica quanto no da estética, a ponto de, mais tarde, se falar de veículos esculpidos. Como afirma Barthes, em um outro contexto, o da observação dos visitantes no Salão do Automóvel de Paris diante dos modelos da Citroën: “[...] o automóvel hoje é o equivalente exato das grandes catedrais góticas [...] uma grande criação da época, concebida apaixonadamente por artistas desconhecidos, consumida em suas imagens, se não em seu uso, por todo um povo que se apropria, nela, de um objeto perfeitamente mágico”.<sup>97</sup>

A satisfação das necessidades é, portanto, compatível com a diferença de formas, e estas podem tornar-se elementos na conquista de novos mercados. Além disso, essa modificação das formas pode ser resultado de saltos ligados à adoção ou interpenetração de novas imagens ou de novas referências, enquanto a adaptação do fundo muitas vezes é mais contínua, feita de avanços marginais. Essa modificação das formas frequentemente joga com a emoção ou com valores simbólicos que provocam uma considerável necessidade de renovação, ela mesmo sendo fonte de ganhos econômicos. O bem, então, assume um sentido que ultrapassa sua função. Esse valor simbólico pode tornar-se determinante: ele produz verdadeiros *logos*, dando provas de fazer parte de um grupo ou até de uma nova etnia. Muitas vezes os artistas gostam de brincar com essa confusão entre forma e função, como comprova o célebre banco de jardim reservado, ao mesmo tempo, para os passantes e para as flores.<sup>98</sup>

Os produtos, portanto, sejam eles quais forem, associam essas funções em proporções diversas, apresentando casos extremos: o do bem que perdeu toda função utilitária, mas dotado de uma dimensão estética e/ou semiótica; o do bem cujo valor estético ou formal seria muito pequeno perante o seu conteúdo funcional. São possíveis transgressões, como a de Duchamp, levando para dentro de um museu um objeto utilitário

que, justamente, havia perdido sua utilidade, sem que, com isso, tivesse o benefício de que lhe fosse reconhecido um valor estético. A economia contemporânea ressalta esse valor estético dos bens, fonte de diferenciação de produtos e de identificação de consumidores. Assim, os produtos culturais são produtos cujo valor estético é procurado por si mesmo, sem que isso se faça em detrimento de sua função utilitária, aqui, também, com o caso extremo da obra de arte, que não teria outro valor senão o estético ou semiótico. A produção desses produtos culturais é duplamente devedora das artes: os saberes artísticos lhes servem de referência e as habilidades artísticas, de alavancas na fabricação.

### *A superação da dicotomia entre belas-artes e artes decorativas: uma lição japonesa*

Como muito autores constataram, “não há dúvida de que, em nenhum lugar, as chamadas artes maiores e as outras consideradas decorativas se interpenetram tanto quanto no Japão. Simplicidade da matéria e humildade de utilização não fazem sombra ao poder criador do artista: a menor tigela pode, apenas ela, resumir o poder criador de uma época”.<sup>99</sup>

### O conceito de arte, conceito importado

Desde a instalação do regime de Tokugawa do período Edo, a arte no Japão é grandemente assunto dos artesãos.<sup>100</sup> Mais precisamente, pode-se dizer que não existiu, como nos países europeus a partir da Renascença, uma distinção entre o artesão e o artista, mas que uma figura foi dominante por um longo tempo, a do artista-artesão. Aliás, não existia palavra que pudesse classificar o termo arte, a não ser um caractere chinês que significava artesão ou habilidade artesanal, capaz de designar então todas as atividades que desembocavam na criação de coisas. Assim, um pintor era chamado de pintor-artesão, um ceramista, de ceramista-artesão, um escultor, escultor-artesão etc. Eles viviam principalmente das encomendas oriundas da nobreza, dos samurais e dos templos. Aos poucos, a paz, a riqueza crescente, a expansão das cidades e o desenvolvimento da indústria,

<sup>97</sup> R. Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), p. 169.

<sup>98</sup> M.W. Rectanus, *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002).

<sup>99</sup> V.D. Elisseeff, *La Civilization japonaise* (Paris: Arthaud, 1974), p. 262.

<sup>100</sup> X. Greffe e N. Sato, “Artists and Artisans in a Global Economy: A Strategic Bonding”. In: H. Anheir e R. Isar (orgs.), *Cultures and Globalization* (Londres: Sage, 2009).

o gosto pelo luxo, próprio dos senhores feudais, que se tornaram cortesãos, e dos comerciantes enriquecidos, favoreceram o desenvolvimento de um artesanato de arte aplicado a todas as dimensões da vida cotidiana.

Para Jarves, dois elementos iriam contribuir para explicar esse desabrochar do artesanato de arte no Japão. Essa sociedade nunca vinculou, de fato, a arte ao supérfluo, simplesmente porque uma classe dificilmente vivia acima das outras, exibindo sua opulência. Desde então, a criatividade foi ampliada para a melhoria dos produtos do cotidiano, e essa criatividade foi uma constante do artesão japonês, que, no mais das vezes, vivia sozinho. Além disso, o status do artesão japonês era diferente de seu homólogo europeu: ele estava situado no mesmo nível que o comerciante, e até acima deste, o que fazia com que um produzisse por si mesmo e o outro vendesse (“*O primeiro produzia enquanto o segundo se contentava em vender*”<sup>101</sup>), ao contrário da Europa, que perdeu desde o começo da industrialização sua gramática da ornamentação.

A partir de 1860, um importante movimento de transformação animou o Japão dos Meiji, até então considerado pelos países ocidentais uma nação fechada. Desse modo, o conceito de arte foi importado dos países ocidentais e criou um descompasso entre as acepções tradicionais da atividade artística e as novas noções de pintura, escultura etc. Ao mesmo tempo, o artesanato de arte e a indústria tenderam a se aproximar, pois a industrialização levava um determinado tempo para deslanchar e impor a noção de atividade industrial. A partir de 1894, as coisas se aclararam, pois o Japão participou das exposições universais e teve, então, de dispor suas atividades em categorias fixadas pelos organizadores. Assim, o Japão participou das exposições de Paris (1867), Viena (1873), Filadélfia (1876) e Paris (1878). Ele foi então levado a apresentar suas obras nas seções dedicadas às artes decorativas e em nome de sua nascente política de promoção de suas exportações. No começo, e para preparar a Exposição Universal de Viena de 1873, os funcionários japoneses haviam definido 24 setores em que o país apresentaria sua competência, sendo que, a um deles, foi atribuído o título de belas-artes ou *bijutsu*, termo que traduz literalmente a expressão recebida na Europa, remetendo, ao mesmo tempo, ao mobiliário e às máquinas.

Isso não impediu o surgimento de um certo número de diferenciações ou de desafios. Assim, na Exposição Universal de Chicago em 1893, a delegação japonesa havia conseguido apresentar de maneira integrada

<sup>101</sup> *The Former Created, the Alter Simply Sold*. In: J. Jackson Jarves, *A Glimpse at the Art of Japan*, 1. ed. (Tóquio: Tuttle Company, 1876), p. 143.

objetos de arte e objetos de artes aplicadas, para retomar uma terminologia vinda do Ocidente, mas não conseguiu impor a mesma unidade na Exposição Universal de Paris em 1900. Os objetos de artes decorativas foram, portanto, separados dos outros, o que permitiu, aliás, que eles se beneficiassem do interesse pelo movimento da Art Nouveau. Esses produtos foram muito bem recebidos, e o governo Meiji não parou, então, de encorajar a exportação desses produtos, desenvolvendo atividades importantes a favor do design, especialmente através de uma rede de escolas técnicas que permitia transmitir as qualidades dos artesãos criadores, reforçando-as. Além disso, um grande inventário foi feito, ordenando cerca de 2 mil documentos e classificando-os em quatro grandes séries de objetos, ou seja, 84 volumes do catálogo *Onchi*. Durante esse mesmo período, cuidou-se para que não se transformasse em dicotomia a nascente diferença entre artesãos criadores e artistas. Assim, todos foram agrupados dentro de um mesmo sistema, o que, portanto, lhes dava um status social semelhante; esse sistema durou até 1944.

No decorrer do século XX, o Japão conheceu, da mesma forma que os países ocidentais, movimentos “puramente artísticos”, vanguardas e uma arte contemporânea. Mas jamais se considerou essa arte como sendo de natureza superior ao artesanato de arte. Lá, as artes decorativas não apenas alcançavam o mesmo nível das belas-artes, como também eram fonte de uma riqueza econômica, e não só cultural.<sup>102</sup> O termo belas-artes, portanto, surgiu no Japão por razões circunstanciais, ligadas à organização das trocas com o exterior. Ao mesmo tempo, os ocidentais, com base na oposição já reconhecida entre arte e artesanato de arte, consideravam que o que se fazia lá se tratava principalmente de artes decorativas, de tal modo que a palavra não significava a mesma coisa conforme o ponto de vista adotado. Alguns autores japoneses, como Nishi Amane, superaram uma abordagem administrativa ao insistir em que essa arte também era a arte do belo. E os autores japoneses logo marcaram sua diferença em relação ao idealismo ocidental, como Ogaï, para quem: “*Quando se faz de modo a explorar a natureza, que é a essência da arte, não se pode criar coisas sem fundamento, que não surgem no mundo real, mas apenas no mundo artístico ideal*”.<sup>103</sup> Assim surgiram conjunta ou sucessivamente movimentos de abertura (*Yoga*) e de fechamento em uma identidade mais nacional (*Nihonga*). Mas

<sup>102</sup> Summary of the Contents of the Exhibition, “Commemorating the 2005 World Exposition, Aichi Japan; Arts of East and West from World Expositions; 1885-1900: Paris, Vienna and Chicago” (Tóquio: Museu Nacional de Tóquio, 2004).

<sup>103</sup> Mori Rintaro (Ogaï) e Omura Seigai, *Shinbi Koryo* (Tóquio: Shun Yodo, 1899), p. 21.

uma coisa permaneceu constante: a reivindicação do real,<sup>104</sup> que a fusão de competências e talentos levou a realizar, ali onde o idealismo levava, pelo contrário, à dispersão. Assim, ao uso do barro pelos artesãos junta-se o de uma matéria pictórica oleosa e terrosa por Kishida Ryusei. Este vê nisso um paliativo para as lacunas inerentes à representação do real (*shajitsu no ketsujo*), dando provas da vontade comum a artesãos e a artistas japoneses de se apropriarem do caráter genésico e taumaturgo da terra: “*Motivo de luto ou de conforto, substância concreta ou simbólica, [a terra] foi um dos principais recursos da economia mítica que alimentou a criação artística japonesa*”.<sup>105</sup> Isso coincide com a posição de Sartre, para quem o barro “*transcende todas as distinções entre psíquico e físico, entre o existente bruto e os significados do mundo*”.<sup>106</sup>

#### Uma estética comum para artistas e artesãos

Toda uma filosofia da estética acompanha essa fusão de arte e artesanato de arte.<sup>107</sup>

Um primeiro princípio reside no fato de que o que mais importa é a beleza dos objetos cotidianos, o que rejeita *a priori* a oposição entre vocação utilitária ou funcional e obra de arte. O artista-artesão produz objetos usados no dia a dia, que, portanto, apresentam uma utilidade funcional para a vida cotidiana, ao contrário dos quadros. Além disso, quando os objetos são produzidos por sua utilidade, eles devem ser hígidos, isto é, resistentes e isentos de qualquer fraqueza ou de qualquer vício, e é também isso que faz com que sejam belos.<sup>108</sup> Não é inútil lembrar que muitos objetos tidos como simbólicos desse artesanato de arte foram concebidos para acompanhar a cerimônia do chá, que constituía um momento particularmente marcante da vida cotidiana. Mesmo quando a produção industrial for generalizada, os objetos feitos à mão (*getemono*) farão parte das referências do artesanato.

Um segundo princípio reside na ligação que deve ser respeitada entre o funcional e o estético. O “uso” deve ser entendido de maneira ampla: um bom desenho aumenta a função do objeto, e por mais útil que seja um objeto, sua feiura reduz necessariamente a qualidade dele. Aqui

<sup>104</sup> Lucken, *L'Art du Japon au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Hermann, 2001), p. 243.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>106</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le néant* (Paris: Gallimard, 1943), p. 658.

<sup>107</sup> X. Greffe e N. Sato, *op. cit.*

<sup>108</sup> Mori Rintaro (Ogäi) e Omura Seigai, *op. cit.*, p. 66.

não há separação entre a matéria e o espírito,<sup>109</sup> mas uma beleza própria desses objetos artesanais “*feita mais de graça e de sensibilidade, de calor e de familiaridade [...] que de grandeza e dignidade*”.<sup>110</sup> Essa união entre o funcional e o estético é sutil e até constitui, segundo Jarves, o essencial do artesanato de arte japonês: “*No Japão, os artigos cotidianos associam limpeza e utilidade [...] Sabe-se onde a utilidade deve parar e a decoração começar*”.<sup>111</sup>

Um terceiro princípio reside no papel relativo dos elementos naturais e do gênio criativo. A força dos objetos de arte está em que neles não se sinta a personalidade do artesão-artista: “*É o objeto que deve brilhar, e não seu criador*”. Isso não significa a falta de dimensão individual, mas enfatiza o fato de se encarregar das tradições da comunidade a que se pertence. Daí deduz-se que a percepção é mais importante que o conhecimento. Ficar no exterior do objeto e aplicar-lhe critérios intelectuais próprios não funciona. É preciso um mínimo de empatia entre o homem e o objeto observado por ele. Em seguida, essa posição é usada para ressaltar a diferença entre uma tradição japonesa e uma tradição ocidental, o artista no sentido ocidental sendo, justamente, aquele que expressa seu gênio pessoal através de sua criação. Alguns irão mais longe, dizendo que não é o caminho do gênio ou da confiança em si (*jiriki-do*) que deve prevalecer, o qual é também o caminho da dificuldade (*nangyo-do*), mas o caminho da confiança em uma força externa (*tariki-do*), neste caso, a tradição.<sup>112</sup> Eles irão concluir, aliás, que a assinatura resulta em uma concepção bastante estéril da arte, aprisionando-a em uma individualidade e freando o progresso de uma sociedade.<sup>113</sup>

O quarto princípio reside na oposição entre belo e feio. A verdadeira beleza não pode fundamentar-se nem na perfeição, nem na imperfeição, mas em um reino onde tais distinções deixaram de existir, em que o imperfeito se identifica ao perfeito: “*Essa é a beleza que eu classifico de irregular, à falta de palavra melhor*”.<sup>114</sup> A beleza ganha, a seguir, as formas e as irregularidades que a natureza nos dá, e uma beleza que só existe em relação à feiura não é uma beleza verdadeira.<sup>115</sup> É mais uma questão estética do que artística, pois um bom número de europeus pode aqui ser artístico

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>111</sup> J. Jackson Jarves, *op. cit.*, p. 141.

<sup>112</sup> Mori Rintaro (Ogäi) e Omura Seigai, *op. cit.*, p. 53.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 156-7.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 50.

sem ser estético, enquanto os produtos japoneses visam, prioritariamente, à estética.<sup>116</sup>

Existe, portanto, uma divergência entre os diferentes sistemas, que pode ser sintetizada da seguinte maneira. Nos países europeus, a separação entre belas-artes e artes decorativas e/ou artes aplicadas não deixou de aumentar, enquanto essa distância permaneceu muito menor no Japão, bem como em vários outros países asiáticos. Mesmo quando surgem pontos em comum, não se pode mais interpretá-los do mesmo modo. Que se considere, por exemplo, a pesquisa de formas irregulares e de deformações. Na arte moderna, insiste-se e com frequência acentua-se a deformação, como nas artes coreana ou japonesa tradicionais. Mas, como escreve Soetsu Yanagi: "*A primeira é intencional, a segunda é natural [...] Os coreanos jogam com a assimetria, não porque achem belas as formas assimétricas ou feias as formas simétricas, mas porque eles fazem tudo sem ficar obsecados pelos conceitos. Eles estão perfeitamente isolados de qualquer conflito entre o belo e o feio. Nisso [...] reside o mistério da infinita beleza das peças coreanas*".<sup>117</sup>

Onde essa distância é contida, a ligação entre artistas e artesãos permanece positiva e provoca trocas frutíferas no conjunto, como para a economia. Os artistas podem inspirar e renovar as referências com base em um grande domínio dos materiais e dos gestos, e os artesãos podem acrescentar o belo ao útil, aumentando assim a qualidade dos objetos muitas vezes utilizados na vida cotidiana. Onde a distância aumenta, ou mesmo onde toda ligação desaparece, no melhor dos casos os dois meios coexistem, em detrimento do conjunto. Desconectados de toda função social elementar, os artistas podem dar livre curso a uma abstração que o mercado irá arbitrar, com muita frequência, de modo aleatório. Excluídos do mundo artístico, de seu trabalho sobre as referências, bem como de seu reconhecimento, os artesãos são marginalizados e terão tanto mais dificuldades para fazer valer sua qualidade quanto de seus produtos; isentos de qualquer propriedade intelectual, serão cada vez mais copiados com facilidade e eliminados do mercado.

<sup>116</sup> J. Jackson Jarves, op. cit., pp. 22-3 e 146.

<sup>117</sup> Soetsu Yanagi, *Artisan et inconnu: la beauté dans l'esthétique japonaise* (Paris: L'Asiathèque, 1992). Traduzido de *The Unknown Craftsman — A Japanese Insight into Beauty* (Tokyo-Kodansha International, 1972), p. 43.

## O REENCANTAMENTO DOS LOCAIS DE CONSUMO

Hoje as artes são usadas para estimular o consumo. Cada vez mais os espaços comerciais contemporâneos são arranjados para levar aqueles que vão ali a gastar o máximo possível, quer se trate de shoppings, de grandes magazines, de navios, de cassinos etc. Trata-se de verdadeiras catedrais do consumo, de lugares encantados, até mesmo sagrados aos olhos dos consumidores. Mas para atraí-los é preciso reforçar permanentemente o caráter mágico desses lugares.<sup>118</sup>

A tese de Weber sobre o desencantamento permite compreender como as artes podem criar esse caráter de encantamento. Para Weber, a economia capitalista é uma economia altamente organizada e racionalizada, de tal modo que todas as suas estruturas, incluindo as de consumo, acabam exercendo uma dominação das mais fortes sobre as pessoas que vivem isso. A procura pela racionalização leva a uma sociedade árida e formalizada, que convém, portanto, ser tornada mais agradável através do reencantamento. É preciso introduzir nela mágicos, sonhos e fantasia, é o que escreve Campbell em sua obra sobre as formas modernas de consumo.<sup>119</sup> Os locais de consumo devem ser sagrados, e a arrumação do Bon Marché em Paris, no final do século XIX, traduz essa vontade. A descrição feita por Rosalind Williams<sup>120</sup> mostra como as formas e a decoração da loja foram planejadas para criar uma osmose entre o local de escoamento das mercadorias nas docas e um universo de prestígio, de encantamento, de romance.

Motivações desse tipo são encontradas, atualmente, na arrumação dos hotéis-cassinos de Las Vegas, que, na verdade, não passam de espaços de consumo. Mas o melhor exemplo continua sendo o dos espaços ou shoppings comerciais, que são o orgulho de muitas cidades. Para compreender sua importância, em primeiro lugar é preciso lembrar que se trata de novas paisagens de consumo e que, portanto, elas foram concebidas como tal: "*Ao criar paisagens, preenchendo-as com signos que veiculam mensagens e símbolos, são produzidas imagens do futuro, bem como do passado, e assim pode-se controlar o comportamento dos visitantes, que as acham 'naturais' [...] De alguma maneira, cria-se uma paisagem mental*".<sup>121</sup> A paisagem torna-

<sup>118</sup> G. Ritzer, *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption* (Londres: Sage, 1999), p. 8.

<sup>119</sup> C. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford: Blackwell, 1989), p. 153.

<sup>120</sup> R. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982), pp. 70-1.

<sup>121</sup> R. Peet, *Modern Geographic Thought* (Oxford: Blackwell, 1998), p. 23.

-se, assim, um texto, forjado por peritos mas legível por todos. Ela age como um teatro, em que o visitante será convidado a subir no palco a fim de fazer parte da representação. É preciso, ainda, que ela alcance seus objetivos, e é aqui que entram em cena os artistas. É necessário incrustar nessa paisagem signos que fazem esse consumo em potencial relacionar-se com a identidade desejada. Através do consumo possível, é preciso forjar a imagem sonhada de si e para si, e, para isso, torna-se necessário elaborar não apenas signos, mas sistemas de signos que convidem a assumir tal personalidade.<sup>122</sup> Assim como Benetton ou Nike, que lançam mão de criações artísticas no próprio centro de suas mensagens publicitárias, os shoppings vão mobilizar recursos artísticos para oferecer um ambiente envolvente, mas, acima de tudo, propício ao consumo, daí o fato de que este seja apresentado sob as formas mais espetaculares. Desse modo, haverá um esforço para fazer com que os visitantes circulem, adiando o momento em que eles sairão desse espaço, e levando-os, através de caminhos e perspectivas, a assumir todas as dimensões possíveis de consumo, e não apenas aquelas pelas quais eles entraram. Aliás, é notável que as cidades tendam a organizar alguns de seus quarteirões conforme o modelo dos shoppings, instrumentalizando assim o papel que tradicionalmente se espera da arte pública.

Porém, bem entendido, esses esforços para encantar também dependem da racionalização, de tal modo que é necessário imaginar continuamente como promover o encanto nesses espaços. Isso é feito criando exposições, personalizando a decoração e produzindo espetáculos. Os artistas estão profundamente integrados nesses movimentos; eles são os agentes do reencantamento do consumo e são mobilizados como tais, mesmo que as coisas lhes sejam apresentadas de maneira um pouco diferente.

Um exemplo desse reencantamento é novamente apresentado pelos magazines do Bon Marché em Paris. Ainda que outros magazines algumas vezes façam exposições (como as Galeries Lafayette, em 2005 e 2006, com Antidote, que apresentava sete artistas contemporâneos), o Bon Marché fez do princípio contínuo de tais exposições um projeto empresarial. A ideia é garantir uma presença permanente da arte contemporânea nos diferentes setores do magazine, fazendo um rodízio com pinturas, esculturas e fotografias, de tal modo que o espaço de venda é pontuado com obras originais que permitem ir além da monotonia das séries de objetos apresentados.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> D. Mitchell, *Cultural Geography: A Critical Introduction* (Londres: Blackwell, 2000), pp. 136-8.

<sup>123</sup> K. Lisbonne e B. Zürcher, *L'Art avec pertes et profit?* (Paris: Flammarion, 2007), pp. 81-2.

Para alguns observadores, as empresas podem assumir, em uma economia de mercado, o papel que tinham os príncipes da Renascença, isto é, produzir encomendas que possam fazer viver o mundo da arte. Dão provas dessa atitude as experiências e aspirações impostas hoje pelo mecenato empresarial. Essa procura é particularmente mais forte quando, por trás dessas empresas, podem ser encontradas, no mais das vezes, pessoas ou famílias capazes de assumir motivações altruístas mais facilmente que instituições complexas. A França, país onde tradicionalmente é denunciada a fragilidade do mecenato empresarial, apresenta, por outro lado, um notável exemplo desse mecenato. Em 1967, a empresa estatal Renault cria um departamento chamado Pesquisa, Arte e Indústria, que oferecia uma logística aos artistas; as obras assim criadas continuavam a ser de propriedade deles. Daí resultaram muitas criações, das *Accumulations Renault* de Arman, feitas com peças de motor, ao *Mur Bleu*, de Jean Dubuffet, mobilizando as pesquisas da empresa no campo das pinturas sintéticas. Mas a Renault, com isso, acabou tendo algum benefício, pois muitas dessas obras ficaram expostas em suas fábricas.

Essas coisas estão mudando por três razões interligadas. Em primeiro lugar, a pressão exercida sobre as empresas para “dar” mais aumenta por causa da crescente desobrigação dos Estados. Depois, são menos as pessoas que os conselhos de administração que estão encarregados das decisões de financiar atividades artísticas. Enfim, as empresas que intervêm no campo artístico assumem verdadeiras políticas culturais em função de seus próprios objetivos. Suas ações não são gratuitas, mas sim sujeitas a seus próprios objetivos. Elas podem concordar com a liberdade de criação dos artistas, mas também podem fazer com que estes façam parte de uma estratégia para reforçar a sua imagem, ou a de sua cultura, ou até mesmo de estratégias publicitárias para seus produtos. As empresas não são mecenas, mas agentes integrais da política cultural. Elas têm estratégias culturais ligadas a suas finalidades, e é a partir daí que se pode saber se elas trazem soluções novas ou se, pelo contrário, só mudam de lugar as restrições encontradas pelos artistas.

## A desobrigação financeira dos Estados

Seja qual for o país considerado, hoje se assiste a uma desobrigação progressiva dos Estados em face da cultura. Isso fica bem evidente em países como os da Europa Meridional ou os novos membros da União Europeia, em que se trabalha com disciplinas orçamentárias que colocam novamente em questão a produção de bens julgados não essenciais em relação a outros. De alguma maneira, aplica-se o princípio de Veblen em sentido inverso: ante a redução dos orçamentos, começa-se suprimindo as verbas destinadas a bens considerados menos essenciais que outros, por exemplo, a cultura em relação à educação. Essas estratégias apresentam variações. Nos novos membros da União Europeia, a produção desses bens é deixada ao sabor dos mercados. Na França, procura-se transferi-la às coletividades locais, estratégia que levanta dúvidas quanto a se confrontar, cedo ou tarde, com as mesmas restrições. Mesmo em países que já apelavam para o mecenato, vê-se que um movimento desse tipo desacelera-se.<sup>124</sup>

Considere-se as atitudes das agências governamentais criadas nos Estados Unidos (National Endowment for Arts — NEA) e no Reino Unido (Art Council, English Heritage). Elas foram fundadas como mais ou menos responsáveis perante o poder executivo e, muito indiretamente, perante o Parlamento, justamente para promover o interesse de parceiros privados pelo financiamento da cultura. É claro que existem diferenças entre os dois países no nível da definição das responsabilidades dos membros do conselho de administração ou das vantagens fiscais reconhecidas aos mecenas. Mas existe um ponto comum, a atitude, ao mesmo tempo, favorável para um crescente financiamento pelas empresas, mas eventualmente desfavorável para a manutenção de certas vantagens consideradas como despesas fiscais (ou faltas de ganho) de custo muito alto para os Estados.

Assim, a reforma fiscal de 1986 nos Estados Unidos dá prova de uma mudança de direção. Enquanto era deduzido não apenas o custo da obra que havia sido comprada e depois doada a um museu, mas também uma parte da mais-valia que poderia ser realizada quando essa obra fosse revendida no mercado em vez de doada, esse princípio do duplo incentivo foi suprimido e logo seguido por uma grande redução das doações de obras de arte.<sup>125</sup> Além disso, a chegada do presidente Reagan ao poder foi traduzida por uma redução pela metade do orçamento da NEA, com base em

duas ideias: é preciso não confundir cultura e lazer; e o apoio público deve, assim, ser dedicado à produção artística, e não a fazer sonhar as massas. As empresas continuaram a financiar de modo crescente a cultura, como, aliás, foi demonstrado pela passagem do teto de doação das empresas de 5% a 10%. Quase ao mesmo tempo, a chegada da sra. Thatcher ao poder fez baixar o orçamento da cultura em 30%, enquanto, durante a campanha eleitoral, ela dissera que não estava pensando nisso.<sup>126</sup> Ela organizou o setor privado para que este mobilizasse dinheiro privado, começando justamente por subvencionar a associação que tinha esse único objetivo. Além disso, foram lançadas campanhas de informação junto às empresas, para que estas compreendessem bem o papel que as artes poderiam ter. Isso só podia completar o sistema muito vantajoso das *charities*, que também dizia respeito aos particulares, e iria lhes interessar através de suas empresas. Com efeito, a *charity* diz respeito ao que o contribuinte paga, mais um direito sobre a parcela que este teria pago ao governo se tivesse guardado o dinheiro. Por exemplo, uma pessoa taxada em 30%, teria pago 30£ de imposto para uma renda de 100£. Se ela doar 100£ para a *charity*, não apenas ela paga menos imposto, mas a *charity* recebe um direito sobre a parcela que seria então paga ao Estado. O que a sra. Thatcher acrescentou ao sistema é que o empregador podia contribuir diretamente com o valor da renda que um de seus empregados pretendia dedicar a um fim cultural (*Give as you earn*, ou *payroll giving*, de 1987), o que, na verdade, dava às empresas um papel estratégico na informação, na tomada de decisão e no financiamento de projetos artísticos ou culturais. Uma outra lei de 1984 havia, aliás, flexibilizado consideravelmente o sistema, ao ligar o direito à dedução não mais à natureza do destinatário, mas à interpretação que a empresa doadora fazia de sua doação: se essas doações tiverem um grande valor para a empresa, elas podem ser dedutíveis. Portanto bastava provar que uma doação reforçava a imagem da empresa para que ela fosse elegível pelas regras a favor do mecenato, daí a possibilidade de doações elevadas.

Deve-se ressaltar que, com a lei de 1º de agosto de 2003, a França criou um ambiente muito propício ao mecenato, fazendo com que empresas e particulares gozassem de vantagens fiscais superiores às de outros países. A dedução do imposto é levada a 60% do montante da despesa, dentro do limite de 0,5% do faturamento, e é criado um regime particularmente favorável para empresas que compram obras de arte e as colocam à disposição de museus ou as cedem a estes. Só a experiência poderá dizer

<sup>124</sup> Chin-Tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (Londres: Verso, 2002), pp. 47-82.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 53 ss.



se esse choque legislativo irá modificar comportamentos que, até hoje e sem exceção, não caminham nessa direção. Em todo caso, um exemplo nesse sentido foi dado pela Caisse des Dépôts et Consignations, que fez uma dupla doação em 2006: a de sua coleção de obras de arte, valendo cerca de 2 milhões de euros, ao Museu de Saint-Étienne, e a de sua coleção de fotografias ao Centro Georges Pompidou.<sup>127</sup>

### *A mudança de atitude dos conselhos de administração*

Por muito tempo os fundos dos mecenas foram geridos por eles mesmos ou por seus representantes dentro dos conselhos de administração de instituições culturais, em certa simbiose com os objetivos artísticos e culturais.

Assim, nos Estados Unidos, podia-se constatar uma grande homogeneidade desses membros, ao menos de um ponto de vista sociológico: todos tinham mais de sessenta anos, eram da religião episcopal, da raça branca e, em geral, administravam vários museus ao mesmo tempo. Eles formavam uma elite social, mas consideravam-se, ao mesmo tempo, representantes do povo, pois contribuía, de algum modo, para a eficácia com que eram utilizadas as doações feitas através das deduções de impostos da pequena burguesia. Portanto, eles estavam revestidos de uma dupla legitimidade social, a de uma casta e a de um serviço público. Mas, entre 1960 e 1980, a estrutura dos conselhos mudou muito, e cada vez mais os *businessmen* assumiram o lugar de antigos doadores ou famílias, com frequência através de suas esposas.<sup>128</sup> Esperava-se deles que, ao mesmo tempo, contribuíssem e obtivessem dinheiro.

Um exemplo é dado pela evolução do conselho da Fundação Whitney. Inicialmente, a fortuna dos Vanderbilt-Whitney provém de uma empresa familiar (1931). Mas, nos anos 1960, foi preciso encontrar outros fundos, e aumentou-se progressivamente o *board*, que passou de dezesseis para 38 membros.<sup>129</sup> Os novos membros, então, originam-se diretamente do mundo dos negócios, os demais sendo membros de direito (prefeito) ou os herdeiros da família. Nestes últimos grupos encontram-se consumidores demonstradores (os *ceremonial consumers* de Veblen), isto é, pessoas que só estão ali para se mostrar, mas não para trabalhar ou orientar ativamente

a conduta da fundação. Por outro lado, dentre os administradores oriundos do mundo dos negócios, pode-se encontrar, à imagem do capitalismo dos anos 1980, um determinado número de *raiders* ou pessoas que fizeram fortuna com operações muito especulativas. Aparece, então, uma diferença de comportamento: estes últimos não procuram realmente desenvolver as artes, mas, sim, a imagem de sua empresa. Um dos benefícios que eles esperam com sua presença é o de conhecer melhor as redes e os valores artísticos, e de poder, assim, realizar os negócios em proveito próprio. Consequentemente, surgem inúmeros conflitos de interesses. Isso pode ser visto pela constatação de que muitos dos *trustees* dessa fundação agiam, ao mesmo tempo, na Sotheby's.

No Reino Unido, o papel dos "conselhos" serve mais para dar opiniões que mobilizar fundos. Por outro lado, existe uma unidade sociológica que funciona de maneira mais clássica ou mais europeia. Supõe-se que se está gerindo para a Nação (*noblesse oblige*), o que não impede variações artísticas. Daí um retorno à unidade para responder ao desafio financeiro que os administradores têm de enfrentar ante a restrição dos fundos públicos. Esse desafio também pode ser aumentado pela administração da cultura.

Considere-se o caso da Tate Gallery. O governo Thatcher tinha mudado o perímetro e a composição de seu conselho de administração, suprimindo um administrador artístico e acrescentando dois administradores de negócios. Ao mesmo tempo, o mandato dos administradores foi reduzido de sete para cinco anos. Além disso, o primeiro presidente do novo conselho foi escolhido à revelia dos administradores, que haviam pressentido um perfil clássico. Assim, durante os anos 1980, a proporção de administradores oriundos do mundo artístico ou profissional passou de 38% a 25%, enquanto a dos provindos do mundo dos negócios passou de 45% a 50%.<sup>130</sup> Além disso, clubes de chefes de empresa haviam sido criados em torno da Tate Gallery para comprar as obras de arte contemporânea que seriam expostas ali, e bastava pagar uma mensalidade para se tornar membro, o que era o mesmo que torná-los quase curadores. Aliás, pôde-se assistir a compras explícitas de cadeiras nessas instâncias dirigentes ou quase dirigentes, como o cidadão suíço, residente em Bolton, que viu que lhe era atribuída a primeira cadeira de membro estrangeiro pelo fato de ter doado uma obra. Essa influência crescente de alguns meios na gestão de museus e de exposições foi revelada através de conflitos óbvios de interesse.

<sup>130</sup> Ibid., p. 109.

<sup>127</sup> K. Lisbonne e B. Zürcher, op. cit., p. 57.

<sup>128</sup> Ibid., p. 87.

<sup>129</sup> Ibid., pp. 136-7.

Assim, o publicitário Saatchi, administrador da White Chapel Art Gallery, havia comprado uma série de telas do pintor italiano Clemente exatamente antes que a retrospectiva desse artista fosse organizada por essa mesma galeria. Com efeito, ele utilizava seu capital econômico para constituir um capital cultural que ele reconvertia em capital econômico e mesmo político, já que era o principal financiador das campanhas eleitorais da sra. Thatcher. Ora, tudo isso era feito via instituições públicas e sem controle, e é aí que residia a ambiguidade. Como é que se poderia então “*Trusting the Trustees*”?

### *Do conservadorismo ao neoconservadorismo*

As empresas foram levadas, então, a investir muito dinheiro, mas menos como um investimento não lucrativo do que como um meio de obter influência. Aliás, isso se somava à atitude dos governos eleitos.

Assim, a administração Clinton deu destaque para a discussão sobre o caráter aceitável ou não da criação iniciada no governo Bush. Depois de ter afirmado durante sua campanha eleitoral que iria apoiar a reivindicação libertária dos artistas, quando chegou ao poder, Clinton sabiamente se alinhou com a administração do National Endowment for Arts (NEA) e com os juízes que não viam, nessa restrição dos conteúdos, qualquer atentado à primeira emenda. A posição de Gingrich, presidente da Câmara dos Representantes, era, por outro lado, a de privatizar o NEA. Efetivamente, o orçamento evoluiu da seguinte maneira: de 260 milhões de dólares em 1966, ele passou sucessivamente a 154,6 milhões de dólares em 1980, e a 99 milhões de dólares em 1996.<sup>131</sup>

No Reino Unido, no governo Blair, a retórica era favorável à cultura, mas com um esforço financeiro mínimo. Por outro lado, lançou-se mão do dinheiro da loteria, e a própria evolução de sua gestão merece ser destacada. No começo, a loteria havia sido fundada como um elemento adicional em relação aos fundos públicos, mas Blair rapidamente a substituiu. Enquanto a Heritage Lottery de John Major tendia para a conservação dos tesouros nacionais, a Lottery Britain, como foi revisada por Tony Blair, pensava principalmente em criar centros de animação ou de divertimento cultural onde se podia encontrar “*uma cultura de bengalinas de açúcar*”,<sup>132</sup> isto é, onde se podia consumir o que estava envolto em açúcar. Além disso, ele se esforçou para catalisar as parcerias público-privadas, rebatizando assim

<sup>131</sup> Ibid., pp. 273-4.

<sup>132</sup> Ibid., p. 281.

a iniciativa de John Major: Private Finance Initiatives. O melhor exemplo é o Museu Real de Armas de Leeds: o Estado confiou ao setor privado sua construção, depois sua gestão, limitando-se a cobrir as perdas registradas pelas companhias privadas correspondentes. De fato, assim era dada às empresas particulares uma garantia de lucro mínimo sob a cobertura de missões do serviço público, e o ministro da cultura da época reconheceu a ambiguidade de tal sistema.<sup>133</sup>

Bem entendido, isso alterou o sistema. Os museus foram levados a realizar *blockbusters*, como as grandes exposições em que o *sponsorship* era sistematicamente procurado com consideráveis recaídas comerciais (a Tate Gallery havia se tornado praticamente um grande magazine quando da exposição Cézanne, que tinha conseguido, em 1996, meio milhão de visitantes). Uma outra manifestação desse novo estado de espírito é, como já foi dito, a criação de numerosos clubes de empresas em torno do museu, que lhes conferia muitas vantagens, mediante uma cota com frequência muito alta no Reino Unido, porém menos elevada nos Estados Unidos. Na Tate Gallery, a Ernst & Young pagou 500 mil libras para alugar quarenta soirees durante a exposição Cézanne. De maneira mais generalizada, as empresas alugam os museus e obtêm a criação de serviços específicos, enfatizando seu *value for money*. De fato, olhando do lado do museu, isso se torna uma verdadeira gestão de monopólio: peneira-se o melhor do mercado partindo dos clientes potenciais mais ricos e tentando extrair o máximo de rendimentos. A linguagem dos museus modifica-se, então, para entrar em sintonia com a das empresas, cujos capitais eles tentam atrair. Mesmo em sua política de compras, os museus adotam estratégias de empresas, como a Tate Gallery, que queria obter uma terceira obra, gratuita, depois de comprar as duas primeiras.

### *As políticas culturais das empresas*

Hoje as empresas desenvolvem alguma coisa mais forte que o mecenato, isto é, uma política cultural de empresa. O desenvolvimento dessas políticas é tão importante que elas começam, em alguns casos, a aparecer como substitutas das dos Estados. Elas estão dotadas de inúmeros meios e, à primeira vista, podem dar provas de uma certa neutralidade diante das escolhas estéticas. Por seu lado, as instituições culturais cada vez

<sup>133</sup> Ibid., pp. 293-4.

mais são levadas a apelar para as empresas, porque o dinheiro do Estado torna-se tão raro quanto impositor de obrigações. É essa especialmente a lição dada pelo episódio da exposição Sensation em Nova York, onde Saatchi expôs, no final de 1999, os jovens artistas britânicos. Ante a recusa do prefeito de Nova York de subvencionar uma exposição que lhe impunha problemas éticos e morais, os organizadores decidiram procurar mais dinheiro pelo lado das empresas.<sup>134</sup>

Para que políticas culturais empresariais?

A iniciativa das empresas a favor das artes é, atualmente, a consequência de sua vontade de assumir uma imagem inovadora e liberal. Como declarou John Murphy, vice-presidente da Philip Morris na abertura da exposição *When Attitudes Become Form*, em Berna, em 1969: *"Nós, da Philip Morris, consideramos normal trazer essas obras até o público, pois existe um elemento nessa nova arte que tem sua correspondência com nosso mundo dos negócios, ou seja, a inovação, sem a qual nenhum progresso seria possível em nossas sociedades"*.

Como elas procuram disseminar sua própria cultura dentro da sociedade? Estabelecendo uma relação entre suas imagens e seus produtos que contribua para definir as relações sociais cotidianas; disseminando sua própria cultura e fazendo referência à cultura de outros membros da sociedade; agindo também pelo viés de seus financiamentos, sobre os modos de gestão e de comportamento das empresas de fins não lucrativos, o que diminui sua respectiva distância e limita a tentação de apresentar empresas de fins não lucrativos como referência contra as de fins lucrativos. Portanto, não se trata mais de dar dinheiro, mas de fazer compartilhar valores e obter benefícios econômicos. Fazer compartilhar os valores da criatividade, bem como a tomada de riscos, é fazer compartilhar, pelo viés da arte, valores que são apresentados como inerentes à cultura empresarial.

Mas pode haver alguma coisa a mais nessa vontade das empresas de disseminar através da arte valores que elas consideram como sendo seus. É legitimar um sistema globalizando-o. Se a troca de bens materiais é local, a circulação de símbolos pode ser global. As empresas ganham, portanto, ao articular essas formas de troca e de circulação de

bens culturais, ao concretizar suas próprias estratégias e programas, o que vai muito além de responder aos pedidos de apoio de instituições culturais e de artistas.

Assim, a cultura empresarial vai beneficiar-se de um espaço de difusão criado pela explosão de certo número de sistemas de referência e de instrumentos culturais, e isso principalmente quando os mecenas tradicionais intervêm cada vez menos.

Essas políticas culturais das empresas também irão interessar-se pela *low culture*, pelas culturas das minorias, pela cultura digital etc. Para as empresas, as diferenças entre alta e baixa cultura não contam: trata-se de dois segmentos que procuram objetivar experiências, tanto em um caso quanto no outro, e, a rigor, suas técnicas são bastante semelhantes. Além disso, ao apoiar-se no pós-modernismo, na des-diferenciação e na des-verticalização dos papéis e em um predomínio crescente das imagens sobre as palavras, elas podem fundir as oposições entre estruturas sociais dentro do campo generalizado do consumo.

A estratégia cultural insere-se, então, nas tecnologias que fazem consumir, que estruturam meios e identidades, que operam transferências de imagem, que criam uma osmose entre criatividade econômica e criatividade artística, de tal modo que as empresas sejam reintegradas plenamente como parceiros da sociedade civil. As mídias digitais ocupam um lugar importante nessa estratégia, pois elas associam essas duas formas de criatividade. Assim, o Ars Electronica Centre, em Linz, quer ser uma mistura de parque de pesquisa e desenvolvimento virtual com um museu. Elas agem como metamuseus ao representar e mediatizar os discursos das instituições que as constituem, como as empresas. Elas selecionam ou adaptam, elas mesmas, a tecnologia às mensagens que pretendem comunicar, o que vai mais longe do que os museus, que, em geral, apenas transferem elementos. Aqui, alguns falam de uma Bauhaus virtual.<sup>135</sup>

A política cultural das empresas também pode tentar enriquecer a imagem delas. A multiplicação de obras de arte públicas em torno das empresas ou em sua forma arquitetônica permite especificar seu território de maneira positiva, fazendo delas referências simbólicas, bem como físicas. Isso, entretanto, pode ir mais além da decoração dos imóveis das empresas ou de seu entorno imediato. As empresas também podem querer

<sup>135</sup> Uma outra função dessa política cultural, que cria uma tensão com a precedente, é a de especificar de maneira positiva a imagem da empresa, associando-a a atividades consideradas *a priori* sociais e que podem ser compartilhadas por todos. Em uma economia globalizada em que os produtos são cada vez mais homogêneos, faz-se sentir a necessidade de se diferenciar, e a entrada da empresa em um mundo de valores intangíveis de alguma forma lhe permite adquirir metamarcas.

<sup>134</sup> Ibid., p. 301.

reestruturar suas regiões em torno de imagens culturais fortes e aproveitar as consequências disso.

Veja-se a atitude do Deutsche Bank em Berlim e seu papel na atração do Guggenheim. O Deutsche Bank precisava legitimar as compras especulativas de terrenos que havia feito logo depois da reunificação, e, para isso, ele os ofereceu, literalmente, ao Guggenheim, que procurava novos locais na Europa. A expressão Deutsche Guggenheim Berlin, por outro lado, é ambígua, pois tem duplo sentido: o retorno dos Guggenheim à Europa e a instalação nos terrenos do banco. A matriz do banco é, assim, assimilada ao museu. No começo, era uma diplomacia cultural ou a procura de um *soft power*: o governo americano, por iniciativa do embaixador Richard Holbrooke, incentivou o Guggenheim a instalar-se no centro de Berlim.

Existe, enfim, outra função da política cultural empresarial. Ao adquirir um poder de direção sobre uma instância social crítica, a empresa se introduz, pelo viés de sua política cultural, no espaço público das ideias e no diálogo social. A partir de então, ela pode expressar intenções ou objetivos que vão muito além de seu papel mercantil, conseguindo assim uma legitimação social que frequentemente lhe é contestada pelos adversários da economia de mercado. Ela é plenamente reintegrada no espaço público como parceiro central e não conflitivo, e isso, segundo alguns, até lhe dá uma imagem positiva no momento em que se pode dizer que as empresas não estão mais criando empregos: cria-se arte em vez de criar empregos. Elas se tornam, desse modo, os apóstolos de uma nova parceria. Nisso, elas foram precedidas por Rockefeller que, antes mesmo da criação do NEA, fundou, como governador de Nova York, o New York State Council of the Arts, onde ele encorajava diretores de empresas a investir em uma dimensão cultural.

De acordo com algumas opiniões, essas atitudes podem ser encontradas nas análises de Bourdieu. Graças a seu capital monetário, as empresas adquirem um capital cultural, que poderá ser convertido de novo em capital monetário. O capital cultural de uma sociedade comercial é, aqui, o status social e o valor concedido à empresa que se engaja em atividades culturais. Mas não se pode, aqui, seguir integralmente Bourdieu, pretendendo que as sociedades, como os indivíduos, utilizem ou adquiram esse capital cultural para garantir sua reprodução. As empresas o fazem, antes, para obter uma influência que pode mudar a visão que a sociedade tem delas.

Assim, chega-se a Gramsci, para quem as empresas obtêm a hegemonia cultural necessária a qualquer grupo que pretenda exercer o poder. De fato, é a abordagem hoje contemporânea do *soft power*, para o qual empresas, bem como nações, devem assentar sua posição não apenas através de meios duros — no caso, o poder do mercado —, mas também por meios mais flexíveis ou mais ideológicos, como a manipulação de símbolos inerente a todo empreendimento cultural.

Conseqüentemente, a empresa surge como um artista, pois ela mesma é criadora em seu próprio domínio; um investidor em capital de risco, pois seleciona conceitos e formas para lhes dar uma imagem artística;<sup>136</sup> e um marchand de arte, pois arbitra entre programas culturais que ela vende, de alguma maneira, a ela mesma.

Vai-se, portanto, bem mais longe que o simples mecenato ou o simples marketing, e é dado um sentido completamente diferente à arte. Desse modo, cada consumidor torna-se um pequeno mecenas por trás do grande mecenas-empresa. Além disso, os consumidores pagam com maior facilidade do que fariam se lhes fosse pedido diretamente pelos meios artísticos.

As manifestações dessas políticas culturais

- As coleções das empresas

Qual pode ser a motivação dessas coleções? A motivação fiscal é a apresentada com maior frequência por causa de dois objetivos: criar provisões em capital e proceder a amortizações rápidas. Mas as motivações profundas constituem na vontade seja de criar um ambiente favorável dentro da empresa (em parte foi o caso da Renault), seja de manifestar valores de inovação e de pesquisa, tornando-os sua força motriz (Akzo Nobel).

As primeiras empresas a colecionar foram as companhias ferroviárias, que compravam ilustrações para fazer seu calendário (Michelin, Topeka & Santa Fe Railways). Mais recentemente, a IBM adotou a mesma estratégia, essencialmente para ilustrar catálogos ou revistas. Com os anos 1980, elas começaram a comprar cada vez mais reproduções ou objetos que não tinham nenhuma relação, direta ou indireta, com suas atividades de base.

Quem possui as coleções? Existe hoje um International Directory of Corporate Art Collections que lista mil empresas americanas e uma centena

<sup>136</sup> Em vez de educar os mercados conforme muitas vezes se esperou das políticas culturais, tende-se, pelo contrário, a catalisar suas dinâmicas mais potentes.

de empresas britânicas, sem que as informações sejam de total rigor. Mas, de acordo com esse levantamento, pode-se dizer que as coleções pertencem: 37% aos bancos; 26% às empresas industriais; 2% às sociedades de assessoria e consultoria; 10% às mídias; 4% aos hospitais; e os 21% restantes a outras empresas. Embora o lugar das empresas industriais não cause nenhum espanto, levando em conta que elas foram a origem das fortunas mais importantes e os primeiros grandes mecenas, o dos bancos e das assessorias é mais surpreendente.

Quanto aos bancos, isso pode ser explicado pelo fato de eles concentrarem em suas mãos muitas fortunas. Mas seu papel de dirigir os negócios de muitas empresas leva-os a poder possuir, com o tempo, grandes recursos artísticos. Além disso, o papel que eles têm na gestão das carteiras de ações permite-lhes, mais do que a qualquer outro agente, ver os ativos que podem atingir as maiores variações positivas. O melhor exemplo parece ser a coleção da UBS, que compreende novecentas obras de artistas conhecidos, em campos variados de expressão; parte dessa coleção é exposta permanentemente em locais públicos, sendo estimada em cerca de 15 milhões de dólares. Aliás, esse exemplo estimulou nas filiais e coligadas a constituição de coleções pelas empresas, tanto através da encomenda de obras quanto através de sua compra.<sup>137</sup>

Quanto às sociedades de assessoria, de serviços e de consultoria especializada, sua capacidade para formar coleções provém da variedade de seus contatos. Dentre as sociedades, os agentes imobiliários ocupam um lugar muito particular, pois a existência de obras de arte contribui diretamente para o reforço do valor dos produtos ou serviços que eles oferecem, daí a razão para que suas coleções estejam muito concentradas em esculturas e arte pública. Seja qual for a natureza da sociedade, pode-se encontrar a motivação que prevalece faz muito tempo, a do reforço da imagem da empresa.

- Os museus das empresas

Para uma empresa, não é a mesma coisa organizar um museu próprio e apoiar a gestão de um já existente. Cada vez mais as empresas pretendem fazer seus próprios museus, mais do que dedicar seus recursos para financiar ações muitas vezes dispersas, obtendo assim um retorno mínimo em termos de imagem. Isso não significa que certas empresas não desejem criar museus comparáveis aos tradicionais, assumindo os mesmos

objetivos e as mesmas restrições da pequena rentabilidade. Nos Estados Unidos, por muito tempo alguns museus foram organizados por diretores de empresas com base nesse modelo. No Japão, é uma realidade das mais comuns, na medida em que fundos assim alocados provêm praticamente de deduções de impostos. Mas o enfoque com que o museu será criado pode ser diferente da abordagem tradicional.

Um exemplo dessa diferença de estratégia é dado pelos Whitney Museums de Nova York.<sup>138</sup> Cada um dos edifícios Whitney foi objeto da criação de um pequeno número de empresas trabalhando em comum, cada qual com um mestre de obras principal oriundo de uma empresa comercial. Desde o começo, os promotores imobiliários tinham boas razões para fundar museus: abrindo um espaço para a cultura e para o público, eles podiam aumentar em 20% o tamanho dos edifícios; reduzir o valor locativo do imóvel e os impostos fundiários a serem pagos; e atrair novos ocupantes à procura da proximidade dos locais culturais. Isso sem contar as vantagens das empresas diretamente proprietárias dos museus, que podiam deduzir uma grande parte das despesas correspondentes de sua base impositiva. Esse tipo de comportamento é, acima de tudo, uma especialidade americana, pois os espaços que as empresas possuem no centro das cidades tornam essa estratégia uma das mais pertinentes, o que nem sempre é o caso em cidades como Londres ou Paris.

Mas muitas empresas preferem organizar exposições temporárias em seu próprio local ou fazendo com que circulem por diferentes locais. Algumas vezes se trata, de fato, de uma simples decoração dos locais, como Paribas em Londres.

Em alguns casos, a exposição tem um papel mais sutil, como a galeria BMW de Nova York, onde se associa, sistematicamente, a exposição de objetos de arte à de novos automóveis, fazendo assim com que o comprador em potencial acredite que se trata de um produto excepcional. As ações do Chase Manhattan Bank vão no mesmo sentido: *"Você conhece um banco que seja, ao mesmo tempo, uma galeria de arte ou uma galeria de arte que seja, ao mesmo tempo, um banco?"*. O NatWest de Londres quis adotar uma estratégia do mesmo tipo. Ele começou criando um prêmio, mas achou que o benefício obtido não bastava. Consequentemente, ele mudou de posição e decidiu criar um cargo de curador. Depois disso, o banco assumiu o risco de comprar um grande número de obras de arte e criou uma galeria no centro de Londres, a Lothburg Gallery. Nela, ele expôs não só a sua própria

<sup>137</sup> B. Lisbonne e B. Zürcher, op. cit., pp. 96-8.

<sup>138</sup> M.W. Rectanus, op. cit., pp. 75-6.

coleção, mas também exposições públicas, o que lhe permitiu obter grandes benefícios fiscais. Mas quando o Royal Bank of Scotland comprou a National West em 1999, tudo foi fechado. Da mesma maneira, quando a IBM teve de cortar sensivelmente os gastos, ela decidiu fechar sua galeria de ciências e artes em Nova York e vender as obras.

Alguns museus de empresas têm um papel diferente. O BMW Museum de Munique, que recebe 300 mil visitantes por ano, pretende sensibilizá-los para a cultura do automóvel. Lá se demonstra que o mais importante, no mundo do automóvel, não são os riscos, mas a qualidade das respostas que os produtores sempre souberam trazer. O discurso cultural casa-se, aqui, com a lógica empresarial.<sup>139</sup> A própria forma do museu representava a dos cilindros de um automóvel.

O Vitra Design Museum, criado para expor peças de mobiliário, é mais aberto do que o museu BMW, pois seu tema principal é o design, o que vai além do campo de atividade da matriz, a sociedade suíça Vitra. Mas, em termos de projeto cultural, encontra-se quase a mesma coisa. Nele, procura-se despertar o sentimento de um ambiente estético, ao mesmo tempo evitando a tentação elitista que tende a passar do design para o estilo. Ele quer ser um museu da produção cultural e, assim, o que uma de suas exposições mais conhecidas, a African Chairs, tinha de notável era que ela fazia com que os móveis europeus parecessem tão excepcionais quanto os africanos, e criados por razões ligadas a uma cultura específica.

Levando-se em consideração os museus criados pela Philip Morris, pelo Chase Manhattan Bank, pelas empresas japonesas etc., vê-se que eles são feitos, primeiro, para mudar a imagem da empresa, mas também para criar vínculos mais fortes com os empregados. O problema é que aqueles estão longe de serem bem recebidos por estes. Pode-se mesmo constatar, algumas vezes, uma hostilidade muito viva, o que leva a uma coisa bastante original: as obras banais que não impõem problemas são expostas na entrada das sedes sociais sob a forma de museus muitas vezes abertos ao público; as obras mais complexas são reservadas aos andares superiores sob a forma de coleções.

- Os prêmios ou os Corporate Art Awards

Aqui, as empresas assumem um papel diretor na produção artística, contribuindo para fixar seu conteúdo, bem como suas fronteiras. Assim, elas fazem entrar no sistema de arte artistas que com frequência se manifestam

contra a globalização, mas justamente promovendo a globalização através da imagem que esses concursos dão internacionalmente às empresas que os organizam.

Esse sistema comporta várias vantagens. A empresa deixa de ser apenas um mecena, mas torna-se um agente, um ordenador, o que muda sua influência em termos de qualidade. Ainda mais porque esses prêmios muitas vezes são dados através de uma parceria com grandes instituições artísticas, o que, de alguma maneira, multiplica sua legitimidade: Hugo Boss com o Guggenheim; British Petroleum com a National Portrait Gallery.<sup>140</sup> Como consequência, desaparece a frequente reticência da mídia em mencionar o nome dos patrocinadores. Para empresas, como as de fumo ou de álcool, cujos meios publicitários são restritos, esse sistema permite escapar da regulamentação, daí o papel assumido por Philip Morris ou pelo Imperial Tobacco. Essas duas empresas criaram prêmios sucessivamente junto com a National Portrait Gallery.

Enfim, esse sistema pode acarretar consequências favoráveis. Não apenas é dado um prêmio ao vencedor, mas podem ser impostas restrições de exclusividade sobre outras obras, por exemplo, pode ser imposta uma obrigação de se pintar o retrato de uma personalidade, o que vai permitir que ele seja exposto, com todas as repercussões midiáticas possíveis. Existem muitos exemplos. O Prudential Award, concedido desde o começo dos anos 1980 por esse grupo de seguradoras, que, aliás, dirige-se a uma clientela relativamente abonada, exige, como contrapartida, que o logo da Prudential seja sistematicamente colocado ao lado da obra ou da representação a que diz respeito. Isso faz com que o dinheiro seja muito eficaz, pois as instituições artísticas de alguma maneira se transformam em representantes da companhia de seguros. O prêmio Hugo Boss, atribuído em cooperação com o Guggenheim, é inspirado no Turner Prize. Ele compreende várias fases, que constituem outro tanto de tempo em que se pode colocar o nome da empresa na mídia: lista dos selecionados, exposição das obras, júri internacional (com representação no Japão e na China), entrega do prêmio. O Philip Morris Asean Art Awards, destinado aos artistas da Ásia, mercado muitas vezes marginalizado pelos grandes movimentos artísticos, surgiu, inicialmente, sob a forma de competições nacionais específicas, depois sob a forma de uma lista de cinco artistas premiados por país, vinculado a uma exposição na cidade onde acontece a cúpula da Ansea (Associação de Nações do Sudeste Asiático).

<sup>139</sup> Ibid., p. 199.

<sup>140</sup> Ibid., p. 162.

- A arquitetura

A arquitetura não é apenas um marcador territorial, mas também um marcador social. No passado, a IBM queria construir sua matriz no interior para isolar os empregados da “tentação”. Hoje as sedes sociais abrangem espaços públicos ou os estruturam junto com outras matrizes. Ali são incluídos lojas e espaços de lazer (o Rockefeller Center foi um dos primeiros). Os imóveis das empresas tornam-se referências e querem ser considerados monumentos, tanto externa quanto internamente. Algumas vezes também é feito um campus para dar uma dimensão acadêmica à empresa e para propor aos empregados uma relação diferente com sua própria instituição. Além disso, são acrescentadas estátuas, que nem sempre, aliás, são do gosto dos empregados, o que mostra, também nisso, a diferença de culturas que pode existir entre eles e seus dirigentes, em geral de alto nível social e educacional.

Além disso, algumas vezes desenvolve-se um entorno cultural sem que a empresa esteja diretamente envolvida, procurando atrair para seu entorno outras instituições de tipo cultural. Assim, Daimler, em Berlim, que tinha conseguido vários terrenos quando caiu o muro, pode acolher, próximos a sua matriz, museus, teatros e galerias de arte.

- A publicidade

Embora se trate de uma atividade normal das empresas, ela pode promover verdadeiras políticas culturais cujas repercussões vão muito além do marketing. O melhor exemplo disso é o idílio entre o produto Absolut Vodka (importado para os Estados Unidos por Carillon Importers no começo dos anos 1980) e Andy Warhol. Por iniciativa deste, um cartaz é apresentado como a base de lançamento da campanha de importação dessa vodka. Mas ele também recomenda que outros artistas contemporâneos possam continuar a manter, com suas criações, o estilo de expressão que ele acaba de criar. Por isso, ele recebe 65 mil dólares mais os direitos sobre um período de cinco anos. Consequentemente, a sociedade produz um estilo artístico visual próprio... e vê-se surgir uma marca artística... Pode-se falar de uma escola *Absolute artists from the 90s*. O jogo cruzado da criação com a reputação cria uma fantástica paixão, que simboliza duplamente uma parte da arte contemporânea: a venda dos artistas para as empresas, o deslocamento dos centros de política cultural para as empresas. Todos os participantes, particularmente os artistas, ganharam nesse jogo. Ao mesmo tempo, a empresa transforma os críticos

de arte em verdadeiros agentes de publicidade comercial. A imagem do vendedor de álcool é acompanhada aqui pela do inovador artístico, a de investidor pela de criador. Não se trata mais de mecenato: as obras de arte criadas dessa maneira não constituem mais um investimento... mas simplesmente publicidade.<sup>141</sup> Em um segundo tempo, a Absolut Vodka ampliou sua ação para encomendar músicas em benefício de um público “in”. Mas quando essa empresa constatou que sua marca era apropriada por classes sociais médias, especialmente com a venda de *tee-shirts*, ela parou a fabricação e suspendeu imediatamente a venda. Para compensar esse desvio, que ela via como uma banalização de seu produto, a marca interessou-se pela população gay, lançando uma publicidade que ficou famosa: “*Embrace the Unknown*”.

Mais essencial para compreender as políticas culturais empresariais é o papel desempenhado pela Benetton, que, entretanto, jamais patrocina diretamente uma atividade artística. Ela usa a mídia para plantar uma informação (com frequência uma foto), que tem como objetivo mobilizar uma faixa de idade (“Generation X”) e levá-la a partilhar de um estilo de vida e um modo de pensar.<sup>142</sup> Para tanto, a Benetton faz campanhas publicitárias de um novo tipo, em que a mensagem não é *a priori* comercial. Além disso, ela se esforça para criar uma comunidade, ao utilizar, em nível local, suas megastores vastas o bastante para serem um lugar de encontro, e seu site na web. Seu slogan *One World, One Store* tornou-se um integrador do político e do comercial em torno de seus próprios interesses comerciais e a serviços destes.

### Os princípios de gestão das políticas culturais das empresas

Esse *management* depende sempre e de maneira direta do topo da pirâmide, o que contrasta vivamente com o princípio de que a gestão deve ser tão mais centralizada quanto maiores as somas envolvidas. Com frequência, as somas aqui são menores do que o valor simbólico esperado. Essa gestão permite que os dirigentes melhorem sua imagem e a de sua empresa. Graças à fluidez do capital privado, é possível, mais do que em qualquer outro lugar, transformar esse capital econômico em capital cultural, depois reconvertê-lo em capital econômico com grande mais-valia.

<sup>141</sup> Ibid., pp. 70-3.

<sup>142</sup> Ibid., pp. 78-80.

No começo, existe geralmente uma escolha entre duas estratégias. A primeira consiste em criar um vínculo entre o produto e os amantes da arte, e essa é a abordagem tradicional inspirada no mecenato. Assim, na França, as políticas culturais do grupo LVMH, que associa diferentes indústrias de luxo, dirigem-se prioritariamente aos consumidores de seus produtos e, conseqüentemente, financiam as práticas artísticas destes, como a ópera.

O vínculo com a arte pode ser instrumentalizado de maneira mais radical. Assim, procura-se construir a política cultural em função de um grupo de consumidores que apresentem homogeneidade suficiente para serem sensíveis a uma mensagem artística, que será construída *ex nihilo*, fora de qualquer prática cultural preestabelecida. Nisso, os Estados Unidos comprovam ter grande experiência: como dirigir a publicidade para as minorias? Essencialmente, financiando seus festivais e outros eventos de suas comunidades, especialmente as hispanizantes. Um excelente exemplo é Philip Morris, que, quando estavam se desenvolvendo os ataques judiciais contra as indústrias do tabaco, financiou todas as manifestações das comunidades que pretendiam afirmar sua existência, desempenhando, assim, o papel de associado no mesmo combate pelo reconhecimento de uma identidade e fidelizando, de passagem, um grupo de consumidores em potencial. Isso era tanto mais verdade que Philip Morris só ajudava se a organização reconhecesse o lugar de “Philip Morris” no espetáculo ou na exposição, como aconteceu na exposição de mulheres artistas latino-americanas. De modo mais geral, essa atenção dada às comunidades era prolongada através da atenção que os curadores de museus lhes atribuíam sob o efeito do apoio das empresas. Esses curadores tornavam-se, então, verdadeiros *brokers* da identidade cultural, e mais arbitravam que exerciam a curadoria.

Essas políticas culturais recorrem, de maneira estratégica, à utilização de novas tecnologias. De certo modo, a internet desempenha, para seus museus, o papel que o rádio tinha para a música ao vivo, e assim passa-se da coleção para a documentação. Desemboca-se na colaboração entre artistas, engenheiros, técnicos e jornalistas. Isso também pode ser visto com o recurso aos museus virtuais. Em todo caso, vai-se além da curadoria e até mesmo da interpretação no sentido mais clássico do termo, pois outros públicos são alcançados com instrumentos que permitem outras análises das obras.

Pondo sua tecnologia potencial a serviço dos museus, as empresas ganham uma forma extraordinária de publicidade. Não se trata mais apenas de pôr o nome ao lado da obra, mas de remeter automaticamente a sites

de descrição e de promoção dos produtos. Aliás, o National Endowment for the Arts viu esse risco em seu estudo sobre a American Canvas e sugeriu que um determinado número de critérios fossem utilizados para analisar esses sites: a acessibilidade, a diversidade, a equidade, o caráter cívico, a liberdade de expressão, o caráter privado. Além disso, vê-se uma oligarquia ser constituída, pois são as grandes empresas que dominam um movimento desses, as menores dentre elas só podendo intervir ao se agruparem, o que muda sensivelmente a natureza dos benefícios que elas podem esperar (*Business communities for the arts*).

Enfim, e essa é uma grande diferença em relação às políticas culturais tradicionais, as empresas avaliam os resultados dessas políticas usando, de modo bem natural, as técnicas de avaliação do *sponsoring*. Como pode ser medida sua eficácia? Inicialmente, recorrendo a indicadores tradicionais, como o número de participantes e a audiência. Mas também estudando as repercussões indiretas, como a mobilização da mídia, que, nessa ocasião, pode fazer a ponte com a não audiência; a possibilidade de mobilizar seus empregados, seus vendedores, seus fornecedores; a possibilidade de conseguir, com as instituições auxiliadas, listas de consumidores que irão servir de novo público-alvo. Quando a American Express organiza uma turnê de artistas do espetáculo ao vivo, ela só aceita fazê-lo junto aos organizadores que assinam um contrato de exclusividade com ela por um longo período.<sup>143</sup>

#### As conseqüências estéticas

Duas perguntas podem legitimamente ser feitas aqui: existe uma estética das coleções empresariais? Essas políticas trazem riscos aos artistas e às instituições artísticas?

Para responder à primeira, pode-se partir do exame de suas coleções e mesmo de seus museus. Geralmente, o primado é dado à pintura: ela não ocupa tanto espaço quanto outro tipo de obra, e corresponde melhor à gestão do espaço das matrizes, às restrições de segurança etc.

Parece ser dada prioridade à abstração sobre o figurativo, todavia com diferenças: assim, os Estados Unidos aceitam com maior facilidade o abstrato, enquanto o Reino Unido prefere, quase que exclusivamente, o figurativo.

<sup>143</sup> Ibid., p. 146.



Existem poucos temas políticos, e parece ser uma prioridade, de início, não ferir nem o gosto dos clientes nem o dos empregados.<sup>144</sup> Disso resulta que os artistas contemporâneos tenham vocação para se tornar simples decoradores. O fato de pagar esses artistas mais caro que os decoradores anônimos parece não incomodar as empresas, pois elas extraem sua imagem mais do nome dos artistas que elas expõem que da natureza das obras (sem dúvida aí existe uma diferença significativa em relação a outros museus).

Isso leva a responder a segunda pergunta e a constatar que, de fato, existem riscos para os artistas, o que não quer dizer, aliás, que riscos análogos ou comparáveis não existam nas políticas culturais públicas.

Muitas obras artísticas perdem sua capacidade crítica quando são expostas em coleções, museus ou publicidade de empresas, e de acordo com algumas pessoas, nesses casos, elas podem até mesmo ser recuperadas. Assim, uma obra célebre de Hans Haacke, *On Social Grease*, havia sido adquirida pela Gilman Paper Company. A obra ridicularizava o papel das empresas nas artes, abusando de citações de diretores de empresas. Mas, da maneira como foi exposta, a obra assumia um sentido bem diferente e mostrava, pelo contrário, um desejo firme por parte das empresas em apoiar as artes.<sup>145</sup> Para Samuel Hunter, de Princeton, era o meio que as empresas tinham para diluir as críticas.

Na mesma ordem de ideias, Art Cars, a exposição da BMW em 1975, fizera com que a empresa encomendasse a uma série de artistas telas que iriam circular sobre os automóveis, conforme um quadro de Calder sobre o corredor Hervé Poulain. Foram, então, convidados Stella, Liechstenstein, Warhol, Rauschenberg, Manrique etc.<sup>146</sup> Eles fizeram um catálogo soberbo. Mas a exposição, bem como o catálogo, serviam, sobretudo, para expor e vender carros.

Essas ações das empresas são perigosas para os artistas dessas comunidades, pois elas não podem deixar de legitimar um determinado modo de vida. Portanto elas irão hostilizar artistas que visam opor-lhes outras referências e outros modos de vida, mesmo que de maneira involuntária. Além disso, como não têm responsabilidades sociopolíticas em relação a essas mesmas pessoas enquanto eleitores, elas podem desligar-se de um dia para o outro ou empregar essa ameaça. Por trás dessa estratégia existe necessariamente uma espécie de condução da criação artística. No

<sup>144</sup> Ibid., p. 267.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid., p. 43.

caso da cultura hispano-americana, isso ficou bem evidente, pois as ações jogaram com todos os estereótipos da cultura latina, sem deixar espaço para qualquer coisa de mais inovadora ou desviante.<sup>147</sup>

Os artistas também veem suas qualidades artísticas recuperadas dentro do quadro de um patrocínio dos estilos de vida desejados. Eles os descrevem e, desse modo, continuam fiéis a seus princípios artísticos, mas dessa vez dentro do quadro de uma estratégia que os integra e dá, assim, um conteúdo bem diferente a seu trabalho.

Um bom exemplo é a fotógrafa alemã contemporânea Annie Leibovitz, considerada pela revista *Life*, nos anos 1990, como a “*mais brilhante de toda a sua geração*”.<sup>148</sup> Ela havia se especializado na fotografia de rostos de celebridades, mas isso a levou a produzir imagens de locais e de tempos muito favoráveis à publicidade de certas marcas. Ora, a artista nem sempre fez isso: durante muito tempo ela trabalhou com culturas mais marginais e locais da sociedade menos consensuais, como os Rolling Stones. Leibovitz começa, então, a transformar os artistas que ela mesma fotografara em produtos de grande consumo. A dimensão crítica pode estar presente, mas ela transborda nessa dimensão cada vez mais cúmplice.

Outro exemplo é dado pela campanha publicitária da American Express. A agência publicitária Ogilvy and Mather havia escolhido retratos de famosos que mostrassem interesse em ter cartões de crédito. Muitos artistas participaram, e o princípio escolhido era que cada foto revelasse uma parte desconhecida da personalidade deles. Assim, as celebridades aparecem como participantes voluntários. Um único anúncio estava escrito abaixo da foto: “*Membership has its own privileges*”. Criava-se assim uma transferência associada à posse de um cartão de crédito American Express. Na Alemanha, foi utilizada uma fórmula publicitária ainda mais direta: Pague com seu nome (*Pay with your good name*). De símbolo de bem-estar material, o cartão tornava-se símbolo de uma adesão cultural. Mais do que os esportistas ou os políticos, foram os artistas que mais se prestaram a esse uso de seu nome. Assim, Wim Wenders no volante de um velho Citroën ou Hanna Schygulla imitando Maria Braun, o que era particularmente perturbador porque toda a personagem de Maria baseava-se em desdobramentos e pesquisas de personalidade, bem como sobre uma vontade de consumir herdada, então, do pós-guerra. Isso, portanto,

<sup>147</sup> M.C. Ramirez, “Brokering Identities: Arts Curators and the Politics of Cultural Representation”. In: R. Greenberg, B.W. Ferguson e S. Nairne (orgs.), *Thinking about Exhibitions* (Londres: Routledge, 1996), pp. 21-38.

<sup>148</sup> M.W. Rectanus, op. cit., p. 99.

## 4. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELO SOCIAL

reforçava a ambiguidade de maneira positiva para quem lia a propaganda, com o cartão de crédito associando procura de liberdade e consumo.<sup>149</sup> O fato de que a foto fosse totalmente centrada no corpo da atriz criava uma espécie de jogo a três, entre a referência “literária” Maria Braun, a artista conhecida e, óbvio, o espectador, convidado a tomar o lugar que quisesse, mas que o sentirá mais na medida em que ele se tornar um membro da família American Express. Também aqui chega-se ao juízo de Kellener: “*Um dos traços da cultura contemporânea é justamente a fragmentação, o caráter transitório e a multiplicidade de imagens que hoje recusam estabilizar-se em uma imagem determinada. Também a publicidade e as indústrias culturais podem dedicar-se a isso com o maior prazer.*”<sup>150</sup>

Essa influência e o jogo de restrições associado a ela também podem incidir sobre as instituições. Assim, os museus tornam-se as multinacionais do século XXI. O exemplo do Guggenheim é, aqui, o melhor: ele vende seu nome e sua experiência contra compras e investimentos em parceria, como uma multinacional qualquer. Diante da perda de metade dos visitantes esperados em menos de três anos (passa-se de 200 mil para 125 mil) na filial Guggenheim Soho, foi decidido fechar o museu por seis meses para reforma e abrir uma sala graças à contribuição da Deutsche Telekom, onde são apresentadas novas tecnologias de comunicação.<sup>151</sup> Com efeito, todas as salas são agora apadrinhadas por alguma empresa privada, como Enel e Hugo Boss. A filial do Guggenheim em Berlim não chegou a conhecer a mesma evolução desfavorável, mas de todo modo ilustra a dimensão agora multinacional ao transformar o museu em um verdadeiro carnaval de logos de empresas. O Guggenheim de Bilbao permitiu que a capital basca obtivesse uma imagem positiva, mas à custa de se tornar um posto avançado da alta cultura americana e de pagar uma conta de 350 milhões de dólares de investimento mais 15 milhões de dólares por ano para o funcionamento.<sup>152</sup> O custo da intervenção do Guggenheim é, além disso, notoriamente alto, como puderam testemunhar as parcerias específicas com os museus japoneses.

Muitas vezes o valor da arte é justificado por sua dimensão social. Não é o caso de questionar a legitimidade dos recursos dedicados a apoiar atividades artísticas, já que estas são “boas para todos”.<sup>1</sup>

Essa discussão é antiga. Aristóteles considerava que a música tinha efeitos notáveis na formação do caráter e, assim, ela permitia que os jovens tivessem melhorias na alma. Não se tratava de qualquer música, e, segundo ele, o som da flauta tinha efeitos muito maléficos no comportamento das crianças, bem como dos trabalhadores e dos escravos, tanto os excitava.<sup>2</sup> Por outro lado, Platão considerava que a arte tinha efeitos negativos sobre os homens: ao contrário da razão e da ciência, ela os afastava da verdade.

Com a época moderna, as coisas seriam renovadas. No começo, a discussão foi iniciada por aqueles que se interessaram pela capacidade da arte de fundar uma vida em comunidade ou, pelo contrário, de dissolvê-la; alguns autores, como Jean-Jacques Rousseau, cultivava essas duas posições ao mesmo tempo. A discussão reaparece hoje sob uma forma privilegiada e moralizante, a da oposição entre a mídia alienante e uma arte salvadora. Mas a verdadeira mudança veio com o nascimento do conceito de estética, pois se supunha que a obra de arte identificada como tal iria tornar melhores os que se “beneficiassem” dela nos planos moral, emocional e espiritual. Para Hegel, a arte modera a selvageria dos desejos. Para Shelley, os poetas são os fundadores da sociedade civil, pois eles estimulam a imaginação, esta sendo instrumento do bem moral. Para Goethe, visitando as galerias de Dresden em 1768, o museu parecia um templo antigo e provocaria os mesmos efeitos. Conforme Carol Duncan sugeriu em sua obra *Civilizing Rituals*, no século XVIII a arte assumia o lugar ocupado até então pela religião ou, no mínimo, partilhava desse lugar.

O século XIX iria engolfar-se nesse caminho, mesmo que, com mais força, tornasse laica a proposta. O discurso sobre a criação dos museus não deixa nenhuma dúvida quanto a isso: eles eram o meio de fazer com que

<sup>1</sup> J. Carey, *What Good are the Arts?* (Londres: Faber & Faber, 2005), pp. 25 ss.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 186.

certas categorias sociais partilhassem de altos valores espirituais e, com isso, relativizassem suas restrições materiais, o que alguns irão explicar mais rapidamente ao considerar que a arte é um modo de garantir certa tranquilidade social. Assim, para Charles Kingsley: “As imagens fazem surgir bons sentimentos em mim e por que não em você, meu irmão? Acredite, trabalhador, apesar das ruas e das moradias apinhadas, de sua mulher magra e pálida, acredite que você também pode compartilhar da beleza. Deus fez com que você gostasse de coisas belas para que você penetrasse nelas”.<sup>3</sup> Quando Sir Robert Peel falava da National Gallery de Londres, em 1830, era para explicar que ela iria cimentar os vínculos entre as categorias mais ricas e as mais pobres da sociedade. E, em 1835, quando se procurou em Londres um local para situar a National Gallery, foi escolhido o centro da cidade, pois isso representava quase a mesma distância para os ricos, que vinham do oeste, e os pobres, que vinham (ou que se supunha que vinham) do leste. Em 1857, quando, com a poluição do ar, pretendeu-se deslocar a National Gallery mais para oeste, em Kensington, o desembargador Coleridge insistiu para que ela não fosse mudada, pois, dizia ele, os pobres não deveriam ter o acesso dificultado, “já que a arte era tão necessária para purificar os gostos e desviá-los de seus maus hábitos”.<sup>4</sup>

Esses discursos estiveram longe de serem unânimes. Muitos observadores fizeram notar que, se as condições sociais apresentavam um caráter pluridimensional, a dimensão artística não podia, apenas ela, mudar as coisas. Além disso, esse discurso benéfico, oriundo da ideia estética, levava necessariamente a uma oposição entre arte e arte popular, ou entre *high art* e *low art*, o que ficava ainda mais evidente e lógico quando era esmiuçado. Tólstoi ocupa também um lugar bem à parte. Ele começa reconhecendo uma igualdade fundamental das práticas artísticas ligada à falta de uma definição objetiva da beleza. A arte, portanto, não pode mais ser definida em relação à beleza, aproximação para a qual convidam todos aqueles que pretendem fazer com que as massas entrem nos museus. Antes existem, e dessa vez diretamente, efeitos morais, e Tólstoi acaba atribuindo-os às dimensões religiosas subjacentes a eles. É possível que a arte tenha uma função civilizadora, mas, uma vez sendo isso reconhecido, abre-se a discussão, tanto sobre as causas quanto sobre os efeitos dessa ligação.

<sup>3</sup> *Christian Socialist Magazine — Politics and the People* (1848) apud B. Gascoigne, *The Christians* (Londres: Granada, 1980), p. 305.

<sup>4</sup> N. MacGregor, “The Perpetual Present: The Idea of Art for All: The Romanes Lecture”. *The University Magazine*, v. 15, n. 1, pp. 263-76, 2002.



Estágio de grafismo organizado pela cidade, Bezons (95).

As apologias, entretanto, não irão cessar e poderão ser encontradas ao longo de todo o século XX, com variações. Em sua célebre obra, *Art as Experience*, Dewey irá considerar que a arte é o meio de alcançar uma compreensão atenta dos valores e do dinamismo de outras civilizações.<sup>5</sup> Argumento que será retomado por Palmer em sua obra *Literature and Moral Understanding*, para quem a literatura permite que se entre nas motivações dos heróis e que se compreenda melhor o gênero humano.<sup>6</sup> Como o exemplo preferido era o de *Macbeth* de Shakespeare, alguns se perguntaram se esse desdobramento era tão desejável e até se isso tinha um sentido, tendo em vista que o herói era, de fato, uma ficção.

A discussão continua e, hoje em dia, é alimentada por uma outra perspectiva, a que diz que a instrumentalização social da arte está baseada em uma dicotomia entre *high art* e *low art*, dicotomia que repousa numa concepção de obra de arte das mais frágeis. Para dizer que a obra de arte contribui com resultados de empatia, de simpatia ou de inserção, é preciso, implícita ou explicitamente, fazer uma triagem entre as obras de arte, separando as que podem ter esse papel das que não podem. E uma variação seria considerar, aqui, bem entendido, que a obra de arte que irá contar é aquela que eleva e que não se limita a organizar simples lazeres sem interesse nem conteúdo. Chegando a propostas mais concretas sobre as contribuições sociais da arte na sociedade contemporânea, a discussão se concentra nos efeitos positivos que a arte poderia promover nos setores da educação, da saúde, da reinserção etc. Não é de espantar que essas discussões tenham ocorrido frequentemente nos Estados Unidos, onde o valor social da arte é apresentado como fundamento possível de seu interesse econômico, mas elas podem ser encontradas, cada vez mais, em outros países.

#### UMA DISCUSSÃO DE VERTENTES MUITAS VEZES CONTRADITÓRIAS: JEAN-JACQUES ROUSSEAU

A primeira reflexão de Rousseau sobre o papel das artes está em sua célebre resposta à pergunta da Academia de Dijon e, mais precisamente, sobre o fato de saber se o restabelecimento das artes e das ciências havia contribuído para depurar os costumes. Em seu *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau explica que elas tiveram um papel dos mais nefastos, pois

<sup>5</sup> J. Dewey, *Art as Experience* (Nova York: Minton, Balch & Company, 1934).

<sup>6</sup> F. Palmer, *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture* (Oxford: Clarendon, 1992).

perverteram a criação de verdadeiras utilidades em prol do prazer, daí seu ataque em regra às belas-artes.<sup>7</sup> Na primeira parte de seu discurso, ele se posiciona conforme o estado de espírito de seu século: “É um espetáculo grande e belo ver o homem sair, de alguma maneira, do nada, por seus próprios esforços; dissipar, pela luz de sua razão, as trevas com que a natureza o havia envolvido”.<sup>8</sup> A segunda parte é diversamente ríspida: as artes só contribuem para afirmar a superioridade do parecer sobre o ser e para fazer da vida uma comédia onde todos usam uma máscara, condição para que se tornem gente de bem: “Nossas almas foram se corrompendo à medida que nossas ciências e nossas artes foram avançando para a perfeição”.<sup>9</sup> As artes são vistas como consequência da ambição, da superstição, da avareza, do orgulho e do ócio. Todos esses abusos são resultados da preferência pelo talento em vez da virtude, mas nem tudo está perdido, pensa Rousseau, que deve lembrar-se de que escreve para acadêmicos apaixonados por letras e arte. Para corrigir esse estado de coisas, basta, justamente, voltar à virtude e “escutar a voz da consciência no silêncio das paixões”.<sup>10</sup>

Ele aprofundará esse tema no *Discours sur les origines de l'inégalité*, que vai bem além do tema do *Discours sur les sciences et les arts*, pois convém aqui explicar como nasce e se desenvolve a desigualdade. As artes têm pouca participação no nascimento da desigualdade, que Rousseau liga claramente à apropriação privativa dos meios de vida. Mas elas assumem um papel considerável na cristalização das diferenças sociais. Elas se tornam quase um prisma através do qual se pode compreender como os ricos criam um estilo de vida que não só os opõe aos pobres, mas, além disso, parece legitimar sua superioridade. Atribuindo esse desperdício social às belas-artes, Rousseau vai mais além de sua primeira crítica das artes fundada na degradação da virtude, para inseri-la em uma visão que irá servir de fundamento para as revoluções sucessivas.

Ele reutiliza esse argumento no conflito que o contrapõe a D'Alembert, que havia escrito o verbete “Genebra” na *Encyclopédie*. Nele, D'Alembert relata as virtudes da república genovesa, com apenas um grande defeito: a falta de teatro, cuja proibição ele atribui aos calvinistas e na qual ele vê uma regressão social importante. Para Rousseau, que pretende responder em um mais plano social que religioso, essa proibição do teatro é algo muito bom.<sup>11</sup> Um teatro iria agravar a deliquescência dos costumes. Para

<sup>7</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* (Paris: Pissot, 1751).

<sup>8</sup> R. Trousson, *Jean-Jacques Rousseau* (Paris: Tallandier, 2003), p. 213.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758.

ele, Genebra é bem superior, em matéria de arte, a essas cidades que abrem teatros porque — justamente — ela aceita festas públicas “que reforçam a união (dos cidadãos) na transparência dos corações e das consciências: ‘Estes, senhor, são os espetáculos necessários para as Repúblicas’”.<sup>12</sup> Portanto não será de espantar vê-lo admitir, mais tarde, em seu *Dictionnaire sur la musique*, bem como em seu prefácio a *La Nouvelle Héloïse*, a utilidade das artes desde que os artistas concordem em assumir uma dimensão moral. Ali, ele mostra que o verdadeiro gosto é saber discernir essas pequenas coisas úteis ou pertinentes que tornam o todo agradável. Será a sensualidade sem o refinamento de Julie em *La Nouvelle Héloïse*.

Mas, acima de tudo, ele sempre irá enfatizar que os verdadeiros artistas são os artesãos, como, por exemplo, aqueles agricultores que passam o inverno fabricando ferramentas ou trabalhando no tear. Ele também põe em oposição os festivais e as festas das cidades às “cavernas” que os teatros constituem, pois ali todo mundo é artista a seu modo: dançarinos, músicos, cantores etc.: “Construa uma plataforma no meio da praça e cubra-a de flores, reúna as pessoas, e o senhor terá um festival. Ainda melhor: que os espectadores façam o espetáculo e sejam seus atores; que todos se reconheçam e se apreciem uns nos outros, de tal modo que eles fiquem mais unidos entre eles” (*Lettre à d’Alembert*). Assim ele descreve as festas do bairro de Saint-Gervais, em Genebra, onde ele passou a adolescência e onde o festival lhe parecia um tempo de igualdade e de sensualidade moderada. Chega-se de novo ao ideal de teatro de Schiller, com a ressalva de que este partia do ideal para fazer a apologia das belas-artes, enquanto Rousseau chega a ele para criticar as belas-artes.<sup>13</sup>

Nesse contexto, as posições adotadas pela Revolução Francesa sobre a organização das artes merecem também ser examinadas. A ligação entre artes e sociedade foi onipresente, mas sofreu numerosos choques e alterações. Tendo sido abolidos os privilégios e monopólios dos teatros ou óperas reais, muitos locais novos apareceram. Além disso, um verdadeiro mercado de arte seguiu-se ao mecenato e ao patrocínio, tendo estes desaparecido de modo brutal. Rapidamente as coisas tornaram-se mais

<sup>12</sup> R. Trousson, op. cit., p. 380.

<sup>13</sup> Mary Wollstonecraft (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756) irá adotar uma posição um pouco diferente, insistindo mais na desigualdade social que é veiculada por essa autonomização da arte em relação ao artesanato. As belas-artes abrangem situações muito desiguais e suscitam uma visão totalmente falsa da igualdade (principalmente entre os sexos). A produção de riquezas artísticas é feita em detrimento dos mais pobres, enquanto a verdadeira beleza seria começar a tornar belas as coisas reais, e não ocultá-las com falsas belezas. Efetivamente, é a posição diametralmente oposta à de Burke (*Reflections on the French Revolution*, 1790).

complexas, e surgiram discussões promissoras sobre a conservação das experiências, dos direitos autorais (segundo Lakanal), e uma reflexão mais delicada sobre o interesse ou não de pôr a arte a serviço da Revolução (David). Três instituições terão, aqui, um papel principal: os festivais, o Conservatório Nacional de Música e o Museu do Louvre.

A Revolução não parou, ao menos durante algum tempo, de organizar muitos festivais, seguindo as ideias de Rousseau, para quem prestou diversas homenagens, mas acrescentando a essas ideias um toque um tanto particular, que consistia em canalizar para os festivais as manifestações populares. Durante esses eventos, são misturadas procissões civis e paradas militares, missas e representações, danças e fogos de artifício. Mas bem rápido aparecem oposições quanto à forma desses festivais e desfiles, com David dando preferência a uma forma mais hierática, ao contrário de Quatremère de Quincy.<sup>14</sup>

O Conservatório Nacional de Música, fundado em 1791, vai servir especialmente para criar muitas músicas militares e patrióticas sob inspiração de Gossec, Méhul e Cherubini.<sup>15</sup> Por outro lado, a ópera sofre muito por sua ligação no passado com a aristocracia; além disso, no final de todas elas é tocada uma composição da Marselhesa de Gossec (*Offrande à la Liberté*). Depois são produzidas novas óperas com temas revolucionários: *Le Siège de Thionville*, *La Prise de Toulon* etc. A inspiração é, alternativamente, utilitária (uso político da arte) ou estética, mas não se procura, necessariamente, combinar as duas como haviam desejado os enciclopedistas.

O Museu do Louvre foi aberto em 1793 para acolher numerosos bens reais e bens da Igreja, pelo menos os que escaparam das primeiras destruições. Depois de 10 de agosto de 1792, o conflito entre destruição e conservação ficou muito acerbado, mas Cambon conseguiu explicar que, por trás dos símbolos da monarquia, havia obras do povo, daí a decisão de criar o Museu do Louvre. Com efeito, uma discussão semelhante já havia ocorrido por ocasião dos Estados Gerais: o abade Grégoire desenvolveu a posição de que algumas obras de arte deveriam ser consideradas como criação de artesãos, apesar de elas serem da aristocracia. Voltava-se, aqui, à tradição kantiana da finalidade sem fim (*Purposeful without purpose*): a finalidade enquanto tal desapareceu, mas a obra, em sua finalidade artística, permanece e merece permanecer.<sup>16</sup> Sob o Terror, surgiu de novo

<sup>14</sup> L. Shiner, *The Invention of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), p. 173.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 177-8.

<sup>16</sup> O confisco de bens por ocasião das campanhas militares da Itália, pelo motivo de que esses bens iriam retornar ao solo da liberdade em vez de passar pelo jugo das monarquias europeias, especialmente da austríaca, relançou a discussão. Quatremère de Quincy em suas *Lettres à Miranda*

essa discussão, notadamente com a destruição das estátuas de reis da Judeia na Notre-Dame de Paris. O responsável pela política de conservação do patrimônio, Vicq d'Azir, enviou recomendações não apenas ao Louvre, mas a todos os museus provinciais, para salvar o máximo de obras, fazendo desaparecer, incidentalmente, a distinção entre belas-artes e artesanato ou artes mecânicas. Mas como ele deixava todos livres para exercerem essa escolha, voltou-se rapidamente às rupturas surgidas antes da Revolução, que levavam a separar as artes das obras artesanais.<sup>17</sup>

#### AS TESES DA ARTE "BOA PARA TODOS"

Existe uma interpretação muito difundida de que a arte tem um papel social porque ela é boa para todos os membros da sociedade. Assim, fala-se de um "efeito Mozart", segundo o qual a música é boa para nós, e que ela desenvolve até mesmo as aptidões para a matemática.<sup>18</sup> Da mesma forma, evoca-se um "efeito Muzak", segundo o qual alguns ritmos musicais, em altos brados nos espaços comerciais, podem encorajar comportamentos rapidamente nocivos, como a ociosidade ou a gulodice.<sup>19</sup>

De fato, há várias interpretações possíveis desses efeitos benéficos da arte. A primeira, que pode ser classificada de mínima, indica que a arte pode realmente contribuir para fazer bem, mas isso não passa de uma eventualidade que ninguém garante. A segunda, que pode ser classificada de máxima, consiste em dizer que a arte salva os homens de seus defeitos e de seus vícios, permitindo que eles se regenerem. A terceira, que pode ser classificada como tese de oposição, indica que a arte pode efetivamente contrapor-se a certos fatores nocivos, o que, aliás, abriria caminho para a tese de que ela pode opor-se, justamente, aos efeitos negativos da mídia. A última vê, na arte ligada muito de perto à vida cotidiana e ao lazer, um elixir.

*sur le déplacement des œuvres d'art d'Italie* (1796), opôs-se violentamente a isso, afirmando que esses bens perderiam a autenticidade uma vez tirados de seu contexto original. Mas, enquanto isso, as artes partilhavam, então, do prestígio do Estado.

<sup>17</sup> L. Shiner, op. cit., pp. 182-4.

<sup>18</sup> G. Jackaway, "Selling Mozart to the Masses: Crossover Marketing as Cultural Diplomacy". *Journal of Popular Music Studies*, v. 11-12, n. 1, pp. 125-50, 1999.

<sup>19</sup> S.H. Barnes, *Muzak, the Hidden Message in Music: A Social Psychology of Culture* (Lewinston, NY: Edwin Mellow, 1988).

#### A arte faz bem

O pensamento de Tocqueville ilustra a tese de que a arte pode eventualmente contribuir para fazer o bem. Para ele, a democracia é um sistema em que a igualdade não garante necessariamente a liberdade. Assim, refletindo sobre os possíveis efeitos da democracia nos Estados Unidos, ele constata que esta leva a uma grande fragmentação social e à ilusão de que cada um pode ser dono de si mesmo, o que pode provocar a tirania das massas. Ele procura, então, um meio que permita que a igualdade se associe à liberdade, e encontra isso na religião. É ela que deixa os indivíduos se precaverem contra um certo número de excessos, que modera os desejos e que os protege da procura sistemática pelos ganhos materiais. Não há dúvida de que os homens desejarão ser bem ricos, mas a religião irá incitá-los, ao menos, a buscar esse objetivo através de meios honestos. De algum modo, a religião torna-se um comércio espiritual entre os homens, permitindo-lhes moderar o comércio de bens e de coisas.<sup>20</sup>

Quando Tocqueville fala das artes, ele não expressa *a priori* tal confiança a favor delas. Ele considera que elas estão inseridas em um determinado número de dados políticos e sociais e, portanto, seu papel pode mudar em função de sua natureza. Não há dúvida de que as artes têm um papel civilizador que vai de encontro à barbárie, mas a democracia é algo diferente, e ela pode, aliás, harmonizar-se com vários tipos de civilização. Assim, as belas-artes são o resultado de regimes monárquicos, e não são elas que desenvolvem necessariamente uma democracia, *a fortiori* uma boa democracia. Por outro lado, para ele, a democracia freia o movimento artístico na medida em que ela leva a investir mais em conforto e bem-estar do que na procura de prazeres estéticos, e na medida em que o igualitarismo se voltou contra o status privilegiado dos artesãos. Portanto, sem negar um possível papel civilizador das artes, Tocqueville não pensa que estas salvam necessariamente os homens de suas inclinações, e certamente bem menos que a religião. E para explicar por que os americanos constroem obras públicas muitas vezes grandiosas, Tocqueville verá nelas a consequência do sentimento nacional. Ele vai até mais além ao anunciar que os americanos, cedo ou tarde, irão desenvolver uma literatura tão pertinente quanto a britânica, porém inspirada em seus próprios valores e modo de vida. Enquanto isso, essa literatura está longe de atingir a qualidade das

<sup>20</sup> J. Jensen, *Is Art Good for Us? Beliefs about High Culture in American Life* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2002).

literaturas europeias, elas mesmas desenvolvidas dentro de um quadro aristocrático. Por ora, a literatura permanece sendo um produto comum.

Uma vez reconhecidos esses elementos, Tocqueville propõe também outra abordagem possível à contribuição das artes. Para ele, os homens são mistos de interesse, paixão e espírito. Na vida cotidiana deles, são os interesses que prevalecem, o que pode levá-los à confrontação, não parecendo, aqui, que Tocqueville compartilhe do otimismo inerente à doutrina da mão invisível, segundo a qual o mercado é o mecanismo que transforma a procura dos interesses particulares em bem-estar coletivo. Por outro lado, quando têm a possibilidade de ter tempo livre e lazer, eles podem escapar das restrições imediatas e, conforme o caso, compreenderem-se melhor: "*Nas sociedades democráticas [...] os espectadores gostam de encontrar no palco uma mistura confusa de condições, de sentimentos e de ideias que eles acham sob seus olhos; o teatro torna-se mais impressionante, mais vulgar e mais real*".<sup>21</sup> Aqui, encontra-se novamente a oposição que Tocqueville faz entre dois gêneros literários, a poesia que ele associava aos regimes aristocráticos, pois o destaque era dado pela originalidade, e o teatro, que ele achava ser preferido pelas sociedades democráticas, pois levava à mistura dos gêneros, dando ao público o direito de ver um espetáculo ao menos comparável àquele disposto nas lojas. Ora, essas artes podem desembocar em diferentes formas de prática imaginativa. Nas artes aristocráticas, existe mais uma beleza requintada, mas nas artes democráticas, existe uma beleza próxima da vida cotidiana e, portanto, suscetível de influir nos comportamentos. Desse modo, Tocqueville limita o papel ou a função transformadora das artes: elas podem contribuir para ampliar as referências, mas não bastam para transformar as sociedades no sentido desejado. Para Tocqueville, os dois motores do progresso continuam sendo a religião e o comércio.

#### A cultura como redenção

Em sua obra *Democratic Vistas* 4, Whitman ilustra uma relação bem diferente entre a arte e a transformação social.<sup>22</sup> Inicialmente, sua obra se apresenta como uma apologia em prol de uma nova literatura americana fundada principalmente nos poemas. Para ele, diversidade e liberdade são

<sup>21</sup> *De la Démocratie en Amérique*, II, I, XIX, p. 594.

<sup>22</sup> W. Whitman, "Democratic Vistas". In: *Walt Whitman Prose Works*, v. 2 (Nova York: New York University Press, 1982).

as duas grandes características dos progressos políticos e sociais.<sup>23</sup> Graças a elas, os indivíduos podem desenvolver sua personalidade.

Mas um tal movimento não conseguiria intervir no progresso das artes, dos poetas, das escolas e da teologia. Infelizmente, as coisas "reais" não caminham nessa direção: tudo tende a tornar-se superficialidade e egoísmo, e as cidades só agravam essas tendências. Assim, é preciso compensar esse materialismo através do espiritualismo. Para isso, os olhos devem fechar-se e o pensamento de cada um encerrar-se em si mesmo.

A literatura parece ser o melhor meio para catalisar esse movimento de introspecção de que depende a salvação dos homens, pois ela é capaz de lhes dar uma identidade moral e artística. Mas é preciso ainda que seja uma literatura nova, isto é, uma literatura que restaure a confiança nos princípios fundadores da sociedade, que faça a apologia de heróis e de virtudes, que denuncie a corrupção e o egoísmo, em suma, uma literatura que eleve os espíritos. Ao difundir os valores de variedade, diversidade e liberdade, ela surge, portanto, como um instrumento fundamental do progresso: "*A literatura, os cantos, a estética [...] são essenciais porque oferecem os recursos e as motivações que tornarão mais forte a personalidade*".<sup>24</sup> Essa literatura não poderia ser a aristocrática, reservada a uma elite, nem a popular, que se compraz na mediocridade. Ela deve visar a "média superior" dos homens, mas permanecendo acessível a todos os homens. Essa literatura vai tornar as pessoas corajosas, atentas a seus vizinhos e concidadãos, capazes de aderir a ideais comuns, perspicazes, tolerantes, crentes e patrióticos. Além disso, ele continua: "*Os Estados Unidos ainda não criaram nada nos planos artísticos e morais*".<sup>25</sup> Com efeito, Whitman prolonga as reflexões de Carlyle e Disraeli, para quem a democracia podia perfeitamente provocar desconfiança, pois ela corria o risco de desencadear forças negativas e não controladas. Enquanto Tocqueville, mais comedido, procura uma solução na religião, Whitman a encontra na literatura.

#### A cultura como contrapeso

Para Lewis Mumford, o mundo contemporâneo vive de três mitos: a casa de campo, instituição herdada de uma aristocracia que dispõe, ao mesmo tempo, de riqueza e de poder; a cidade industrial, uma espécie de

<sup>23</sup> B. Erkill, *Whitman, the Political Poet* (Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1989).

<sup>24</sup> J. Jensen, op. cit., p. 45.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 46.

cozinha urbana em torno das fábricas; e as megalópoles, lugar da circulação acelerada de bens e de serviços. A casa de campo é apresentada como um lugar de evasão, e as megalópoles como um sonho urbano organizado. Ora, todos esses mitos veiculam representações que se distanciam de uma vida harmoniosa e, no máximo, oferecem uma escapatória. A casa de campo isola a comunidade, a cidade industrial limita a vida à procura de bens essenciais, e a megalópole despersonaliza e torna anônimos os cidadãos que, entretanto, vivem lado a lado. Em face dessa “dissipação da civilização”, Mumford parte à procura de outra coisa. Ele a encontra, ao mesmo tempo, em uma ciência social baseada no conhecimento e também nas artes. Para tornar exuberante a vida intelectual, convém apoiar-se na ciência e nas artes, a fim de revelar a realidade e construir uma utopia concreta.

Em grande parte, isso será feito em sua obra *Technics and Civilization* (1930), na qual ele retoma minuciosamente sua argumentação. A civilização tecnicista alienou os homens e levou-os a se refugiar nas falsas perspectivas assinaladas acima. Para que retomem a posse deles mesmos e não estejam mais alienados dessa civilização tecnicista, eles precisam ir ao mais fundo da cultura para reencontrar sua personalidade, sua criatividade e sua autonomia. Nisso, as artes farão o contrapeso em relação à técnica, ao se remeterem “a uma visão de vida baseada nas artes, oposta a uma visão de vida baseada nas técnicas”.<sup>26</sup> Portanto, ele opõe o vivo ao morto, a plenitude ao vazio, mas sem mergulhar em uma visão dicotômica: ambos participam da construção das identidades, e um sem o outro iria resultar em situações nefastas. Em todo caso, sem arte, a vida não valeria ser vivida, pois ela se tornaria muda, inexpressiva, sem forma, sem significado, desordenada etc. Mas, como em Whitman, a arte não conseguirá realizar esse ressignificado da vida a não ser que seja considerada nessa óptica. Se os próprios indivíduos não pretendem dar mais sentido a sua vida, a arte corre um grande risco de ser inoperante. O artista se torna uma espécie de médico à cabeceira de nossas vidas sem significado. Mas Mumford parece cair na retórica, e a maneira como ele contrapõe a arte à técnica parece, hoje, razoavelmente contestável.

<sup>26</sup> Ibid., p. 65.

## As artes contra a mídia

Aos poucos, durante o século XX, surgiu a ideia de que as indústrias culturais não faziam mais que produzir uma cultura de massa ou, melhor, uma massificação da cultura.<sup>27</sup> Enquanto a criação artística devia ser um lugar de reflexão sobre si mesma, as indústrias culturais não faziam outra coisa senão homogeneizar os reflexos e os comportamentos, suprimindo esse exercício de reflexão. Tanto o artista quanto o usuário contribuíam para isso, o primeiro criando em função das necessidades do mercado e do rendimento financeiro esperado, e o segundo deixando-se guiar só pelo mercado. De fato, um raciocínio desses subentendia uma gradação entre as formas da cultura, indo das artes elaboradas à cultura de massa, passando pelas artes populares.

Essa discussão depende, com efeito, do que se classifica como arte ou como cultura e das gradações para cima ou para baixo que isso implica. Uma vez admitido esse ponto delicado, a discussão leva à consideração de que a mídia que funciona para a massificação só pode conduzir à baixa cultura. A mídia não pode garantir, como as artes, a autenticidade do objeto ligada à autenticidade de sua manifestação. Outro modo de expressar esse dilema é afirmar que a mídia funciona para o lazer, enquanto os museus ou as galerias funcionariam à procura da emoção estética ou da satisfação pessoal. Hannah Arendt insistiu longamente sobre esse limite que existe para expressar uma criação artística que não seja tolhida pelo lazer e pela comercialização.

Assim, de comunidade de públicos passa-se a uma sociedade de massa. Em uma sociedade de massa, um indivíduo vagueia à procura de emoções não raro brutais, e uma maneira de reconhecer esse limite é constatar que as pessoas esperam, da mídia, mais lazer e distração que emoções artísticas e conhecimentos. A mídia reforça essa tendência que contribuiu para desenvolver. Para sair desse círculo vicioso, é preciso que o público fique diante de intelectuais e artistas que desafiam o *statu quo*, que exploram mitologias. Como resultado, os artistas desenvolvem um sistema cada vez menos compreensível, que resulta em um destino complexo para as artes, em que o exercício da criação pode tanto desembocar em uma cópia quanto em obras de vanguarda.

Hoje essa discussão da arte contra a mídia deslocou-se um pouco, pois a mediação pelas indústrias culturais é vivida como uma degradação da

<sup>27</sup> T.W. Adorno e M. Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. In: J. Curran (org.). *Mass Communication and Society* (Berkeley: Sage, 1931/1990).



cultura, que devia justamente ser gerada por instituições sem fins lucrativos. A televisão, o rádio e os shopping centers tendem a banalizar tudo, inclusive o menor esforço para criar, que só terá lugar se aceitar adotar, realmente, as normas dominantes. Os interesses particulares não podem fazer outra coisa senão alterar a manifestação de uma espécie de consciência coletiva que garantiria a neutralidade das escolhas culturais. Mas isso ainda está para ser demonstrado. De um lado, as artes são imaginadas como antídotos, como contrapesos, como elixires, e, de outro, são vistas avançando sob a bandeira de interesses comerciais, o que explica a afirmação de Jane Alexander, conhecida presidente do National Endowment for the Arts: “o espírito e a alma de nossas comunidades irão deteriorar-se se não dispusermos de alternativa para a banalidade”.<sup>28</sup> Ou ainda a de Ernest Boyer, presidente da Carnegie Foundation, ao dizer que “[...] se não educarmos nossos filhos para o esclarecimento do sistema de símbolos que chamamos de arte, iremos perder não apenas nossa civilidade, mas nossa humanidade [...] As artes são necessárias para expressar ideias além das palavras [...] para acelerar a criatividade e confortar aqueles que têm poucos recursos, para criar uma comunidade e ligá-la às gerações passadas e futuras”.<sup>29</sup> É evidente que a televisão encabeça a fila das denúncias, pois todos os dias ela mobiliza alguns bilhões de horas do tempo das crianças. Além disso, em um primeiro momento, apareceram os canais temáticos como uma alternativa possível, antes que eles entrassem no jogo dos interesses privados, como aconteceu com PBS ou Canal+. Outra solução é o financiamento de artes populares, conforme recomendou um relatório da National Endowment for the Arts de 1996, “The Changing Faces of Tradition”, já que as artes tradicionais e populares estão ancoradas no tempo e no espaço e podem, assim, servir como expressão autêntica de valores e normas de uma comunidade.<sup>30 31</sup> Por mais simpáticas que possam parecer, essas soluções levantam uma questão: no que diz respeito a tradições populares diversificadas e dispersas, tem sentido o critério de autenticidade, quando boa parte dessas artes evoluem sob o olhar e os pedidos dos turistas, o que mostra que, incidentalmente, o turismo cultural tem aqui o papel de uma mídia? Então, onde se deve colocar a essência da arte? Em uma ideia original, na perícia, no produto, no olhar do turista ou do visitante? O problema dos interesses comerciais é,

<sup>28</sup> J. Alexander, “Our Investment in Culture: Art Perfects the Essence of our Common Humanity”, *Vital Speeches of the Day*, v. 62, n. 7, pp. 210-2, 1996.

<sup>29</sup> E. Boyer, “Lifelong Learnings in the Arts”. *Vital Speeches of the Day*, pp. 15-8, 15 out. 1994.

<sup>30</sup> E. Peterson, “The Changing Faces of Tradition: A Report on the Folk and Traditional Arts in the United States”, *National Endowment for the Arts Research Report*, n. 38, 1996.

<sup>31</sup> Citação extraída de J.Jensen, op. cit., p. 157.

sem dúvida, muito mais lancinante hoje do que parece, e nenhuma forma de expressão artística está ao abrigo dele. Sem dúvida, seria melhor admitir que, conforme as modalidades de alocação de recursos, podem aparecer tanto elementos positivos quanto negativos, e então procurar a melhor combinação. O mercado não é necessariamente sinônimo de corrupção, e o financiamento, de pureza. Talvez Barnes & Noble seja dirigido por interesses particulares, mas é hoje, também, um portal de democratização da leitura.

### *As artes como elixir*

Com o desenvolvimento das políticas culturais contemporâneas, foram deslocadas as intenções de fazer das artes a garantia da coesão social e da democracia. As artes deixaram de ser apresentadas como um elemento salvador ou, no mínimo, como um contrapeso para as tendências à massificação e à banalização, porém, mais prosaicamente, como um elemento de melhoria do quadro de vida. O jogo torna-se efetivamente importante quando se trata de passar de uma discussão um tanto teórica para a justificação das arbitragens orçamentárias, quer se trate de orçamentos do Ministério da Cultura, na França, ou os da National Endowment for the Arts nos Estados Unidos.

### *Uma fuga para a frente?*

Essa generalização da função das artes está ligada, ela própria, à extensão de seu campo. Agora tudo ou quase tudo vai ter vocação para entrar na arte, como na França dos anos 1980. Sem poder justificar a eficácia de despesas orçamentárias através de indicadores tradicionais, vai ser mudado o padrão de medida, integrando no campo artístico práticas até então privadas e *a priori* mais geradoras de resultados, como a gastronomia. Também vai ser ampliada a noção de valor social da arte, atribuindo-lhe uma função educacional, até mesmo postulando-a de modo sistemático. Tudo é feito, então, para que as artes não pareçam exóticas, reservadas a uma elite ou a uma comunidade dominante.

Ao apagar cada vez mais as fronteiras entre as artes, a vida cotidiana, o espaço público, as comunidades etc., não se sabe mais muito bem do que se está falando. Existe agora uma reação antielitista que altera a natureza

dos discursos tradicionais sobre o valor social da arte. Tudo é feito para apagar a ideia da arte como ascensão social em direção às elites e para recolocá-la como pesquisa ampla daquilo que pode despertar, distrair etc. Ao se esforçar em dar as costas para a perspectiva elitista, as artes são, cada vez mais, consideradas como uma forma de lazer ou de *entertainment* nobre. Como isso não impede que alguns agentes façam a apologia da criação e da vanguarda, os debates sobre a utilização dos fundos públicos rapidamente mergulham em discussões, muitas vezes delicadas, entre as formas de arte que devem ser apoiadas, sabendo que o orçamento é reduzido, e a definição de artes, extensa. Entre arte como subversão e arte como lazer, a discussão está aberta, conforme foi mostrado pela mudança nos critérios mantidos nos Estados Unidos pelo National Endowment for the Arts. O único ponto em comum é dizer que *“as artes irão enriquecer nossa vida pública e contribuirão para reforçar a capacidade de nossos cidadãos para desabrocharem e terem sucesso, do berço ao túmulo”*.<sup>32</sup>

Além da extensão do campo artístico, outro elemento modificador da discussão reside em seu nível espacial. Os primeiros debates visavam o papel das artes no nível da Nação, os debates contemporâneos o visam no nível de coletividades locais. Dessa vez, supõe-se que as artes apoiam diretamente a melhoria do quadro de vida. A opinião conservadora, muitas vezes hostil a um desenvolvimento das artes do tipo subversivo, dará muita preferência a essa abordagem local, que, de alguma maneira, leva os artistas a serem mais receptivos às necessidades de suas comunidades.

Para chegar a essa apresentação da arte como um elixir, ou mesmo um euforizante, é preciso estender sua definição de maneira considerável. É o que propõe o relatório da National Endowment for the Arts de 1997, intitulado *“American Canvas”*.<sup>33</sup> *“A arte não é uma coisa desconhecida no ambiente de nossas famílias [...] é a parte essencial de sua vida [...] Podemos ver arte em torno de nós, nas coisas que expressamos com palavras (canções, histórias), nos objetos que fazemos com nossas mãos (costura, cozinha, jardinagem)”*.<sup>34</sup> Portanto, a arte não é mais alguma coisa de extraordinário, mas um componente de nossa vida cotidiana. Por não ser precisa, tal definição traz muitas consequências para a atividade dos artistas, porque, de alguma forma, ela os incita a que se aproximem da vida cotidiana e de suas mais simples manifestações. Pode-se mesmo dizer que a arte, aqui,

<sup>32</sup> “Campaign to Triple California State Funding to the Arts”, The city. sgsu. edu Calaa (jun.1998).

<sup>33</sup> O. Larson Gary, “American Canvas: an Arts Legacy for our Communities”, *Report of the National Endowment for the Arts*, Washington, D.C., 1997.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 36.

tem vocação para ser consumida de maneira cotidiana e implícita. Para o National Endowment for the Arts, esse reposicionamento era mais uma forma de mostrar que ele se tornava uma espécie de administração amigável e gentil do que se perder nos arcanos de uma criatividade contemporânea abstrata e escandalosa aos olhos de alguns.

Os defensores do chamado “elitismo” reagem diante de tal atitude, mostrando que a arte torna-se qualquer coisa, e que, e que, nessas condições, uma administração do lazer e do tempo livre poderia muito bem servir como agência ou Ministério da Cultura.<sup>35</sup> Trata-se de uma abordagem bem curiosa da vida democrática, em que cada um se nivela em seu canto como quer, enquanto a capacidade de criar é específica e só requer que seja difundida. Evidentemente, as autoridades culturais não precisam mais fazer a escolha, o que resolve os litígios, com as direitas conservadoras estigmatizando qualquer humanismo secular, os liberais denunciando toda hegemonia e os “progressistas” tentados pelo exercício da tutela cultural do povo. Esses conflitos são relativos, pois agora se referem à organização de um patrocínio destituído de qualquer pretensão civilizadora ou moral.<sup>36</sup>

#### O debate lancinante entre arte e artesanato

Aproximar a arte da vida das pessoas leva a pensar, de novo, na distinção entre arte e artesanato e nas contradições que isso implica, uma vez que as fronteiras entre o belo e o útil, ou o original e a cópia, se apagam. Que se considere a moda a favor das artes primeiras através do interesse pelas máscaras, pelas danças, pela música etc. Faz-se delas, objetos de arte, quando elas são objetos artesanais. Além disso, é paradoxal que, quando são produzidas para turistas pelos artesãos locais, elas sejam rejeitadas como não sendo arte, mas sim artesanato, quando essa diferenciação lhes é desconhecida.

O interesse prestado às vogas de redescoberta de têxteis dá lugar mais a um movimento de inclusão na arte (a arte das fibras) do que uma inclusão no artesanato. Novamente, a estética, mais do que a função, serve ainda como critério de seleção.

Na arquitetura, o pós-modernismo também levou a colocar a forma antes da função. Na literatura, o lado narrativo desaparece por trás do lado

<sup>35</sup> E. Rothstein, “Where a Democracy and its Money Have No Place”, *New York Times*, 26 out. 1997.

<sup>36</sup> Mas, além dessa denúncia, os “elitistas” se preocupam com o futuro do cidadão. Como ele poderá ser formado e educado já que, agora, recusa-se a utilizar a arte para essa finalidade?

estético, e é feita uma distinção entre uma escrita para ela mesma e uma escrita para contar, separação que pode ser encontrada nos dois ensaios de Barthes, *Du Travail au texte* e *La Mort de l'auteur*. Embora o audiovisual tenha criado algo mais comum e transversal, e embora as artes consideradas por muito tempo como menores ou populares tenham se revelado verdadeiras obras-primas (o desenho animado), diferenças subsistem e são reforçadas pela ideia de que as artes de massa são muitas vezes produzidas com finalidade comercial pelo poder corporativo.

A multiplicação de obras de arte em locais públicos também comprova a tensão que sempre existe entre o critério estético e o utilitário. Muitos artistas não absorveram as restrições próprias de um espaço específico ou as deixaram de lado unicamente em prol de uma mensagem estética. O único meio é, então, fazer com que as comissões que decidem integrem a comunidade. O melhor exemplo disso é dado pelo memorial de Biron feito por um artista alemão, Jochen Gerz. Tomou-se o antigo monumento aos mortos em vez de construir outro, e cada um dos moradores da cidade foi convidado a escrever, em uma placa, o que significava, para ele, o sacrifício de uma vida. Os moradores, aqui, são os artistas que recriam, assim, o velho sonho de Rousseau em face dos moradores do bairro de Saint-Gervais em Genebra.

#### A ABORDAGEM PELOS VALORES EXTRÍNSECOS

Em sua obra, *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of Arts*, McCarthy, Ondaatje, Zakaras e Brooks propõem sair das guerras da cultura que puseram em lados opostos, durante os últimos anos, partidários e adversários das subvenções públicas, enfatizando os valores extrínsecos das práticas artísticas e da cultura. De fato, as experiências artísticas ajudam as pessoas a resolver problemas não artísticos, sejam eles problemas de formação, de saúde, de inclusão etc.<sup>37</sup> O princípio básico dessa abordagem é que, ao lado dos benefícios intrínsecos à cultura, ligados às satisfações de ordem estética, existem benefícios instrumentais ou extrínsecos, no sentido de que a cultura pode despertar outras satisfações que não as ligadas às necessidades estéticas. Ora, tanto a avaliação dos primeiros é complexa quanto a dos segundos seria possível.

<sup>37</sup> K.F. McCarthy, E. Henegan Ondjaate, L. Zakaras e A. Brooks, *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of Arts* (Santa Monica, Califórnia: Rand Research Division, 2004).

Quais são esses benefícios instrumentais? Benefícios educacionais ou cognitivos, no sentido de que a cultura melhora a capacidade de apreensão e assimilação de novos saberes. Benefícios em termos de saúde, que se fazem sentir tanto pelos idosos, vítimas do processo de envelhecimento, quanto pelos doentes que sofrem de depressão, mal de Parkinson, problemas psiquiátricos etc. Benefícios de comportamento, sob a forma de um melhor domínio de si, de uma compreensão melhor das necessidades dos outros, de uma maior abertura para a coletividade onde se vive. Benefícios sociais, através de uma melhor atitude quanto a interagir e uma capacidade muito maior para criar um capital social e organizacional. A seguir, alguns desses valores intrínsecos com mais detalhes.

#### Os valores educacionais

Considere-se os efeitos cognitivos ou os efeitos supostamente favoráveis das práticas artísticas na melhoria da capacidade de conhecimento de seus beneficiários. A primeira dificuldade a ser ultrapassada é identificar a natureza exata da prática artística: trata-se de um ambiente escolar rico em marcas artísticas? Trata-se da utilização da arte como instrumento pedagógico? Trata-se do ensino de arte propriamente dito?

Um ambiente artístico enriquecido cria uma ligação mais positiva para a instituição educacional, bem como para seu pessoal, ao mesmo tempo que torna menos dramático o peso das classificações e das recompensas, o que permite aumentar a confiança dos alunos mais frágeis em si mesmos. A utilização de ferramentas artísticas facilita a passagem dos métodos de ensino baseados na intuição e na experiência para métodos de ensino baseados na dedução e na apreensão de conceitos. Essas passagens, que muitas vezes marcam a do ensino elementar para o ensino médio, não são fáceis de serem apreendidas por alguns alunos e, então, o uso de ferramentas artísticas permite facilitar essa passagem, tornando suportável seu custo. Enfim, as artes podem ser usadas para ensinar assuntos ou matérias não artísticas. De alguma maneira, são modificados os métodos e as abordagens, o que permite integrar as pessoas mais sensíveis que outras a determinadas expressões.

Abordados dessa maneira, os testemunhos ou medidas coletados parecem bem mais pertinentes que uma simples correlação entre a existência de ensino artístico e os indicadores de sucesso escolar,

o que foi, durante muito tempo, a maneira de abordar essa primeira discussão.<sup>38</sup>

Mais precisamente, seis elementos foram identificados para demonstrar o aporte potencial das práticas ou atividades artísticas para melhorar a educação: a variedade de formas de raciocínio oferecidas para aprender; a maneira como se pode influir na sintaxe; o reforço das bases psicossociológicas do aprendizado do conhecimento; a maneira de influir positivamente nos fatores sociais do aprendizado do conhecimento; a variedade de materiais oferecidos; o reforço da experimentação pedagógica. Em relação a esses diversos vetores de um melhor aprendizado, as artes podem desempenhar diversos papéis.

Elas oferecem novos esquemas, novas experiências ou novos fatos. Assim, os escritos podem apresentar, alternativamente, elementos *a priori* distanciados entre si ou até mesmo disparatados. Com efeito, as atividades artísticas oferecem uma introdução às matérias mais indutivas, que poderão assim ser melhor canalizadas e compreendidas.

Nesse sentido, as demonstrações de Novak (1985) inscrevem-se diretamente na direção das análises de Piaget.<sup>39</sup>

As artes permitem levar em consideração a variedade das pessoas e, portanto, das formas de inteligência. Assim, Gardner (1999) identificou numerosas formas de inteligência: a da linguagem, a da matemática, a musical, a naturalista, a cinética e a interpessoal, o que abre caminho, explicitamente, para a pertinência das práticas artísticas.<sup>40</sup> Visualizando ou verbalizando, as artes podem auxiliar na aquisição de novas informações.

Elas permitem processos de feedback indispensáveis para o aprendizado de novos conhecimentos. Esses processos definem a capacidade das pessoas de aplicar os conhecimentos em situações ou contextos diferentes daqueles em que eles foram adquiridos inicialmente, o que implica em um mínimo de capitalização e de avaliação. As artes oferecem, justamente, essas situações, nem que seja para forjar essa capacidade de transferência ou de feedback.

Enfim, a obtenção de conhecimentos implica na obtenção de aptidões psicológicas necessárias para sua mobilização. Trata-se, então, de confiança, de capacidade para esperar os resultados, de prevenção das angústias que

<sup>38</sup> Ibid., pp. 22-7.

<sup>39</sup> J.D. Novak, "Metalearning and Metaknowledge Strategies to Help Students Learn How to Learn". In: L. West et al. (orgs.), *Cognitive Structure and Conceptual Change* (San Diego: Academic Press, 2000).

<sup>40</sup> H. Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligence for the 21st Century* (Nova York: Basic Books, 2000).

podem ser desencadeadas por tais processos. Nisso, o campo das práticas artísticas oferece novamente possibilidades de testes, de confiar etc.<sup>41</sup>

### *Os valores sociais*

Os valores ou benefícios sociais das artes para a comunidade são classificados em três categorias: a modificação do comportamento das pessoas no sentido de uma maior socialização; o funcionamento de processos de integração ou de reinserção social; a facilitação das interações entre os diferentes membros da comunidade, o que leva à criação de um capital social.

### As artes como fonte de adaptação do comportamento

Os primeiros valores sociais identificados estiveram ligados à mudança desejável do comportamento por parte das pessoas. Foram identificadas três variáveis capazes de modificar o comportamento: as crenças, as atitudes e as motivações ou intenções. A ideia subjacente aqui é a de que as crenças influem nas atitudes, e estas influem nas intenções. Várias explicações são propostas para o esquema de funcionamento dessas sequências. Para a abordagem do controle social, são os dados sociais, especialmente o tipo de ligação resultante do funcionamento e das diferentes instituições sociais (família, escola, igrejas, organizações comunitárias), que irão determinar exatamente a forma desse controle. A teoria do aprendizado social modifica a anterior, ao dar maior importância às associações e às organizações de fins não lucrativos na determinação desses vínculos. Por outro lado, outras abordagens, como a cognitiva, relativizam o peso dessas determinantes sociais em prol de variáveis mais pessoais. No melhor dos casos, os fatores sociais serão filtrados pelos dados individuais. Nesse momento, aparecem outras abordagens, que, cada vez mais, dão importância às variáveis e aos dados individuais, tal como a análise da mudança programada de Bandura.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Quando se considera a saúde, os argumentos vão desde a redução do estresse ou da ansiedade ante a intervenções cirúrgicas até a melhoria da saúde dos que sofrem de Alzheimer ou Parkinson. De fato, existem várias maneiras de utilizar as atividades artísticas nos procedimentos: de maneira passiva (ouvir música) ou, pelo contrário, de maneira ativa, fazendo com que os pacientes desempenhem papéis artísticos.

<sup>42</sup> A. Badura, *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1986).

Todas essas análises, entretanto, apresentam elementos comuns. Os comportamentos resultam de um jogo de variáveis bastante complexo, associando, em proporções diversas, elementos sociais e elementos mais pessoais. As artes estão sempre presentes, pois estão na primeira fila da formação de relações sociais. De um lado, elas cristalizam referências quanto aos comportamentos e às relações entre as pessoas e, com isso, as difundem e aclimatam. Do outro, as atividades artísticas permitem que tais relações sejam experimentadas como uma espécie de ateliê. Por exemplo, os debates sobre o teatro insistiram na alquimia social que iria representar o fato de se participar da mesma representação teatral, e, *a fortiori*, de serem atores amadores. Muitas vezes, esses elementos são afirmados de maneira confusa, em vez de serem demonstrados, esse problema remetendo, em geral, ao nível global da abordagem. Como será ressaltado mais adiante, é difícil separar o valor extrínseco esperado da cultura de seu valor intrínseco. Além disso, convém enfatizar que esse efeito de ligação dos comportamentos pode levar a resultados bem variados, como o demonstra também o uso da cultura pelos regimes totalitários.

#### As artes como alavanca de integração social

Ao expor as pessoas ao mesmo sistema de valor, espera-se não só modificar seus comportamentos, mas provocar uma maior coesão social. As pessoas irão compreender umas às outras e ficarão bem mais harmonizadas. Ante os mecanismos de exclusão e de marginalização de que dão provas os territórios em crise, só se pode, portanto, recomendar o uso intensivo de práticas culturais, que agiriam como verdadeiros medicamentos. Em 1997, um relatório do Conselho da Europa dava uma visão particularmente eufórica desses efeitos: *"A título de efeitos diretos, as artes e a cultura oferecem um lazer socialmente estimulável, elevam o nível de reflexão das populações, contribuem positivamente para aumentar seu bem-estar e reforçam sua sensibilidade. A título de efeitos sociais indiretos, as artes enriquecem o ambiente social ao estimular ou facilitar a existência de satisfações coletivas, são uma fonte de organização e de práticas civilizantes, estimulam a criatividade, oferecem à coletividade uma memória coletiva que serve de reservatório de ideias para as gerações que virão, melhoram a qualidade de vida, aumentam a segurança das*

*pessoas e reduzem a incidência de crimes e a atividade de gangues nas ruas"*.<sup>43</sup>

Essa posição é compartilhada pela Think Tank Comedia, que publicou vários relatórios sobre os efeitos sociais da cultura, especialmente no meio urbano. A cultura aparece como fator de uma melhor coesão social, de uma melhoria da imagem local, de redução dos comportamentos agressivos, de desenvolvimento da confiança dos agentes em si mesmo, de consolidação de parcerias públicas e privadas etc.<sup>44</sup>

Tomada ao pé da letra, essa visão euforizante da cultura e dos problemas sociais é ambígua. Com efeito, nada garante que a exposição aos mesmos valores baste para que eles sejam aceitos. As pessoas reagem de maneira mais instintiva e indisciplinada do que se pensa. Elas se baseiam nos múltiplos detalhes do ambiente, são mais sensíveis a certos símbolos ou signos que a outros, muitas vezes procuram diferenciar-se umas das outras.<sup>45</sup> Essa crença sistemática no caráter positivo dos efeitos sociais da cultura parece supor que existe uma espécie de acordo implícito sobre os valores a serem compartilhados, como se as oposições culturais não percorressem, também elas, as sociedades, as comunidades e os territórios.<sup>46</sup> Além disso, é difícil conceber que se possa fazer coexistir uma integração cultural e uma falta de integração econômica, conforme está subjacente nessas interpretações.

As experiências de desenvolvimento local, notadamente de bairros em dificuldade, mostram que uma integração bem-sucedida depende tanto do funcionamento do mercado de emprego quanto das atividades culturais. Uma integração social sem uma integração cultural caracteriza situações em que a falta de desemprego pode ser acompanhada pela manutenção de desigualdades, especialmente em matéria cultural. Pelo contrário, podem existir casos em que coexistam uma falta de integração social e uma forte integração cultural, por exemplo, quando o desemprego e a pobreza do nível de vida cruzam com a homogeneização das práticas e das aspirações culturais. Os equipamentos culturais funcionam, de algum modo, ao contrário do mercado, o que cria grandes dificuldades: a aspiração à igualdade, mais forte no meio urbano que em qualquer outro

<sup>43</sup> Conselho da Europa, *In From the Margins: A Contribution to the Debate on Culture and Development in Europe* (European Task Force on Culture and Development, 1997).

<sup>44</sup> M. Reeves, *Measuring the Economic and Social Impact of the Arts: A Review* (Londres: The Arts Council of England, 2002).

<sup>45</sup> H.L. Molotch, *Where Stuff Comes From* (Nova York: Routledge, 2003), p. 88.

<sup>46</sup> A cultura quis ser, nas mãos de certos regimes políticos, uma poderosa alavanca de luta ideológica e social, acompanhada por violentas alavancas políticas.

lugar, acaba sendo sistematicamente desmentida, levando os mecanismos de integração cultural a serem tratados como um estelionato; a não assimilação social acaba, mais cedo ou mais tarde, convertendo-se em não assimilação cultural; a “periferia” transforma-se em “gueto”, a igualdade interior separada do exterior.<sup>47</sup>

A evolução dos grafites e das pichações traduz essa tensão. No começo, eles traziam uma mensagem implícita de rupturas políticas ou ideológicas a serem empreendidas. A seguir, eles se tornaram grafites de desvio: nos cartazes publicitários, eles aparecem como sinais de contestação de sonhos, de denúncia de ilusões. Nos dias de hoje, as pichações pretendem não ter referências nem valor artístico. São hieróglifos urbanos que pretendem que outros saibam que eles existem. Eles expressam um pedido de reconhecimento e incidem prioritariamente nos equipamentos de transporte, de polícia e de formação. Os limites da cidade são, assim, redefinidos, e o espaço público, privatizado. Na falta de poder integrar-se, um novo espaço urbano é redefinido em seu proveito.

Portanto, é impossível tanto remeter-se a uma visão sistematicamente positiva dos efeitos da cultura nos comportamentos de integração social quanto negar sua possibilidade.

#### As experiências de integração social pelas práticas artísticas

Reconstituir personalidades e identidades com o auxílio de práticas artísticas sempre existiu, e a história da arte é testemunha de um bom número de obras criadas dessa maneira.

A experiência já antiga, *Cavern* de Cork (Irlanda), no começo dos anos 1990, é, sem dúvida, uma das mais significativas.<sup>48</sup> Naquela cidade onde a taxa de desemprego tinha alcançado proporções consideráveis (em média mais de 30%), não havia nenhuma possibilidade de emprego para os jovens, que, não só procuravam deixar esse território, mas lançavam sobre ele um olhar dos mais sombrios. Uma associação foi criada para fazer com que eles produzissem filmes sobre seu meio, suas famílias, suas comunidades. Por trás da câmera, o olhar deles mudou, e eles começaram a se interessar por problemas e pessoas que, até então, lhes provocavam reações negativas.

Sem dúvida essa prática artística não bastou para compensar a falta de oferta de empregos no mercado, mas pelo menos teve a

consequência de torná-los solidários a sua região e de nela entrever seu futuro.

Em Bolonha (Itália), aconteceu uma experiência parecida. Embora em um primeiro momento a municipalidade tenha visado só o turismo, ela decidiu, em face do desemprego dos jovens, incentivá-los a realizar pequenas atividades culturais e, assim, experimentar pela primeira vez a feitura de um projeto. Muitas não sobreviveram mais que um ou dois anos, mas, no mínimo, fizeram com que os jovens se envolvessem com suas regiões e se tornassem parceiros, onde eles tendiam a se sentir estrangeiros.<sup>49</sup>

Mais recentemente, em Arles, as políticas de animação dessa cidade de arte e de história lançaram luz sobre os mecanismos pelos quais a cultura contribui para a integração. Detentora de um excepcional patrimônio artístico, associando o mundo romano e a história de Provence, Arles também é uma cidade que sempre passou por grandes dificuldades de desenvolvimento, prejudicando a integração de algumas comunidades desfavorecidas, quer se trate de imigrantes vindos do Maghreb, ou de ciganos sedentários. Ora, a exploração do patrimônio resultou em maiores perspectivas de integração. No caso dos jovens imigrantes, a cidade organizou percursos para que eles explorassem a cidade, especialmente na área do colégio Van Gogh e do liceu profissional Charles Privat. Ora, essa exploração era feita não só pelo reconhecimento do terreno, mas também por ateliês de expressão artística — desenho, foto, cerâmica — sobre as diversas formas do patrimônio construído e seus componentes. Além disso, para não encerrar esses jovens dentro de uma visão muito estetizante, também foram definidas como patrimônio as margens do rio Ródano, as oficinas abandonadas pela ferrovia etc. Em si, a experiência podia ter terminado nisso. Mas cinco anos depois foi constatado que esses jovens estudantes tornaram-se voluntários, maciçamente, nas jornadas do patrimônio, a fim de animá-las em proveito dos arlesianos de longa data. A cidade tinha se tornado a sua cidade, permitindo entrever trajetórias mais positivas.<sup>50</sup> Quanto aos ciganos sedentários, um obstáculo considerável para sua integração consistia no fato de que eles não aprendiam a ler, já que suas famílias não os incentivavam, porque não viam nenhum interesse em ler para as ocupações tradicionais que os esperavam. Em certos colégios, especialmente o que reunia a maioria das crianças dessa comunidade, o Marie Curie, essa situação era insustentável. Então, os serviços municipais

<sup>47</sup> X. Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie* (Paris: Unesco/Economica, 2003).

<sup>48</sup> X. Greffe e V. McDonnell, *Les Expériences de développement local en Europe* (Bruxelas: DG Emploi, 1996).

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Serviço Educacional dos Museus de Arles, 1999.

da cidade de Arles decidiram tentar uma experiência de exploração de ruas e fachadas da cidade, para levá-las a usar itinerários que não tinham o hábito de tomar. Pareceu, então, que os jovens descobriram um universo que, não sendo familiar, os questionava.

Eles passaram a se interessar pelo significado dos letreiros, dos cartazes etc., o que os incentivou a aprender a ler. Depois dessa experiência, a reticência da comunidade cigana em relação à leitura desapareceu completamente.<sup>51</sup>

### O exemplo das *friches*<sup>52</sup> culturais

A conversão de *friches* industriais em áreas culturais é hoje apresentada, com frequência, como um modo de provocar os efeitos sociais que são esperados da cultura. As *friches* culturais reabilitam o espaço construído; melhoram a qualidade de vida ao oferecer novos serviços em áreas muitas vezes degradadas; permitem que grupos e comunidades locais reconstruam suas identidades e inscrevam-se em uma cultura de criação e de projetos cujas repercussões se farão sentir por toda a cidade.

A *friche* é definida como um terreno usado antigamente pela indústria, pelo comércio ou pelo exército, tão degradado por seu uso anterior que não pode mais ser utilizado sem que sofra uma transformação e uma limpeza. A multiplicação desses espaços, desativados e abandonados por qualquer atividade, criou, no próprio centro das cidades, principalmente nas grandes, locais desertos, testemunhas de um tempo que passou. No começo, os militantes da renovação da vida cultural e associativa pretenderam enfrentar o desafio que esses espaços urbanos negligenciados apresentavam e investiram neles. Esse movimento nasceu no final dos anos 1970, em paralelo ao desenvolvimento da contracultura, das ações dos invasores de imóveis e de um distanciamento entre as aspirações das novas gerações de artistas e as do público. Aos poucos, os que começaram as atividades nas *friches* pretenderam também transformar as áreas circundantes, dando a elas um papel de inserção e de qualificação, no qual as atividades artísticas constituíam tanto um meio quanto uma finalidade. A *friche*, então, produziu um novo território urbano.

A contribuição das *friches* culturais para o desenvolvimento social é de quatro tipos.

<sup>51</sup> Ibid, 1997.

<sup>52</sup> Áreas ou edificações em desuso. (N.T.)

Ao lembrar a carga emocional e simbólica de um lugar marcado pela produção industrial, a *friche* sugere que a criação é inerente ao território e estimula a exploração de seus aspectos: “As *friches humanas* dizem como é efêmera toda organização social, elas contêm o germe de um futuro possível. O espaço em desuso, porque mantém em suspenso o modo comum, endossa as partes de sombra, de inominável, de indizível da sociedade. Porque ele suspende o processo ilimitado de produção-consumo, de utilização e de degradação, ele apaga a fronteira entre o que pode ser pensado e o que não pode”.<sup>53</sup>

Para as pessoas que passaram a vida ativa toda ou parte dela nesses entrepostos, quartéis e fábricas, voltar a eles é um momento de grande intensidade, porque elas podem ver ali mais a trajetória de novas inserções que ruínas. Quanto aos agentes das associações culturais que escolhem ficar ali, os locais apresentam todas as possibilidades, da renascença até a última destruição física. Por conseguinte, o edifício desativado destaca os dois conceitos ligados entre si, de precariedade e de criação. Ao provar que existem modos sucessivos de produção, a *friche* sugere que o desenvolvimento pode prosseguir, porém, sob outras formas.

Além disso, quando nas *friches* são desenvolvidas práticas de amadores, propostas oficinas de teatro, de composição de rap ou de hip-hop, elas permitem que pessoas e grupos se tornem agentes de seu próprio desenvolvimento. Outras instituições culturais fazem isso há tempos, mas uma das características das *friches* é desenvolver essas práticas indo ao encontro dos amadores, externamente, em bairros ou zonas urbanas sensíveis. Uma das pedras de toque da ação social das *friches* culturais é ir ao encontro de um público em potencial e, ao integrá-lo em uma oficina de prática teatral, mostrar que o teatro não está reservado às camadas mais favorecidas da população.

A especificidade das *friches* culturais reside no fato de que “elas são construídas com o encontro de artistas profissionais e menos profissionais, jovens e menos jovens, mobilizam públicos muito diferentes e garantem uma circulação dos recursos culturais, sociais e simbólicos em um espaço maleável, onde se cruzam diferentes disciplinas artísticas”.<sup>54</sup> É possível agir em todos os níveis, criar com outros um novo projeto artístico e de sociedade, obedecendo a novas normas. Examinando a Friche Belle de Mai, F. Raffin recorre à imagem do DNA: “Na cadeia de DNA, alguns elementos parecem mais determinantes que outros [...] Seguindo o exemplo do DNA, a Friche [Belle

<sup>53</sup> F. Raffin, *Friches industrielles: un monde culturel européen en mutation* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 120.

<sup>54</sup> *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n. 75, pp. 23-45, mar. 1996.

de Mai] põe na presença de uns e outros, no mesmo espaço, em um mesmo momento, uma multidão de agentes que intervêm em um processo de criação, no caso, artístico [...] As cooperações artísticas aparecem, desaparecem, cruzam-se continuamente no local, por ocasião de um projeto, de um evento. A solidariedade interna está em incessante recomposição em função dos projetos culturais”<sup>55</sup>

Enfim as *friches* estão na origem de novas atividades que podem contribuir para a inserção social. Prova disso é a evolução do Belle de Mai. No começo, a associação *Système Friche Théâtre* instala-se em uma parte do local liberado pelo fechamento da manufatura de tabaco situada na área Belle de Mai, em 1992. Seu princípio básico é colocar os artistas no centro de um sistema que permita, ao mesmo tempo, produzir obras e interagir com o público. Aos poucos, Belle de Mai amplia suas atividades, indo até o meio urbano e ali multiplicando, via suas redes associativas e militantes, lugares de troca e criação, de encontro e integração: centros de informação para grupos marginalizados, salas de boxe para os jovens, ateliês de atividades artísticas ou de música etc. As atividades do tipo artístico não são as únicas que podem engendrar esses processos, mesmo que elas tenham o papel de alavanca ao difundir símbolos e mecanismos de comunicação. Vê-se que aparecem, nos locais urbanos animados por Belle de Mai, pequenas produções mercantis: serviços para as pessoas, trabalhos de manutenção, restaurantes etc. As pessoas encontradas e mobilizadas assim, em seu ambiente cotidiano, adotam normas e percorrem itinerários que permitem o acesso a um trabalho autônomo ou a um trabalho assalariado. Ao tornar-se agente de seu próprio destino, o indivíduo contribui para o surgimento de culturas do aleatório, que difundem competências para a criação. Os itinerários são variados: uns irão passar do mundo dessas pequenas produções urbanas ao das produções oficiais, outros irão permanecer nos interstícios ou enclaves.<sup>56</sup> Portanto, as atividades da *friche* representam um lugar de socialização particularmente rico: socialização artística pelo confronto de obras e de artistas; socialização cultural pelo aprendizado de normas e de valores. O termo social, entretanto, inspira a desconfiança nos agentes das *friches* culturais, que, ali, veem uma recuperação.

A realização desses efeitos está longe de ser evidente, e a criação dessas funções, no começo, nem sempre é uma escolha ética ou mesmo voluntária. Os artistas e os outros agentes da vida cultural procuravam territórios

<sup>55</sup> F. Raffin, op. cit.

<sup>56</sup> L. Roulleau Berger, *Le Travail en friches: les mondes de la petite production urbaine* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1993).

urbanos vastos, livres e tão pouco onerosos quanto possível, o que os levava a se instalarem em zonas periféricas, marcadas pela crise industrial, e onde a exclusão social somava-se à pobreza. Tomando consciência dessas desigualdades e de uma comunhão de destinos com tais excluídos,<sup>57</sup> os grupos que ocuparam as *friches* tentaram, então, elaborar todo um sistema, fundado em uma nova apreensão da ação e criação culturais, desembocando em uma mobilização em prol do desenvolvimento local. Os inovadores, aqui, são confrontados com um determinado número de empecilhos.

Os primeiros são físicos. A instalação em uma *friche* industrial geralmente permite dispor de locais bem situados e pouco onerosos, com grande flexibilidade espacial ligada ao pé-direito alto, às janelas grandes e à solidez da estrutura. No entanto, ela envolve muitos custos: reabilitação da construção, despoluição, adaptação às normas para receber o público etc.

Os segundos são de ordem territorial. As áreas em que se encontram essas construções são desfavorecidas, frequentemente elas não contam com serviços complementares próximos; os potenciais utilizadores nem sempre têm condições financeiras, e podem ficar indiferentes a manifestações culturais consideradas elitistas; e o entorno é pouco atraente. Esse isolamento nem sempre torna fácil as parcerias com outras estruturas da área, inclusive com os poderes públicos. Embora, em geral, as *friches* sejam bem recebidas pela população do entorno, algumas vezes assiste-se a atos destrutivos que ameaçam seu futuro.<sup>58</sup> Nem sempre o público corresponde às esperanças, sendo o das cidades e áreas desfavorecidas refratários a frequentar esses locais, apesar dos esforços despendidos para acolhê-lo e lhe dar vontade de visitar. Para remediar os efeitos desse isolamento, elas têm de ter tarifas de acesso ou de utilização relativamente baixas, ou até mesmo simbólicas — o que não deixa de apresentar certo risco financeiro.

Os terceiros dizem respeito à gestão. Os recursos próprios das *friches* culturais dificilmente cobrem suas despesas com equipamento e funcionamento. Eles são provenientes da bilheteria (cujos preços são mantidos necessariamente em um nível baixo), das receitas do bar e do restaurante, ou de receitas vindas da remuneração de atividades oferecidas

<sup>57</sup> Já que eles mesmos estavam ali por causa de sua pobreza e de sua rejeição ao modo de funcionamento estatal em matéria cultural.

<sup>58</sup> A Radazik, uma *friche* cultural dos Ullis, na região parisiense, teve de fechar as portas durante alguns meses em 2000 para realizar uma obra de reconstrução, devido a um incêndio de origem criminoso. Os habitantes vizinhos não a tinham aceitado e não a pouparam dos atos de violência tradicionalmente perpetrados contra as estruturas da cidade.



pelo local (ateliers, residências, estágios de formação). No melhor dos casos, essas receitas servem para pagar os funcionários permanentes e os cachês dos artistas. Não sobra nenhuma margem para desenvolver uma política de comunicação externa ou para comprar equipamentos caros. Essa rigidez financeira explica a difícil gestão das pessoas. Artistas, coordenadores e administradores raramente são assalariados, e poucos deles podem fazer de seu envolvimento com a *friche* sua atividade profissional principal. Com muita frequência, as pessoas que são empregadas o são unicamente por causa de medidas governamentais do tipo empregos de utilidade coletiva.

#### A integração da população inativa

Fora da reintegração da população excluída do mercado de trabalho, como descrita acima, outras funções de reinserção dizem respeito a populações inativas, por exemplo, doentes e presos. Mais adiante essas situações serão retomadas.

De maneira geral, os hospitais se beneficiam da introdução de práticas artísticas. Assim, supõe-se que a música diminua o estresse dos pacientes e igualmente facilite as relações entre doentes e profissionais da saúde. Em relação às crianças, o papel do desenho é sempre posto em evidência, pois lhes permite transformar, a seus olhos, o universo hospitalar, aumentando ali sua convivência. Esse papel positivo da arte também é assinalado para a população afetada por problemas mentais. Tanto a pintura quanto a escrita permitem que algumas pessoas reencontrem o controle de sua própria vida interior, nem que seja expressando alguns aspectos dela.<sup>59</sup> Da mesma maneira, muitas vezes o teatro é lembrado como uma ferramenta que permite superar o déficit na comunicação.<sup>60</sup>

Um outro papel possível da cultura diz respeito ao meio prisional e à prevenção do crime, como foi demonstrado pelos programas apoiados pelo Arts Council of England.<sup>61</sup> Os resultados disponíveis dos estudos na realidade são de alcance limitado, pois só as pesquisas feitas com a comparação do grupo-alvo com o grupo de controle têm sentido. Assim, um estudo californiano mostrou que os detentos que se beneficiaram de programas de práticas artísticas estavam menos inclinados a reincidir que os outros: 69% dos que haviam participado desses programas não reincidiam,

<sup>59</sup> J. Jensen, op. cit.

<sup>60</sup> Snow et al., "Therapeutic Theatre and Well Being". *The Arts in Psychotherapy*, n. 30, pp. 73-82, 2003.

<sup>61</sup> *Annual Review* (Londres: Arts Council of England, 2003).

contra 42% dos que não haviam tido esse benefício.<sup>62</sup> As atividades que contribuíram para dar um maior domínio sobre a linguagem, a escrita e a expressão parecem explicar essas diferenças.

#### A arte como alavanca da formação do capital social

Outro efeito instrumental da arte e da cultura residia no fato de que elas poderiam favorecer a formação de um capital social. O princípio dessa hipótese é o seguinte: as práticas artísticas e culturais provocariam uma adesão em comum a certos valores, portanto uma maior confiança, portanto um capital social aumentado.<sup>63</sup>

Enquanto as referências ao capital social ou à cristalização dos vínculos sociais proativos foram procuradas, por muito tempo, em Weber ou em Tocqueville, o contexto contemporâneo coloca em primeiro plano as de redes, de parceiros e de confiança. A ênfase nas áreas urbanas desfavorecidas ou de exclusão ao mesmo tempo social e territorial leva à necessidade de transformar os "eu", pouco eficazes, em "nós", que o são mais. Da mesma maneira, dar preferência ao papel de elementos intangíveis no desenvolvimento de alguns territórios conduz a olhar com maior insistência para os fatores organizacionais. Ora, nestes últimos anos, é sob a capa do conceito de capital social que essas abordagens tenderam a encontrar e se irrigar.

Em seu ensaio de 1995, intitulado *Bowling Alone: America's Declining Social Capital*, Puttnam constata a baixa espetacular do nível do capital social nos Estados Unidos a partir de meados dos anos 1960.<sup>64</sup> Ele define o capital social como o conjunto de "características da organização social, como as redes, as normas e a confiança, que facilitam a coordenação e a cooperação para um benefício mútuo". Uma das manifestações da baixa do capital social é encontrada no fato de que os americanos vão sozinhos ao boliche, aonde, antes, eles iam junto com amigos. Embora o número de americanos que praticam boliche tenha aumentado (+ 10% entre 1980 e 1993), estes o fazem sozinhos, e o número dos que são filiados a uma liga baixou 40%.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> K.F. McCarthy et al., op. cit.

<sup>63</sup> J. Stern, "Arts, Culture and Quality of Life". *Social Impacts of the Arts Projects* (Siap), University of Pennsylvania, 2000; S.S. Lowe, "Creating Community: Art for Community Development". *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 29, n. 3, pp. 357-86, 2000.

<sup>64</sup> R. Puttnam, *Bowling Alone: America's Declining Social Capital* (Nova York: Simon and Schuster, 1995).

<sup>65</sup> Puttnam vê nisso várias explicações: a entrada de mulheres no mercado de trabalho, que acarreta um declínio das redes associativas; uma maior mobilidade geográfica, que impede de travar

Cinco anos depois, em uma segunda obra, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, Puttnam vê, no capital social, o meio de aumentar a produtividade, a exemplo do capital físico.<sup>66</sup> Cooperação, benefício mútuo e lealdade dão eficácia à economia ao permitir diferir determinadas contrapartidas da troca, sem renunciar a elas. Mesmo que os termos evoquem dimensões diferentes, a noção de confiança é onipresente: “Uma das maiores lições que se pode tirar do estudo da vida econômica é que a prosperidade de uma nação e sua competitividade são condicionadas por uma única característica cultural onipresente: o nível de confiança própria da sociedade”.<sup>67</sup> Existem países com alto nível de confiança, onde podem ser desenvolvidas instituições intermediárias favoráveis ao mercado, começando pelos grupos industriais privados, e países com baixo nível de confiança, que não originam instituições eficazes e não podem “explorar as oportunidades econômicas que lhes são oferecidas”. Essa variação, portanto, vem de uma diferença no capital social ou na capacidade de trabalhar em conjunto, que “depende [...] de normas e valores compartilhados pelas comunidades, mas também da disposição das pessoas para subordinar seus interesses aos de grupos maiores. Desses valores compartilhados nasce a confiança”.<sup>68</sup> Dessa forma, a confiança permite criar capital social, este definido como “um ativo que nasce da predominância da confiança em uma sociedade ou em algumas partes desta”.<sup>69</sup>

A abordagem de Fukuyama reforça a de Puttnam. Alguns valores ou normas exercem uma influência positiva, mas com a condição de se cristalizarem. O capital social necessário para a criação de uma comunidade moral “requer a adaptação às normas morais das comunidade e, em seu contexto, a obtenção de virtudes tais como lealdade, honestidade e confiabilidade. Por outro lado, o grupo em seu conjunto deve adotar normas comuns antes que a confiança possa generalizar-se por seus membros. Em outras palavras, o capital social repousa mais na predominância de virtudes sociais que individuais”.<sup>70</sup>

Essas abordagens serão retomadas e ampliadas nos trabalhos lançados pelo Banco Mundial em 1996,<sup>71</sup> ou nos comentários de Stiglitz sobre as

novos vínculos; mudanças sociodemográficas, que enfraquecem a vida familiar e as relações entre famílias; e a individualização do lazer, cada vez mais usufruído em casa.

<sup>66</sup> R. Puttnam, op. cit.

<sup>67</sup> Ibid., p. 19.

<sup>68</sup> Ibid., p. 22.

<sup>69</sup> F. Fukuyama, “Social Capital and Development: The Coming Agenda”, *Sais Review of International Affairs*, v. 22, n. 1, 23-37, p. 35, 2002.

<sup>70</sup> Ibid., p. 37.

<sup>71</sup> Iniciativa para o Capital Social, ou SCI (Social Capital Initiative).

diferenças entre os tipos de capital social.<sup>72</sup> Essa assimilação do capital social a outros capitais será refinada com o auxílio de conceitos econômicos: ao economizar os custos de transação, o capital social aumenta a eficácia econômica.

O capital social, portanto, é apresentado como o meio para ir além de uma explicação do desenvolvimento baseada unicamente na intencionalidade dos agentes. Assim, reconcilia-se o indivíduo racional dos economistas, aquele cujas ações refletem as escolhas, com o agente dos sociólogos, aquele cujas ações são guiadas por normas, regras e obrigações.<sup>73</sup> O papel principal é dado aos fenômenos de repetição, de jogos, de redes e de confiança. Confiança, aqui, torna-se sinônimo de bom funcionamento das redes, o que a reforça, daí a analogia com a acumulação.<sup>74</sup> Em 1999, em *Determinants of Democracy*, Barro apresenta uma correspondência entre capital social — aqui assimilado à democracia — e o desenvolvimento econômico.<sup>75</sup> Em 2002, em *Social Capital and Democracy: An Interdependent Relationship*, Paxton utiliza os dados de World Values Surveys e do International Yearbook of Organisations para mostrar que associações e confiança têm efeitos positivos sobre a democracia e o desenvolvimento econômico.<sup>76</sup>

Sem serem esquecidos, os elementos apresentados sucessivamente por Hume (senso moral), Tocqueville (senso cívico), Weber (Influência dos valores) correm o risco de serem relegados ao segundo plano da análise. Ora, a influência da cultura não desaparece unicamente por trás do jogo de interações e de repetições, pois seu funcionamento insuficiente é sempre a manifestação de um mau desenvolvimento, e não sua explicação. Por outro lado, a carga de certas representações culturais, de atitudes defensivas ante o risco ou o lucro, explica de maneira mais convincente a falta de desenvolvimento. A título de exemplo, considere-se o tema weberiano da atitude diante do sucesso econômico. A experiência do desenvolvimento local mostra que os territórios rurais apresentam certa desconfiança ante o

<sup>72</sup> Disponível em: <[www.worldvaluesurvey.org](http://www.worldvaluesurvey.org)>.

<sup>73</sup> J.L. Coleman, *Markets, Morals and the Law* (Nova York: Cambridge University Press, 1988).

<sup>74</sup> As tentativas de medir o capital social, aliás, usam mais os indicadores sobre as redes ou as instituições do que sobre a cultura, daí a tônica dada às relações entre capitalismo e democracia.

<sup>75</sup> A democracia e o desenvolvimento econômico são ligados por um sistema de desníveis suscetível de garantir todas as interpretações possíveis, e seus resultados comprovam uma dupla relação positiva, entre democracia e desenvolvimento, entre desenvolvimento e democracia (Barro, entretanto, acompanha esses resultados com numerosas reservas).

<sup>76</sup> Dando prioridade aos jogos e instituições sobre os valores, o capital social é assemelhado a um recurso tão favorável quanto importante. Ora, visões menos consensuais fazem do capital social um jogo de conflitos oneroso para a sociedade e uma fonte de diferenciação social suscetível de se voltar contra o desenvolvimento.

lucro e o sucesso econômico, o que leva a frear os incentivos e a raciocinar mais em termos de renda que de lucro. Da mesma maneira, as experiências de desenvolvimento comunitário e étnico mostraram como certos valores ficavam menos rígidos nos comportamentos econômicos.

Uma das consequências do capital social seria de lançar ações favoráveis à integração, passando especialmente pelas práticas artísticas. Elas desenvolveriam aptidões para o diálogo e a liderança, os quais são necessários para realizar ações coletivas.<sup>77</sup>

De fato, os estudos que testaram essas hipóteses muitas vezes se limitaram a abordagens muito generalizadas, e os únicos que se revelaram convincentes concentraram-se em atividades artísticas informais (pinturas murais, corais de amadores). Ainda, assim, presume-se, com muita rapidez, que as participações comuns na mesma atividade levam a partilhar os mesmos objetivos, quando é bem esse o problema: pode-se igualmente considerar que a cultura radicaliza alguns confrontos até então apagados ou latentes. Do ponto de vista dos métodos, bem como dos dados, essas análises muitas vezes são pouco percucientes, além do problema do decurso de tempo necessário para ver a manifestação desses efeitos.

#### OS VALORES SOCIAIS DA ARTE SÃO UMA OPORTUNIDADE PARA OS ARTISTAS?

Aqui não será abordada a discussão sobre a legitimidade de uma abordagem instrumental da arte, discussão essencial, mas que ultrapassa em muito as perspectivas de uma abordagem que continua sendo de ordem econômica. Por outro lado, pode-se perguntar se a identificação de tais valores realmente traz proveito aos artistas e suas obras em termos de emprego e de rendimentos, que lhes seriam negados com uma abordagem mais intrínseca da cultura. Dessa maneira, aparecem dois limites consideráveis.

O primeiro reside no fato de que não podem existir valores extrínsecos sem valores intrínsecos. Postular efeitos positivos da cultura supõe a existência de práticas artísticas em si mesmas e não somente práticas organizadas com a única finalidade de inserção, de educação etc. É a teoria do elo faltante: com a falta de práticas artísticas em si mesmas, não há que se esperar, a seguir, nenhum valor instrumental.

<sup>77</sup> W. Alaka, R. Severson e M. Longoni. M. *Informal Arts: Finding Cohesion, Capacity and Other Cultural Benefits in Unexpected Places* (Chicago: The Chicago Center for Arts Policy at Columbia College, 2002); J. Stern, op. cit.

O segundo reside no fato de que as atividades criadas podem muito bem não trazer benefícios aos artistas, mas, sim, a outras pessoas que tenham um verniz mais ou menos artístico. O exemplo da musicoterapia mostra que os profissionais da saúde, mais do que os músicos, foram beneficiados com o reconhecimento positivo dos efeitos das práticas musicais no campo da saúde.

#### *A tese do elo faltante*

Por mais impressionante que possa ser a lista dos benefícios extrínsecos, ela não vale como prova em si mesma. Mesmo alguém das dificuldades para construir estimativas precisas de tais benefícios, o que está em jogo é saber sob quais circunstâncias eles podem materializar-se. Para Di Maggio, três tipos de erros opõem-se a esse tipo de demonstração.<sup>78</sup> O primeiro é um erro de tratamento no sentido em que se presume que a mesma prática artística leva sempre ao mesmo resultado, seja quem for que a pratique. Isso se choca com uma constatação mínima: os efeitos não podem ser os mesmos para o aficionado que monta um espetáculo, o intérprete que toca um instrumento e o espectador. Acrescenta-se a isso um erro de homogeneidade, pois os indivíduos não são os mesmos. Enfim, existe um erro de linearidade, no sentido de que nada deixa presumir uma relação simples entre uma porção de práticas artísticas e os efeitos esperados. Reconhecer e, ainda mais difícil, avaliar a contribuição da arte sempre foi complexo. Tanto mais que muitos autores começam impondo como condição dessa ação a “gratuidade” das práticas artísticas. É ao eternizar a arte, colocando-a fora de qualquer prática interessada, que se pode, de alguma maneira, perceber a essência da satisfação estética. A fórmula da arte pela arte valeria, de algum modo, tanto para quem utiliza bens ou serviços artísticos quanto para o artista.

O que está em jogo aqui é saber se se pode pretender captar os benefícios extrínsecos à arte na falta de seus benefícios intrínsecos. Em geral, esse problema é abordado de duas formas. Alguns insistem no fato de que as atividades artísticas só acarretam benefícios se elas são autênticas: para que um benefício apareça, é preciso que ocorra o diálogo ou a troca de linguagens inerente a toda atividade artística. Outros insistem no fato de que as atividades artísticas só trazem benefícios se elas são regulares: para

<sup>78</sup> P. di Maggio, “Taking the Measure of Culture: A Meeting at Princeton University”. *Meeting Prospectus*, 7-8 jun. 2002.

que um benefício apareça, é preciso que as atividades sejam reproduzidas e diversificadas.

#### A obrigatoriedade de conteúdo

Para o romancista irlandês Joyce Cary, o processo artístico “é a tradução não de uma linguagem para outra, mas de um estado de existência para outro, de alguma coisa recebida para alguma coisa criada, uma ‘impressão sensual’ em um pensamento reflexivo e um ato crítico”.<sup>79</sup> É por isso que a obra de arte também é chamada de “uma comunicação em potencial sustada”.<sup>80</sup> A recepção da obra de arte dá lugar a outra experiência, dessa vez do lado de quem procura, do usuário ou do consumidor. Essa experiência não é só individual, pois envolve outras pessoas, críticos, fontes documentais etc. Essa fase do processo artístico, portanto, dá lugar a inúmeras trocas, mais ou menos tácitas. Existe uma terceira fase, a que leva os artistas a conhecer tal discussão e a tirar dela certas consequências, nem que seja para corrigir o que eles pensavam ser definitivo e para tomar novos caminhos para outras criações. Assim, a essência do processo artístico estaria menos na criação (ou interpretação) da obra do que na recriação (ou na reinterpretção) de obras no final de processos de troca e de diálogo. Aliás, esse modo de ver as coisas relativiza duas visões tão extremas quanto simplificadas da criação artística: a chamada clássica, em que a criação era a representação da realidade; a romântica, em que a criação era a representação de emoções ou da imaginação. Pelo contrário, a expressão artística lança pontes entre essas duas margens e enriquece os processos de comunicação tradicionais. Por isso, qualquer prática artística compreende, ou deve compreender, três elementos, e é ilusório pretender captar os valores extrínsecos à cultura se eles não estão presentes.

Os primeiros valores vêm da experiência pessoal e residem no prazer estético extraído do consumo. A isso acrescenta-se a satisfação, fruto da imersão em uma atividade excepcional, em oposição à monotonia das atividades cotidianas.

Os segundos também vêm desse consumo pessoal, mas se manifestam através das repercussões de que gozam os outros membros da coletividade, da repetição de tais experiências no tempo: é o desenvolvimento da

<sup>79</sup> M. Rader (org.), *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*, 3. ed. (Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1961).

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 41.

empatia. Essa aptidão crescente para a empatia foi longamente enfatizada por Weinstein:<sup>81</sup> “Aqui existe uma economia espantosa de duplo sentido [...] Ler livros cria um fluxo de informações e de emoções que nos enriquece [...] Mas isso também nos arranca de nós mesmos, tanto no plano da imaginação quanto no emocional, para nos introduzir em outros circuitos de informação, em outros livros, em outros tempos”.<sup>82</sup> Daí o reforço dos vínculos sociais a que fazem alusão numerosos analistas.

Os últimos valores são públicos. Eles se manifestam através da criação de vínculos públicos, até mesmo da manifestação de uma vontade partilhada em comum, sem fazer deles, mais uma vez, uma consequência automática. A criação de vínculos sociais está na primeira fila desses efeitos; as artes, como os corais, permitindo expressar emoções ou sentimentos em comum. Alguns vão ainda mais longe ao afirmar que é realmente o meio de compartilhar os mesmos valores, sendo que a tragédia grega é sempre chamada para ser testemunha disso. Sem contar as situações em que a arte adota como objetivo celebrar, ou até comemorar, valores comuns.

#### A obrigatoriedade da participação e da regularidade

Como devem as práticas artísticas se desenrolar no tempo? Dentre os estudos disponíveis, duas conclusões se destacam com bastante nitidez: as práticas artísticas precoces têm um potencial maior;<sup>83</sup> a prática de uma arte amadora predispõe para a criação dos efeitos mencionados.

Sem dúvida algumas pessoas são obrigadas, a partir de um determinado estágio de sua prática, a parar de aprofundar-se, seja porque não dispõem mais do tempo necessário, seja porque elas têm de dedicar seu tempo a outras atividades, situação de muitos dos estudantes que entram no ensino médio. A renovação regular das práticas é também um elemento determinante ali onde um determinado número de pessoas fica confinado numa única prática por falta de tempo ou de experiência.

Para aprofundar esse problema da passagem de uma prática ocasional a práticas mais permanentes, pode-se recorrer a certos modelos comportamentais, como os de McCarthy e Jinnet.<sup>84</sup> Nesses modelos, a

<sup>81</sup> A. Weinstein, *A Scream Goes through the House: What Literature Teaches Us about Life* (Nova York: Random House, 2004).

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>83</sup> A tese do capital cultural fez desse elemento seu ponto de partida.

<sup>84</sup> K.F. McCarthy e J. Kimberly, *A New Framework for Building Participation in the Arts* (Santa Monica: Rand Corporation, 2001).

transformação procurada põe em funcionamento uma série de fatores e de sequências que dizem respeito a características individuais, familiares ou de fazer parte de um grupo.<sup>85</sup> Em geral, a influência da família é determinante no começo, enquanto a do grupo (e da região) se faz sentir com a adolescência.

Outros fatores vão intervir rapidamente, que levarão à passagem de certas práticas a certas experiências. Fatores econômicos como o custo do acesso e o custo da oportunidade vão ter um papel importante, pois é o processo de decisão que muda. A prática artística não é mais o resultado de um treino predeterminado ou coletivo, mas, antes, de escolhas feitas a partir de comparações entre usos alternativos do tempo. A lembrança de práticas passadas também vai influir, e a noção de experiência torna-se essencial para explicar ou não o prosseguimento de atividades artísticas.

Uma terceira etapa diz respeito à entrada em um processo de participação crescente. O problema não é mais saber se os interessados vão ter práticas artísticas, mas quando, com que ritmo e com quais diferenciações. Entra-se, então, em um esquema onde a decisão de participar, catalisada por uma oferta mais ou menos bem adaptada, acarreta avaliações e correções, resultando ou em círculos virtuosos ou em círculos viciosos. Aqui de novo é encontrada a ideia de certos economistas, segundo a qual a utilidade marginal da música (por exemplo) poderia ser crescente: ultrapassado um determinado nível de experiência, a pessoa tira cada vez mais valores intrínsecos à cultura e, portanto, é levada a produzir, por isso mesmo, toda a gama de valores extrínsecos, tanto privados quanto coletivos. Desemboca-se, por exemplo, na figura do amador ou do colecionador, aquele que aprecia ainda mais quando participa e participa ainda mais quando aprecia.<sup>86</sup> Pode-se, entretanto, graduar essa posição, pois também é preciso admitir que o amador que passa todo o seu tempo em uma determinada prática cultural talvez não seja quem gera os efeitos sociais mais fortes. Antes, ele se isolaria dentro de uma prática que lhe permite, no melhor dos casos, comunicar-se com aqueles que desenvolvem a mesma abordagem.

Essa perspectiva da transformação de práticas ocasionais em práticas regulares está, hoje, no cerne das discussões sobre os efeitos sociais da cultura. Aqueles que têm mais experiência são os que mais pesquisam novas referências e que catalisam melhor os efeitos sociais desejados.

<sup>85</sup> Dentre estas últimas, é preciso levar em conta tanto o efeito que pode ter o julgamento dos pares quanto a oferta cultural na área em questão.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 63.

Também são os que, desde o começo, inscrevem sua prática em um contexto coletivo, onde procuram a presença de outras pessoas.

É essencial, portanto, considerar bem o papel dos benefícios intrínsecos à arte, mais do que polarizar, já de início, seus benefícios extrínsecos ou instrumentais. Estes são, sem dúvida, muito importantes, mas eles pressupõem que os valores intrínsecos apareçam, na falta deles, mais se postula que se demonstra. Nessas condições, tornam-se fundamentais a existência de portais de acesso, bem como a qualidade das experiências artísticas ou o impulso para procurá-las. Do contrário, ignorando os valores intrínsecos e postulando a materialização dos valores extrínsecos, será como se três condições estivessem reunidas automaticamente: existe o benefício de ficar exposto à arte, mesmo que seja ocasionalmente; uma exposição à arte acarreta sistematicamente efeitos positivos, seja qual for o contexto presente ou passado em que eles intervenham; e esses efeitos são automáticos.

### *O valor instrumental da arte inclui a participação dos artistas?*

#### *O exemplo da musicoterapia*

A música sempre influenciou no comportamento, sendo também usada em psicoterapia.<sup>87</sup> Há alguns anos assiste-se a uma vontade de desenvolver essa disciplina, particularmente junto a pessoas idosas e jovens. De fato, a musicoterapia, por causa de seu conceito único, é mais sedutora para os pacientes jovens. Praticada há uns quarenta anos, ela não goza de nenhuma forma de reconhecimento oficial, embora esteja cada vez mais presente nas instituições de saúde, no campo das deficiências e da doença mental. Ao contrário da maioria das práticas terapêuticas, ela não tem um fundador. A musicoterapia é uma forma de psicoterapia ou, mais exatamente, uma forma de arteterapia que utiliza elementos da música (ritmo, som, melodia, harmonia). A música é vivida como um meio de expressão, de comunicação, de estruturação e de análise da relação. Rolando Benenzon, um dos pioneiros em matéria de musicoterapia, falava da utilização da música como um meio de abrir os canais de comunicação.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> G. Ducourneau, *Éléments de musicothérapie* (Paris: Dunod, 2002).

<sup>88</sup> R. Benenzon, *Théorie de la musicothérapie à partir du concept de l'ISO* (Parempuyre: Éditions du Non-verbal, 1992).

## A história da musicoterapia

A descoberta do poder terapêutico da música parece surgir no começo do século XX, assumindo o nome de musicoterapia. Com efeito, a arqueologia comprova que as primeiras civilizações já se serviam da música para fins terapêuticos. Os manuais de musicoterapia frequentemente evocam, como primeira observação clínica conhecida, a cura da melancolia de Saul pelo canto da harpa de Davi. Pitágoras dizia que a música era um “*remédio musical*” e a utilizava para o tratamento de doentes mentais. Esculápio prescrevia a música e a harmonia para pessoas portadoras de problemas emocionais. Papiros de Delfos informam que certos cantos e temas musicais eram utilizados com finalidades calmantes e tranquilizantes. Nos séculos VIII e XV, textos árabes mencionam a presença de músicos no tratamento de doentes. O século XVII vê a primeira experiência de dançaterapia sustentada pela música. Uma partitura musical de 1611 foi descoberta, intitulada *Trecho que os doentes picados pela tarântula ou outra aranha escutavam com prazer*, cujo nome habitual é Tarantela. Um exemplo de musicoterapia eficaz teve lugar no século XVIII, com Farinelli e Felipe V da Espanha.<sup>89</sup> Em 1737, o estado mental do rei, perturbado desde a morte de sua primeira mulher, Maria Luiza de Savoia, agravou-se muito. Sua segunda mulher, Elisabetta Farnese, tendo, com certeza, percebido como o rei era sensível à música, pede a Carlo Broschi, chamado Farinelli, que deixe Londres para vir a Madri cantar para o rei. Farinelli, o castrato mais famoso do século, está então em plena glória. Quando chega a Madri, a rainha o instala em um cômodo contíguo ao quarto do rei, que está, então, em um estado de total prostração. Quando Farinelli começa a cantar, com sua voz melodiosa, potente e cristalina, várias árias das grandes óperas barrocas que o fizeram célebre, vê-se que o rosto do rei se transforma, seu olhar torna-se expressivo, suas lágrimas escorrem, depois ele parece reviver. Ele chama Farinelli a sua cabeceira, lhe promete recompensas reais e lhe pede que jamais o deixe. Farinelli fica a serviço de Felipe V até a morte deste, depois em Madri mesmo serve a Fernando VI.

De 1800 a 1880, iniciativas de psiquiatras e de pessoas que trabalham ao seu lado permitem a introdução da arte e da cultura nos estabelecimentos psiquiátricos. Em Bicêtre, o uso da musicoterapia desenvolve-se ao longo de todo o século XIX, com o ensino de canto,

mas também com a compra de instrumentos musicais que poderão ser utilizados pelos pacientes, como um realejo comprado em 1836 a pedido de Pariset e um piano de 1840 solicitado por Mitivé.<sup>90</sup> O exemplo mais conhecido é o de Florimond Ronger, que, em 1840, obteve o cargo de organista do hospital de Bicêtre, estabelecimento que, junto com a Salpêtrière, tinha a função de receber os alienados do distrito do Sena.<sup>91</sup> As acomodações que lhe foram dadas encontravam-se em um prédio cujas janelas davam para os pátios da área dos alienados. Dali, ele observava os infelizes que passeavam, mas também discutiam e brigavam até que os guardas interviessem. Florimond Ronger decidiu instalar um harmônio em seu quarto e teve a ideia de tocá-lo durante as horas de recreação, quando os doentes começavam a agitar-se. O efeito foi mágico: os temas musicais, calmos ou alegres, exerciam nos doentes uma reação imediata, transformando seu humor. Encorajado pelo médico-chefe, Florimond Ronger encarregou-se da introdução da cultura musical no hospital de Bicêtre. Os diretores dos asilos se apropriaram desse sucesso para fazer dele uma imagem de marca, uma etiqueta de qualidade de seus estabelecimentos; eles organizaram espetáculos em que se apresentavam regularmente corais e orquestras de doentes. Frequentemente, porém, a música é usada como um divertimento ao invés de aprendizado, e, desse simples ponto de vista, muitas virtudes lhe são atribuídas: “*A música tem uma influência incontestável sobre sua disposição. Ela chama a atenção com impressões suaves, com lembranças agradáveis, ela estimula a imaginação*”.<sup>92</sup> Do objetivo terapêutico propriamente dito passava-se a uma aplicação lúdica e ocupacional da arte.

Depois de 1897, constata-se o declínio e depois o esquecimento da musicoterapia, consequência do entusiasmo excessivo. Entre 1915 e 1920, ela é redescoberta, primeiro nos Estados Unidos, depois na Inglaterra e na Argentina. A França irá demorar mais. A partir de 1950, surge novamente o interesse, na mesma época em que a arte como terapia plástica tem rápida expansão. A partir de 1970, o desenvolvimento da musicoterapia goza de simpósios, colóquios e congressos internacionais.

<sup>90</sup> F. Greffe, “La Salpêtrière dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”. *L'Hôpital à Paris*, número especial fora de série, ago. 1982: “La Salpêtrière, hier et aujourd'hui”, p. 49.

<sup>91</sup> P. Arthur, *Musicien à l'hôpital* (Parempuyre: Éditions du Non-verbal, 1999).

<sup>92</sup> P. Bru, *Histoire de Bicêtre (hôpital, prison, asile)* (Paris: Progrès Médical, 1890), p. 264.

## Musicoterapeutas e artistas

Tradicionalmente, são contrapostas as musicoterapias receptivas, baseadas na escuta musical, às musicoterapias ativas, com produção de sons pela voz e pelos instrumentos. Na musicoterapia receptiva, faz-se escutar música ou sons da vida corrente antes de começar uma troca sobre o que esses sons ou essas músicas suscitam. Na musicoterapia ativa, faz-se tocar um instrumento.<sup>93</sup> A musicoterapia é praticada principalmente com crianças e nas instituições (no hospital psiquiátrico, por exemplo). Ela é utilizada para que as pessoas expressem, na música, o que não conseguem dizer com palavras. Não se trata de uma pesquisa estética, e não é necessário conhecer solfejo para se expressar.

Na França, a maioria dos musicoterapeutas são originários dos setores médicos, paramédicos, sociais e do mundo do ensino. O musicoterapeuta é um cuidador que, em geral, teve uma formação para a musicoterapia na universidade ou em um centro particular. Ele está sujeito ao sigilo profissional, é chamado para trabalhar tanto com adultos quanto com crianças ou idosos, e com frequência está associado a uma equipe multidisciplinar. Sua atividade abre caminhos de comunicação com outros tratamentos ou especializações (psicodança, expressão corporal e outras técnicas não verbais).

Isso exige uma grande competência por parte dos praticantes, mas isso nem sempre é o caso, pois muitas pessoas pouco qualificadas também se aproveitam do desenvolvimento da musicoterapia. Para evitar esse tipo de desvio, os seis centros de formação, o cadinho onde se fundem as práticas e as pesquisas no campo da musicoterapia na França, reuniram-se em 2003 para formar a Federação Francesa de Musicoterapia. Esta objetiva permitir o recenseamento dos praticantes da musicoterapia;<sup>94</sup> reconhecer as práticas e os praticantes empenhados, há muitos anos, na difusão dessa abordagem terapêutica; e dar os passos necessários junto aos órgãos tutelares (locais, regionais, nacionais, europeus) para permitir o reconhecimento oficial da prática e de seus praticantes. Aos profissionais da musicoterapia foi dado um Código de deontologia,<sup>95</sup> especificando o quadro profissional, a ética e a deontologia de seu exercício.

<sup>93</sup> Na maioria dos casos, os musicoterapeutas usam percussão.

<sup>94</sup> E propor a eles que se inscrevam no Anuário dos Musicoterapeutas Franceses, bem como no Anuário da Confederação Europeia de Musicoterapia.

<sup>95</sup> J.-P. Klein, *L'Art thérapie* (Paris: Presses Universitaires de France, 2006. Que sais-je?).

Uma sondagem feita na França, na Bélgica e na Suíça, junto a cerca de seiscentos psicoterapeutas, mostrou que 50% dos entrevistados são titulares de um diploma universitário; 64% obtiveram um certificado ou um diploma relativo à musicoterapia; e 50% são titulares de um diploma do setor da saúde. Sua idade média situa-se entre trinta e quarenta anos. A musicoterapia é exercida essencialmente no setor psiquiátrico: 52% para os adultos doentes ou deficientes mentais, 18% para os idosos deficientes mentais contra 6% dos deficientes motores. Junto às crianças, a musicoterapia só intervém no setor dos deficientes motores (26%) e apenas 9% no setor psiquiátrico.

Embora seja difícil de verificar, parece que os artistas não intervêm diretamente na musicoterapia. Em vez disso, eles são convidados por ocasião de concertos organizados dentro dos estabelecimentos. Existiria, assim, uma distância entre a utilização da arte como terapia e o recorrer aos artistas. A musicoterapia representa 76%, em média, da atividade profissional dos musicoterapeutas, o que deixa pouco lugar aos artistas.<sup>96</sup>

O exame do funcionamento dos centros de formação de psicoterapeutas confirma essa distância.<sup>97</sup> Seu princípio de base é não substituir as estruturas existentes, o que leva um grande número deles a concentrar-se unicamente na formação contínua.

Alguns deles desenvolvem uma atividade de pesquisa, o que dá um lugar relativo mais importante aos músicos. O Centre International de Musicothérapie (CIM), primeiro centro francês de musicoterapia, criado em 1972, está, assim, na base da pesquisa e da aplicação da musicoterapia em mais de quatrocentos centros hospitalares e outros. Em 1985, foi criado um selo de produção fonográfica (Société d'Expansion du Centre International de Musicothérapie), que elabora, junto com o CIM, programas musicais originais em CDs.

Quando se trata de formações mais próximas da universidade, as competências artísticas são convidadas, com maior facilidade, a participar desse campo. Assim, em Paris V René Descartes, a formação em musicoterapia é organizada dentro do quadro de um diploma universitário de *arte em terapia e em psicopedagogia* (1989)<sup>98</sup> e de um mestrado em ciências da educação (2004), do qual ela é uma das três especializações

<sup>96</sup> Para 34% deles, ela constitui sua função principal. Sua prática divide-se em 43% no setor público, 15% no setor privado e apenas 2% no quadro liberal.

<sup>97</sup> Especialmente: o AMB (Atelier de Musicothérapie de Bordeaux); o CIM (Centre International de Musicothérapie) — Noisy-le-Grand; La Forge-Formation, Institut de Musicothérapie de Metz.

<sup>98</sup> O cargo de responsável pelo ateliê terapêutico ou psicoeducativo com mediação artística está disponível para alguns profissionais e estudantes dos campos artísticos, da saúde e da educação.

oferecidas aos alunos (artes plásticas, artes cênicas, musicoterapia). Em Nantes, existe um diploma universitário de musicoterapia, de terceiro ciclo, subordinado à faculdade de medicina e de técnicas médicas. Essa formação é destinada aos profissionais dos campos artísticos, da saúde, da educação e do social já envolvidos em uma abordagem musical e tendo experiência como cuidadores.<sup>99</sup> Deixando de lado estes últimos, os cursos são organizados de tal forma que a maioria que os frequenta são os não músicos, deixando apenas um papel de apoio aos músicos.

Em outros países que não a França, o lugar reservado para os artistas na musicoterapia pode ser mais importante, e de modo talvez inesperado porém lógico, esse lugar é mais garantido quando as profissões ou as instituições de formação são objeto de um gerenciamento privado em vez de público.<sup>100</sup>

Na Itália, existem muitas associações e escolas de musicoterapeutas,<sup>101</sup> mas seus diplomas não são reconhecidos legalmente, nem servem para prestar concursos públicos. Além disso, não existindo oficialmente a profissão de musicoterapeuta, as pessoas que a exercem têm de fazê-lo sob outra qualificação (educador, psicólogo etc.).<sup>102</sup> Em 1994, a Confiam (Confederazione Italiana Associazioni di Musicoterapia) foi fundada com o objetivo de coordenar as diferentes situações.<sup>103</sup> Através desse sistema, muitos músicos podem incluir-se na musicoterapia, e sua proporção atinge os 50%, o que parece ser bem mais do que no caso da França.

Na Alemanha, que, na realidade, herdou dois sistemas bastante diferentes, conforme se trate das antigas ou das novas *Länder*, a Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie (DGMT), órgão federal de utilidade pública, que favorece a proteção e a prevenção pública da saúde, contribui para

augmentar as possibilidades de reintegração, na vida familiar e profissional, de pessoas com doenças psíquicas.<sup>104</sup> A DGMT agrupa os membros de diversas associações e organizações transregionais de musicoterapia. Atualmente, nove universidades permitem obter um diploma oficial de musicoterapeuta, mas a partir de formações de base muito diferentes, algumas delas incluindo-se deliberadamente dentro de um quadro artístico.

No Reino Unido, em 1958, a violoncelista Juliette Alvin funda a British Society for the Music Therapy (BSMT).<sup>105</sup> Desde o começo os músicos e regentes de orquestra ocupam um lugar central na rede criada. Em 1999, os arteterapeutas (música, teatro, dança etc.) reuniram-se para criar o Registro dos Arteterapeutas do Reino Unido. Assim, eles se juntaram a profissões paralelas à medicina, reconhecidas pelo Estado, trabalhando em colaboração com os membros do meio médico. As universidades que participam dessas formações são, essencialmente, instituições artísticas ou escolas de arte (Guildhall School of Music & Drama, London Welsh College of Music & Drama Cardiff etc.). Parece, portanto, que os músicos se beneficiaram dessa atividade muito mais do que na França, em comparação com um gerenciamento muito menos centralizado.

### *A difícil colocação dos valores sociais: o caso do meio prisional*

A musicoterapia mostra que os artistas não se beneficiam necessariamente da utilização da cultura para fins sociais. A introdução de práticas culturais no meio prisional amplia esse diagnóstico, ao ressaltar a dificuldade de materializá-las em meios cuja lógica é bem diferente.<sup>106</sup>

A ação cultural na prisão parte do princípio de que as possibilidades de reintegração social quando da saída do meio prisional serão tanto mais elevadas quanto a pessoa tiver conseguido conservar a dignidade e o amor-próprio, quanto for capaz de tomar iniciativas. As atividades culturais podem contribuir para isso sob formas diversas, seja através da leitura, da participação em ateliês ou mesmo do aprendizado de um ofício artístico. As atividades artísticas organizadas no meio penitenciário ajudam os detentos a preencher seus dias, a sair do isolamento e a se tornar sujeitos ativos. O tempo dedicado à prática artística pode se tornar um momento

<sup>99</sup> Em 1990, a Confederação Europeia de Musicoterapia (European Music Therapy Confederation — EMTC) foi criada com os mesmos objetivos da Federação Mundial de Musicoterapia, mas em nível europeu. Embora as bases teóricas, os métodos e a concepção de musicoterapia sejam diferentes em cada país, o objetivo da EMTC é promover o respeito, a compreensão e as trocas mútuas. Em maio de 2004, a EMTC tornou-se uma associação sem fins lucrativos, reconhecida em nível europeu por Bruxelas. A EMTC, então, mune-se de estatutos e de um código de ética.

<sup>100</sup> E. Lecourt, *Découvrir la Musicothérapie* (Paris: Eyrolles Pratique, 2005); J.-P. Klein, op. cit.

<sup>101</sup> A. Vari-Collana, "Musicoterapia: metodi, tecniche, formazione in Italia ed in Europa". In: P. Postacchini e M. Piatti (orgs.), *Quaderni de musica applicata* (Assis: Pro Civitate Christiana, 1991).

<sup>102</sup> A musicoterapia moderna surgiu na Itália nos anos 1960; o primeiro curso foi criado em 1981 por Nora Cervi, à época diretora do conservatório de música Pro Civitate Christiana d'Assise. Desde então, a musicoterapia tornou-se uma prática bem conhecida, difundida por todo o país e renomada em nível científico.

<sup>103</sup> O trabalho que foi feito para definir e especificar o protocolo de formação de musicoterapeutas levou à criação de uma associação que se ocupa dos profissionais depois que estes recebem seus diplomas. Para alcançar essas finalidades, um Registro Nacional de Musicoterapeutas (Registro Nazionale dei Musicoterapeuti) foi criado. Ele abrange três seções: "lista dos musicoterapeutas", "lista dos educadores no campo da musicoterapia" e "lista dos supervisores".

<sup>104</sup> A. Vari-Collana, op. cit., pp. 40 ss.

<sup>105</sup> Ibid., p. 35.

<sup>106</sup> F. Comminelli, *Les Métiers d'art en milieu pénitentiaire* (Paris: Université de Paris I, dissertação orientada por X. Greffe, 2006).



privilegiado de reflexão, de troca com os outros, de mudança e de aquisição de novas competências a serem utilizadas para se integrar com maior facilidade quando sair da prisão. Um ateliê de prática artística pode tornar-se, ao mesmo tempo, um momento de integração, de reconhecimento e de respeito pela diferença, de criação de vínculos entre detentos, bem como com o lado de fora. Assim, pode-se considerar que tais projetos são, para os artistas, momentos privilegiados para viver uma experiência humana e profissional.

Já foi salientado, acima, que essa dimensão estava presente na prática dos países anglo-saxões, que, além disso, avaliaram seus efeitos.<sup>107</sup> O movimento também existe na França, porém mais combatido do que se poderia imaginar.<sup>108</sup> O contexto jurídico é o dos princípios constitucionais. O preâmbulo da Constituição estipula que “a nação garante igual acesso, para a criança e para o adulto, à educação, à formação profissional e à cultura” e o artigo D.441 do Código de Processo Penal (decreto n. 98-1099 de 8 de dezembro de 1998) prevê que os estabelecimentos penitenciários possam pôr em funcionamento “*uma programação cultural, resultado da representação mais extensa dos setores da cultura*”, que tenha por objetivo “*desenvolver os meios de expressão e os conhecimentos dos detentos*”.

Com efeito, esse quadro já havia sido mais detalhado no começo dos anos 1980 graças a iniciativas do Ministério da Cultura.<sup>109</sup> Em 1982, uma comissão *ad hoc* publicou o relatório Soulier,<sup>110</sup> que constituiu para a França a primeira reflexão de conjunto sobre essa questão. Essa publicação foi seguida por muitos encontros (de Reims, em 1985, a Valence, em 2006), por protocolos de acordo entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Justiça em 25 de janeiro de 1986 e em 15 de janeiro de 1990, por circulares sobre o funcionamento de bibliotecas e o desenvolvimento do hábito de ler nos estabelecimentos penitenciários (14 de dezembro de 1992) e pela execução de programas culturais destinados a pessoas encarceradas (30

de março de 1995). Portanto, uma política conjunta estava bem prevista para multiplicar as intervenções culturais no meio prisional e para profissionalizar os intervenientes culturais.

Desde o primeiro relatório, alguns pontos fortes haviam sido ressaltados. Recomendava-se aplicar imperativamente as disposições do código de processo penal em matéria de direitos culturais, desenvolver projetos de ação cultural associando detentos, intervenientes externos e pessoal da administração.<sup>111</sup> Os protocolos se prenderam à realização de tais objetivos ao tentar preparar os intervenientes, que poderiam ser provenientes de associações locais externas ao estabelecimento, mas também ao mobilizar o pessoal do estabelecimento. Com efeito, rapidamente foi visto que a organização dos locais, bem como a formação de intervenientes específicos, tornavam-se verdadeiros engarrafamentos. Também foi visto que boa parte do pessoal penitenciário compreendia mal os esforços destinados aos detentos, enquanto eles mesmos não se beneficiavam das ações desse tipo, fosse qual fosse o grau delas.

As ações artísticas executadas no meio penitenciário repousam, hoje, nas convenções regionais estabelecidas entre as direções regionais dos serviços penitenciários e as direções regionais dos assuntos culturais.<sup>112</sup> Além disso, as cidades podem integrar as ações propostas aos encarcerados a seus programas de atividades e intervir nelas.<sup>113</sup> Hoje 47% dos estabelecimentos penitenciários oferecem aos detentos uma biblioteca acessível a todos, instalada para ser consultada no local e aberta ao menos 24 horas por semana, e existem duzentas convenções locais, entre instituições culturais, serviços penitenciários de inserção e de provação (SPIP) e estabelecimentos

<sup>111</sup> Esses temas foram aprofundados, por exemplo, através da possibilidade de fazer da cultura um elemento de luta contra os efeitos dessocializantes da prisão, ou através da necessidade de dar ao pessoal penitenciário o papel de intermediário na intervenção cultural, de produtor de cultura, bem como de beneficiário desse tipo de projetos culturais.

<sup>112</sup> De um lado, os encarregados dessa missão, atualmente em número de dezesseis, coordenam o conjunto de atividades artísticas e culturais no meio penitenciário. Eles redigem os relatórios sobre a cultura na prisão e trabalham para conectar os participantes entre si e para controlar os procedimentos. Do outro lado, o Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation (SPIP), criado pelo decreto n. 99-276 de 13 de abril de 1999, tem a missão de facilitar o acesso aos direitos e às disposições de inserção dos detentos e das pessoas colocadas sob seu controle pelas autoridades judiciárias.

<sup>113</sup> Em dezembro de 2005, as estatísticas do Ministério da Justiça referentes ao acesso à cultura e às ações culturais constataavam a existência de: vinte convenções regionais entre as direções regionais dos serviços penitenciários e as direções regionais de assuntos culturais assinadas em 2004; dezesseis encarregados da missão cultura/prisão; duzentas convenções locais entre instituições culturais, os SPIP e estabelecimentos penitenciários para a organização de ateliês de práticas artísticas e a recepção de espetáculos ou de exposições; 47% dos estabelecimentos penitenciários oferecem aos detentos uma biblioteca acessível a todos, aberta pelo menos 24 horas por semana.

<sup>107</sup> C. Gordon et al., *Report of a Thematic Study Using Transnational Comparisons to Analyze and Identify Cultural Policies and Programmes that Contribute to Preventing and Reducing Poverty and Social Exclusion* (Newcastle upon Tyne: Northumbria University, 2004).

<sup>108</sup> V. de Saint-Do, “L’Art en prison, éternel clandestin?”. *Cassandra*, n. 39, pp. 4-5, jan.-fev. 2001; N. Colleville, “La Culture en prison, un droit, un devoir”. *Livre/Échange*, n. 21, pp. 6-7, 2003; S. Flouquet, “L’Art à perpétuité”. *Le Journal des Arts*, n. 224, p. 4, 2005.

<sup>109</sup> S. Delean, D. Patin e R. Avrane, *La Culture en milieu carcéral* (Nanterre Paris X, tese, 1984); M. Dechanet, *L’Évolution des activités culturelles dans les prisons de France depuis 1982. Une enquête dans les prisons de Champagne-Ardenne* (Universidade de Reims, tese, 1992); Ministério da Cultura, Ministério da Justiça, *Culture en prison, quel enjeu?* (Paris: La Documentation Française, 1986).

<sup>110</sup> G. Soulier, *Le Développement des activités culturelles en milieu carcéral* (Relatório ao Ministério da Cultura, Paris, 1982).

penitenciários, para a organização de ateliês de práticas artísticas e para receber espetáculos ou exposições.<sup>114</sup>

Existe, entretanto, certo mal-estar, e a existência dos dois indicadores precedentes dados pelo Ministério da Justiça não combina com o resultado de certas pesquisas. De início, pode-se notar que a grande maioria das práticas diz respeito, efetivamente, à leitura, o que, com certeza, é essencial, mas não resulta, necessariamente, em práticas mais ativas ou mais criadoras de vínculos sociais. No que diz respeito aos ofícios artísticos, é principalmente a título de uma atividade de trabalho em meio fechado (por exemplo, a encadernação), que novamente aqui é muito pertinente, mas abrange apenas poucos detentos. Quando se considera o problema visto pelo lado das direções regionais da cultura, em geral ele é confiado a uma pessoa, mas não é prioritário. Enfim, o meio prisional continua sendo “prudente” em relação a ações que supostamente interessam a todo o mundo, mas que, de maneira um pouco desajeitada quanto aos fatos, se não quanto às intenções, dá ao pessoal penitenciário a impressão de que elas não lhes dizem respeito.<sup>115</sup> Enfim, a distribuição geográfica das prisões não corresponde à distribuição da oferta artística no território do país, com algumas nuances conforme as práticas. Enquanto os estabelecimentos penitenciários estão distribuídos por todo o território e, especialmente, nas regiões rurais, os artistas concentram-se principalmente nas grandes aglomerações urbanas, o que cria um certo hiato.

## DO SOCIAL AO POLÍTICO

Quando os Estados pretendem dar um lugar ativo aos valores extrínsecos à arte em suas próprias estratégias políticas, as fronteiras entre o “social” e o “político” são depressa ultrapassadas. Podem existir formas não rígidas disso. Na França, a política a favor do patrimônio desenvolveu-se durante todo o século XIX, talvez considerada como a vontade de juntar um país dividido em torno do conceito de nação. Logo depois da Segunda Guerra Mundial, a política do teatro foi apresentada, muitas vezes, como um modo de difundir valores morais e comportamentos mais autônomos em uma população abatida e moralmente desarmada depois do conflito.

<sup>114</sup> Direction de l'Administration Pénitentiaire, *Le Budget de la justice en 2006, une priorité pour l'État* (Paris: Imprimerie Moderne de l'Est, 2005).

<sup>115</sup> F. Siganos, “Un Bilan très mitigé”. *Cassandra*, n. 62, pp. 16-8, verão 2005.

Também podem existir formas mais violentas, e os Estados totalitários do século XX deram provas do valor político extrínseco da arte, não, aliás, sem discussões mais ou menos visíveis. Assim, o regime soviético começou exercendo censura sobre a leitura, sem saber muito bem o que podia ser uma leitura proletária. Depois de ter tomado o partido da vanguarda, os bolcheviques bem depressa condenaram todas as expressões não realistas, e Lênin relembrou, em 1920, sua posição de 1909, em *Materialismo e empirocriticismo*: a nova cultura proletária devia basear-se nas melhores tradições do antigo regime. Por muito tempo as coisas foram instáveis e, na comissão cultural do Politburo de 1922, coexistiam ainda tendências bem diferentes umas das outras, das proletárias à la Górkí até as futuristas à la Maiakóvski. Foi no final dos anos 1920, com a influência crescente de Stálin, que se desenhou a nova política proletária da arte, não sem reconhecer um lugar significativo às artes do antigo regime, como comprova a história do Bolshoi, ao que se pedia, simplesmente, que desse uma garantia de fidelidade ao novo regime para continuar a gozar dos privilégios do antigo regime. Também foi nesse momento que se pôs em funcionamento o sistema dos artistas do Estado: mesmo que sua situação material não tivesse nada a ver com aquela do resto da população, a insegurança permanecia sendo um destino comum. No campo literário, assistia-se à mesma mistura: os artistas tinham de se colocar definitivamente ao lado do novo Estado, o que não impedia que Dickens, Balzac e Zola fossem vivamente recomendados. O campo mais marcado pelo turbilhão criado pela mistura explosiva de engajamento político com fidelidade a expressões artísticas pré-revolucionárias foi, sem dúvida, o do cinema. Cada vez mais filmes tiveram de ser refeitos, sendo o mais famoso, bem entendido, a segunda parte de *Ivan, o Terrível*. Sem dúvida a música de que Stravinsky gostava de dizer que “era, pela sua própria natureza [...] impotente para expressar qualquer coisa de claramente definida”<sup>116</sup> pôde precaver-se melhor contra essa mistura destoante de incentivo e censura.

Por outro lado, convém ter cautela na interpretação que se pode dar a essa transformação de referências artísticas na União Soviética. Em sua obra, Katharina Clark mostra que as coisas eram bem mais complexas que uma leitura baseada no voluntarismo político.<sup>117</sup> De fato, ela mostra que esse período lucra quando interpretado em termos de ecologia cultural, começando em São Petersburgo, bem antes da chegada dos bolcheviques,

<sup>116</sup> C. Brooke, “Soviet Music in the International Area 1932-1941”. In: *European History Quarterly*, v. 31, n. 2, p. 246, abr. 2001.

<sup>117</sup> K. Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

e prosseguindo através de uma sucessão de fases de modernização e de estabilização, antes de desembocar efetivamente em uma cultura stalinista. Ela mostra também que, além das transformações que afetam o espetáculo ao vivo, bem como as artes visuais, a linguagem e a arquitetura serão os cânones desse uso político da cultura. A substituição, em 1932, pela União dos Escritores, do conjunto de organizações independentes, sob a direção de Górkí, ia, na verdade, bem além da vontade de alterar os temas ou as referências: a própria estrutura da língua estava em questão. Auxiliado por Panfiorov, Górkí mostrou, então, que toda referência a dialetos ou ao folclore constituía não apenas uma fonte de poluição, mas também de degradação da consciência política. Assim, escreve Clark: “a nova língua tornava-se o pilar ‘do realismo soviético com o espírito do partido e o herói positivo’”.<sup>118</sup> O realismo soviético, portanto, era definido de modo negativo por uma lista de tabus, na primeira fileira deles as palavras e formas linguísticas que não podiam ser usadas. Górkí, então, podia entregar-se a sua idealização do discurso tão vivo do proletariado urbano.

O outro pilar dessa nova cultura era a arquitetura, e é sabido que os inúmeros projetos, executados ou não, que decoraram a nova capital, Moscou, queriam ser referências absolutamente contraditórias àquelas que haviam servido para a edificação de São Petersburgo. De fato, a batalha entre os tradicionalistas e os vanguardistas, que, com mais frequência, serve como grade de leitura para a emergência da nova cultura, começou bem antes da revolução e terminou com o triunfo dos tradicionalistas, talvez porque, como bem sugere Clark, a própria noção de vanguarda fosse bem pouco coerente. Contudo, mais pertinente, aqui, seria uma oposição entre iconoclastas e monumentalistas. À imagem do marxismo, ata subversiva tornada leitura obrigatória, a cultura soviética iria passar do polo iconoclasta ao monumentalista. Isso não deixa de lembrar a tese de Ricoeur sobre a hermenêutica da Bíblia, onde são encontradas permanentemente as mesmas duas polaridades.<sup>119</sup> Talvez Górkí não quisesse eliminar o espírito da vanguarda, mas ele não se preocupava muito com o destino dos iconoclastas.

Os regimes fascistas colocaram a arte a serviço do que eles pensavam ser “uma revolução nacional”, pretendendo despojá-la de todo modernismo e alienando tudo o que podia sê-lo. Jean Perrin, prêmio Nobel de física, não declarava no momento do lançamento da Frente Popular: “Eles tomaram de vocês Joana d’Arc, filha do povo, queimada por aqueles mesmos que querem,

<sup>118</sup> Ibid., p. 286.

<sup>119</sup> P. Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1995).

hoje, fazê-la santa [...] Eles tomam de vocês a bandeira tricolor [...] símbolo das liberdades que vocês conquistaram [...] Eles até tentam tomar de vocês a Marselhesa [...] cujo som fez tremer a Europa”.<sup>120</sup>

Em seguida, os livros foram o foco principal dos Estados fascistas, pois eram o principal vetor de acesso das massas populares à leitura, por menor que fosse. Alguns os queimavam. Outros, como o regime fascista italiano, decretavam cotas para venda de livros estrangeiros, e proibiam (nem sempre com êxito) a publicação de obras estrangeiras sob a forma de folhetins nos diários. Também se tentou estimular a escrita de uma literatura fascista, mas, quando foram entregues os prêmios anunciados, não foi possível dar o prêmio de primeiro lugar.<sup>121</sup> Tentou-se, então, escrever e distribuir diretamente livros autenticamente fascistas, como *La Marchia su Gondar*, de Starace (1937). Mas essas tentativas se chocaram com dois obstáculos: embora se pudesse encher as livrarias com livros à venda, não se podia forçar as pessoas a comprá-los; era difícil escrever livros cujo conteúdo não impusesse, em um momento ou em outro, problemas de interpretação.<sup>122</sup> De fato, a Itália dessa época testemunhava conflitos que podiam existir entre uma vontade de uso instrumental da arte e a capacidade de absorção por um sistema mercantil. Se, nessa época, um editor como Mondadori assumiu um lugar dominante na edição italiana, foi menos a título de sua cooperação apressada com o regime fascista que pelo fato de que ele continuava a editar inúmeras traduções de romances franceses e ingleses.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> D. Sassoon, *The Culture of the Europeans: from 1800 to the Present* (Londres: Harper, 2006), pp. 902-3.

<sup>121</sup> Ibid., p. 908.

<sup>122</sup> Ibid., p. 909.

<sup>123</sup> Ibid., pp. 913-23.

## 5. A LEGITIMAÇÃO DA ARTE PELO TERRITÓRIO

Como tirar partido das oportunidades oferecidas por uma globalização das trocas, que aclimata novas referências, faz descobrir novos produtos e multiplica as trocas? Faz mais de vinte anos que muitos observadores vêm insistindo no interesse de organizar os territórios onde se vive, de criar um ambiente local identificado, ativo e atraente. Identificado, pois, aos sistemas econômicos que se interpenetram e tendem a se homogeneizar; esse é o meio de conseguir uma marca que poderá trazer benefícios para seus produtos, criando assim uma vantagem comparativa. Ativo, pois é preciso organizar os espaços próximos para poder produzir e manter seu nível de vida, conseguindo um meio de adquirir os recursos que faltam. Atraente, pois, em uma época em que os homens, as comunidades e as empresas são cada vez mais móveis, é preciso atrair novas competências, e não ver suas próprias competências fugirem do território em questão. Essa importância do “local” em uma economia global é, em geral, reconhecida, como comprova algumas fórmulas hoje repetidas à exaustão, como *“Think globally, act locally”*.

A discussão diz respeito aos elementos que criam essas qualidades requeridas do território. Hoje a arte e a cultura são, justamente, apresentadas como uma das alavancas mais potentes dessa celebrada transformação dos territórios.

O turismo cultural foi rapidamente apresentado como uma panaceia, com os consumidores vindo consumir no próprio local. O exemplo mais recente desse tipo de raciocínio é o que acompanha a construção do Museu Guggenheim de Bilbao. Essa visão é frágil, e a contribuição da cultura é com frequência reduzida a algumas histórias de sucesso, em geral as de monumentos ou de festivais que atraem milhares de visitantes. Esses exemplos são idealizados e deixam em segundo plano histórias que tiveram bem menos êxito, para as quais os investimentos não provocaram os efeitos com que se contava.

A atratividade cultural veio revezar e ampliar o papel do turismo cultural. Para se desenvolver, as cidades e os territórios só precisam “atrair”

atividades, culturais ou não. A arte e a cultura foram apresentadas como uma forma de se melhorar o contexto da vida cotidiana, tanto para os moradores quanto para os executivos das empresas que vieram implantar-se ali, ou até mesmo de se criar ambientes abertos e criativos capazes de atrair a “classe criativa”, transformando assim os territórios em “criativos”. Executar e exportar produtos culturais constituiu um terceiro argumento ainda mais delicado para manejar os precedentes. A natureza específica dos recursos e da experiência local influi na criação desses produtos que compõem a nova economia cultural. Com frequência, eles trazem a marca dos territórios onde foram elaborados, pois incorporam os saberes artísticos e a experiência destes, daí a noção de produtos idiossincráticos. Além disso, ao mostrar que sua execução pressupõe redes e sistemas de proximidade, então qualificados como distritos culturais, algumas regiões ou cidades se empenharam em criá-los ou conservá-los. Mas aqui também o sucesso, visível principalmente no campo do audiovisual ou dos ofícios artísticos, não deve apagar os fracassos.

Na realidade, esses três elementos se entrelaçam, e é difícil acionar uma dessas alavancas sem por em movimento as outras. Em todo caso, isso mostra como a arte e a cultura são acionadas a favor do desenvolvimento do território. Os artistas obtêm sucesso com isso? Decerto não há nada de anormal em criar ligações entre as atividades artísticas e a valorização das comunidades onde essas atividades são desenvolvidas, e o contrário seria surpreendente. Mas também nisso há uma forte tendência a fazer dos artistas os operários mais qualificados de uma indústria do lazer.

#### AS POLÍTICAS CULTURAIS A SERVIÇO DA CIDADE

É um lugar-comum afirmar que as políticas culturais melhoram a imagem das cidades; reforçam a coesão social; provocam uma maior atenção, por parte dos habitantes, em prol de seu território ao incentivá-los a empreender projetos;<sup>1</sup> e permite captar o maná do turismo cultural.<sup>2</sup> A ideia de que a cultura pode ter efeitos econômicos diferentes dos provocados pelo turismo, como a melhoria das qualificações ligadas aos trabalhos de recuperação ou como a ponta de lança das indústrias da

<sup>1</sup> Em sua obra de 1996, *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity*, C. Landry destaca o efeito dos investimentos culturais sobre o comportamento dos agentes.

<sup>2</sup> F. Bianchini e M. Parkinson, *Cultural Policy and Economic Development in West European Cities* (Manchester: Manchester University Press, 1993).



*L'Heure de tous*, acumulação de Arman, estação Saint-Lazare, Paris, 1985.

criatividade etc., é ressaltada algumas vezes, mas com cautela. Os efeitos da cultura nos valores imobiliários são menos considerados, apesar de sua ambivalência: de um lado, o aumento dos valores imobiliários é visto como positivo, pois atrai mais ativos; do outro, é considerado negativo, pois joga as populações frágeis para fora dos territórios onde elas tradicionalmente viviam.

Esse papel da cultura incide sobretudo em seus elementos patrimoniais (monumentos, museus, arte pública) ou nos eventos (festivais, salões). Em matéria de planificação urbana, a tônica está no patrimônio: empresta-se a este um valor importante na reabilitação dos centros das cidades e de sua imagem. Com o reconhecimento de novas formas de patrimônio, étnicos ou artesanais, também se pode tratar da reabilitação dos distritos mais distantes. São, portanto, variadas as abordagens subjacentes à execução dessas estratégias. Embora a cultura esteja presente na maioria das estratégias de renovação urbana, ela não participa destas da mesma maneira. Em todo caso, essas estratégias de reabilitação deixam um lugar crescente a seus promotores, definindo, então, uma nova governança urbana. O papel da cultura, muitas vezes justificado pela vontade de desenvolver imagens e práticas que reúnam os habitantes e as comunidades, pode resultar na crescente privatização dos espaços públicos.

### *Os casamentos alternativos entre estratégia urbana e cultura*

Em uma primeira situação, a cultura é considerada como um fim em si mesma na estratégia urbana, e esse caso é ilustrado por algumas cidades americanas ou inglesas que concentraram seu desenvolvimento na transformação de imóveis industriais ou portuários para fins culturais e de lazer. Baltimore e Nottingham são bons exemplos disso. Embora o caso de Baltimore seja bem conhecido a ponto de ter servido de referência para muitas cidades europeias (Liverpool, Saint-Nazaire), o de Nottingham é menos conhecido. A renovação de um distrito situado no subúrbio, ao sul, o Lace Market, antigamente um dos centros mais importantes da indústria das rendas, constituiu o ponto de partida de uma nova renovação urbana. Em 1989, uma parceria público-privada cria a Lace Market Development Company e empreende a renovação do distrito sob os ângulos cultural e econômico. O esforço diz respeito à recuperação do patrimônio — daí a presença da English Heritage nessa parceria —, à reorganização da profissão

e à realização de atividades de lazer diurnas ou noturnas.<sup>3</sup> Com efeito, é raro que a cultura sirva como única base para o desenvolvimento urbano. No caso de Baltimore, o desenvolvimento das atividades de lazer serviu de base tanto quanto a cultura para a estratégia de renovação urbana. No caso de Nottingham, a modernização dos modos de gestão e de qualificação na produção das rendas acompanhou o esforço patrimonial, como em Calais, aliás, onde se pode encontrar o mesmo tipo de experiência. As únicas cidades onde se poderia encontrar essa estratégia em estado puro seriam as da arte, onde a recuperação do patrimônio e de atividades conexas — como os ofícios artísticos — é, realmente, central.

Em um segundo caso, o desenvolvimento de locais ou de atividades culturais insere-se em uma estratégia mais global. Frequentemente esse comportamento é o das grandes metrópoles, que utilizam os investimentos culturais para manter ou defender posições conquistadas ou para criar novas sinergias com outros setores econômicos. Em Paris, a política das grandes obras dos anos 1980 criou um desenvolvimento arquitetônico que reforçou sua vontade de continuar sendo um centro cultural e econômico mundial. Para Paris, como para outras grandes metrópoles, a criação ou a recuperação de museus surge como ponta de lança dessas estratégias. Assim, o Museu de Orsay criou cerca de seiscentos empregos diretos e o Museu do cais Branly (chamado antes de museu das artes primitivas), cerca de quatrocentos. A Tate Modern, em Londres, teria criado aproximadamente quinhentos empregos diretos.<sup>4</sup> Em La Rochelle, o desenvolvimento da capacidade portuária e de um local universitário ampliaram as perspectivas de desenvolvimento de uma cidade que não poderia basear-se apenas na valorização de seu patrimônio.

Esse tipo de estratégia, na qual a cultura tem um papel importante, é tão mais plausível quanto menor a cidade e quanto mais a dimensão turística seja procurada como panaceia. De modo geral, as cidades americanas constituem, também nisso, bons exemplos dessa vontade de utilizar a cultura nas estratégias globais de desenvolvimento. Pittsburgh, objeto de conversões territoriais muito grandes ligadas à ruína das indústrias pesadas, teve como objetivo central a recuperação do centro da cidade e a atração

<sup>3</sup> A recuperação da indústria, por causa de novas capacidades de design que se espalharam por outros setores que não o de rendas, revelou ser essencial para o desenvolvimento da cidade. Hoje, existiriam mais de 15 mil empregos ligados ao design ou a atividades conexas.

<sup>4</sup> Para outras metrópoles, a criação de distritos culturais pode oferecer tais estratégias. Em Los Angeles, no centro da cidade, cuja imagem era particularmente ruim, antigas manufaturas foram transformadas em um distrito de moda, recriando uma atmosfera de bazar e atraindo turistas. De modo mais geral, essa estratégia tende a se confundir com a das zonas culturais.

da população para o Corridor Fifth-Forbes. Já em 1984, foi criado ali um Cultural Trust para a compra de terrenos, sendo uma parte deles destinada a atividades residenciais e a outra, às atividades culturais (teatros, salas de concerto, galerias), com prolongamentos via passeios a pé até o novo Museu Andy Warhol.

Essas estratégias também podem intervir em fragmentos de zonas metropolitanas, tendo consequências importantes. Pantin, cidade situada a apenas umas centenas de metros de um dos mais importantes recursos culturais de Paris, o Parque da Villete, foi levada, como outras cidades do subúrbio, a executar estratégias fundadas, ao mesmo tempo, no setor terciário e na aceitação de populações intermediárias que não podem mais assumir os preços dos imóveis parisienses. Surgiu uma oportunidade quando o Estado decidiu, em 1990, criar um Centro Nacional da Dança dedicado a estimular a criação na dança contemporânea.<sup>5</sup> Em seguida a uma concorrência, a cidade de Pantin assumiu o compromisso de receber esse centro, o que lhe permitia transformar um local edificado do centro da cidade, de arquitetura brutalista, legado do longo período da administração comunista e rejeitado pelos moradores. Assim, no começo, foi tentado enxertar, em uma população que não conhecia nada das práticas culturais, uma forma de expressão artística particularmente minoritária. A população local foi convidada a participar da execução do projeto, das apresentações e da utilização dos serviços disponíveis, entre eles, a midiateca. Enfim, a renovação do local criou um novo emblema para a cidade de Pantin ante a velha prefeitura que havia sido seu símbolo por muito tempo. Sem se tornar a alavanca de seu desenvolvimento, a cultura mudou a imagem da cidade de modo muito positivo.<sup>6</sup>

### Os distritos culturais

Os distritos culturais correspondem a outra maneira de fazer a planificação urbana. Onde se assistia a programações verticais, pesadas e orientadoras, eles introduzem uma perspectiva mais flexível, mobilizando, com base na parceria, as energias dos agentes, consumidores ou produtores.

<sup>5</sup> No começo, portanto, trata-se de um projeto nacional com missões claras: desenvolver a cultura coreográfica, colocando à disposição dos artistas estúdios para ensaio e apresentação, e recebendo, na medida do possível, companhias para residência; organizar formações; dar condições, através de um serviço de aconselhamento, para que os profissionais exerçam a dança; criar uma midiateca que assumia, simultaneamente, os papéis de centro de arquivos, de documentação e de informação.

<sup>6</sup> X. Greffe e S. Pflieger, *Culture et développement local* (Paris: OCDE, 2004).

Em toda programação urbana existem, de fato, duas correntes possíveis: uma corrente vertical, a que é polarizada em torno do setor público oficial; e uma horizontal, a de pequenas unidades interdependentes, que difundem e se beneficiam de economias externas. Quando grandes equipamentos culturais são executados, a corrente vertical prevalece sobre a horizontal. Quando são executadas estratégias para organização ou criação de distritos culturais (em geral, do tipo audiovisual), as duas correntes se cruzam e o êxito do projeto depende de sua capacidade de criar uma boa sinergia.

A esses distritos culturais são atribuídas várias finalidades: reforçar a identidade, o poder de atração e a competitividade das cidades; estimular uma abordagem empresarial da arte e da cultura (aqui se introduz habitualmente o modelo chamado de "boêmio", construído a partir dos distritos de Montmartre, Montparnasse ou Soho, atribuindo-lhe, hoje, um lado *business-oriented*); encontrar um novo uso para locais degradados ou mesmo deliquescentes; e estimular a democracia e a diversidade culturais.<sup>7</sup>

Os exemplos são numerosos, desde o de Sheffield, frequentemente posto em evidência, pois é uma das primeiras experiências a reivindicar esse título, às mais recentes e gerais, como a evolução de Roubaix.

O distrito das indústrias culturais de Sheffield (Cultural Industries Quarter) foi criado há mais de vinte anos por iniciativa da Yorkshire Art Space Society.<sup>8</sup> A cidade queria tirar partido da existência de muitos locais industriais abandonados para acolher em boas condições os artistas. Hoje esse distrito reúne perto de 3 mil pessoas ativas e trezentas organizações, que trabalham em campos tão variados quanto a montagem de filmes, a produção de música gravada, o desenvolvimento de novas mídias numéricas etc. A municipalidade pretende dar um novo impulso a esse distrito concentrando-se nas indústrias da criatividade, isto é, "*nas indústrias que encontram sua origem na criatividade, nas aptidões e nos talentos individuais e que apresentam um potencial de desenvolvimento através da produção e da exploração da propriedade intelectual*".<sup>9</sup> Assim, essas indústrias da criatividade irão ampliar o conteúdo do distrito das indústrias culturais, inserindo atividades como publicidade, arquitetura, moda, artesanato de arte, design de componentes eletrônicos etc. Uma agência coordena o conjunto de atividades que contribuem para o desenvolvimento dos

<sup>7</sup> É a doutrina urbana desenvolvida por Bianchini, em que a cultura se torna um instrumento político e não mais imobiliário (Bianchini e Parkinson, 1994). Graças a ela, são criados novos canais e meios de expressão que irão permitir que grupos ou comunidades, tradicionalmente situados à margem ou até excluídos, possam expressar-se e enriquecer o espaço público.

<sup>8</sup> Disponível em: <[www.ciq.org.uk](http://www.ciq.org.uk)>.

<sup>9</sup> Sheffield City Council, 2001.

distritos, onde pode ser encontrada uma multidão de proprietários, entre eles, as universidades (Sheffield Hallam University).

O distrito cultural de Roubaix é indissociável da história da indústria do lanifício. Em 1922, Roubaix era um dos principais centros têxteis da Europa. Na época, a cidade recebeu a Exposição Nacional do Têxtil, que teve 1,7 milhão de visitantes. Depois, e por variadas razões, essas posições só se esfacelaram e vieram resultar no quase desaparecimento dessa atividade nos anos 1980. Em 1994, a taxa de desemprego ali atinge os 30%. A cidade, tomando consciência de que não pode mais mergulhar em uma situação de dependência social, e de que precisa assumir algumas iniciativas econômicas, decide, de maneira unida, criar um polo de excelência em matéria de moda e de criação e restaurar seu patrimônio. Essa iniciativa dará origem ao Distrito da Moda, que agrupa o novo museu de artes decorativas e do têxtil (instalado na antiga piscina municipal, prova de uma administração-providência passada), duas escolas técnicas superiores de artes decorativas e do têxtil e uma Cidade da Iniciativa. Ao tornar de uso comum certos equipamentos pesados, essa Cidade permite que as empresas têxteis recuperem posições competitivas. Portanto, esse distrito tem vocação para receber os visitantes, acolher os criadores de artigos de moda (roupas e acessórios) e de decoração, acompanhar a mudança do setor têxtil local e contribuir para a reorganização e renovação de um distrito da cidade particularmente danificado por sua história recente.<sup>10</sup>

Em face dessas variedades, diversas tipologias de distritos culturais são apresentadas. Uma primeira tipologia distingue os distritos culturais em função de seu portfólio de atividades. Uma são horizontais (diferentes setores culturais coexistem) e outras, verticais: às atividades de cultura em sentido estrito juntam-se as atividades de consumo ou de entretenimento. Pode-se, assim, diferenciar os distritos culturais em função de seus modos de financiamento. Eles vão do apoio público ao predomínio de circuitos privados, mas muitas vezes essas fontes se sucedem no tempo de modo cíclico. Mais original é a diferenciação dos distritos culturais em função das medidas tomadas para constituir-los. Em geral, os distritos que enfatizam o consumo são organizados a partir de medidas públicas centralizadas, e aqueles que priorizam a produção tomam medidas mais descentralizadas e mais lentas. Enfim, e como é relativamente esperado, tem-se a diferenciação dos distritos culturais em função de sua localização na cidade: os distritos referentes ao patrimônio ou aos museus estão situados, de preferência,

<sup>10</sup> X. Greffe e V. Simmonet, *La Soutenabilité des nouvelles entreprises culturelles* (Paris: Centre d'Économie de la Sorbonne, 2003).

no centro das cidades, reorganizando uma hierarquia urbana clássica, enquanto os distritos de produtos culturais estão, antes, nas margens dos espaços tradicionais, fazendo assim evoluir essas hierarquias urbanas.<sup>11</sup>

Essas políticas de distritos culturais nem sempre tomam a forma esperada, e pode-se dizer, aqui, que elas vivem na corda bamba. As programações públicas podem dar lugar a uma multidão de iniciativas particulares que alteram o sentido do que era previsto. Rapidamente, a cultura é substituída pela mercantilização dos valores, do espaço e das relações sociais. Em suas obras no Soho, Sharon Zukin mostrou como se tinha passado, sucessivamente, de uma zona têxtil em declínio a uma zona de expressão de culturas étnicas, que era o objetivo desejado, depois a uma zona de consumo de obras de arte, ela mesma transformada em origem de guetos e de aburguesamento, o que com certeza não era o objetivo visado.<sup>12</sup>

Assim recuperados, armazéns, conventos, cais, mosteiros, gasômetros, quartéis etc. podem tornar-se fonte de exclusão. A arte torna-se um pretexto, uma espécie de chamariz por trás do qual caminham os interesses comerciais e políticos. O próprio aviso de que serão criados distritos culturais pode provocar uma alta nos valores imobiliários, a rejeição anunciada dos artistas que viriam se instalar ali e, com certeza, dos artesãos que lá permaneciam, uma colisão entre a procura pelo lazer, a emoção e o comércio.<sup>13</sup> Além disso, alguns distritos culturais que acolheram grandes cadeias de distribuição de produtos mais ou menos culturais bem depressa se transformaram em distritos comerciais, como o Veemarktkwartier de Tilburg.

Essa evolução levanta questões sobre a administração desses distritos. Sua execução apoia-se em alguns projetos considerados pertinentes, mas a soma desses projetos não garante o resultado esperado, pois outras lógicas, ligadas aos interesses imobiliários, políticos ou comerciais, podem tomar direções diferentes.

<sup>11</sup> Surgem, então, ligações interdistritos. Elas têm o efeito de reduzir o custo das transações, de acelerar a circulação do capital e da informação, e de reforçar as trocas que favorecem uma maior solidariedade social (C. Landry, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Londres: Earthscan, 2000).

<sup>12</sup> S. Zukin, *Landscape of Power: From Detroit to Disneyworld* (Berkeley: University of Berkeley, 1991); S. Zukin, *The Culture of Cities* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

<sup>13</sup> J. Hannigan, *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis* (Londres: Routledge, 1998), pp. 53-4.



## As cidades das artes

As artes e a cultura constituem a atividade de base de algumas cidades, aqui classificadas como cidades das artes. Cidades como Avignon, Veneza, Bruges, Toledo ou Cracóvia são bons exemplos. *A priori*, é uma oportunidade importante para elas. Mas, da mesma maneira que os economistas identificaram um *mal holandês*<sup>14</sup> nos países que recebiam um grande afluxo de divisas ligadas à exportação de um recurso natural, pode-se perguntar, aqui, se as cidades das artes não sofrem igualmente de um mal, que seria pertinente, então, classificar como *mal de Veneza* — pelo afluxo dos turistas e das correspondentes divisas.

Elas se caracterizam, de fato, por um duplo desafio.

Muitos visitantes, turistas ou moradores, podem utilizar a cidade das artes e obter prazer delas, sem que isso diminua, *a priori*, o acesso dos outros, senão a qualidade da visita. Esse efeito negativo da quantidade de visitantes sobre a qualidade dos serviços prestados pode aumentar rapidamente. Assim, o principal desafio para a cidade das artes e para sua capacidade de atrair turistas é como organizar esses fluxos. Os fluxos desejáveis — limites difíceis de determinar — muitas vezes são ultrapassados porque, aos visitantes motivados por uma demanda cultural, acrescentam-se os visitantes que são incentivados a ir para esse local sem que eles, realmente, sintam essa necessidade. As soluções propostas para controlá-los estão longe de ser evidentes: uso de regulações em termos de filas de espera e/ou direitos de acesso; criação de instrumentos, mas o que é possível para uma gruta como Lascaux não o é para uma cidade; redirecionamento das demandas não culturais pelos locais culturais através da diversificação da oferta de lazer e *entertainment*, mas nem todo o mundo concorda com esta *disneylandização* da cultura.

O segundo desafio está ligado ao caráter limitado dos recursos imobiliários e aos conflitos que irão resultar entre residentes, serviços de hospedagem, empresas não culturais, locais artísticos etc. Essa concorrência de demandas encontra-se no nível dos preços, e ela é acentuada pelas dificuldades ligadas à pressão do número de pessoas, à alteração da natureza de certos recursos a fim de satisfazer melhor as demandas externas, ou à redistribuição de espaços e vias de transporte em proveito de uma categoria e em detrimento de outras.

Conforme a maneira como esses desafios são enfrentados, chega-se

<sup>14</sup> Expressão aplicada a países que exportam muitos recursos naturais, supervalorizando sua moeda, o que prejudica os setores manufatureiros. (N.T.)

a situações variáveis, com dois extremos. A cidade das artes pode extrair todos os benefícios possíveis de seu recurso, sem comprometer seu desenvolvimento e sem provocar reações negativas por parte dos moradores ou das empresas. A partir do momento em que o afluxo turístico não é mais controlado, os fenômenos de *gentrification*, especulação ou degradação do ambiente aparecem claramente e levam os moradores a questionar o uso dos recursos culturais e patrimoniais. Os moradores podem estar divididos, pois os que acham que é uma contribuição a vinda dos turistas se chocam com os que veem nisso uma ameaça para sua própria situação.

## AS VARIADAS REPERCUSSÕES DO TURISMO CULTURAL

As repercussões do turismo cultural são mais postuladas que demonstradas. Com muita frequência, considera-se que as cidades e os territórios irão beneficiar-se dos gastos dos visitantes de maneira quase sistemática, sem levar em conta a debandada dos moradores ou os efeitos da evicção que podem acontecer. Ora, a realização dos efeitos desejados depende de dois tipos de fatores. O primeiro é a capacidade do território de satisfazer as demandas dos visitantes: quanto mais integrado um território, mais recursos ele dispõe e mais se materializa a previsão das atividades criadas pelo fluxo turístico — e vice-versa. O segundo é o peso relativo do setor artístico em relação ao conjunto da economia local: quanto maior o peso, maiores os riscos de desequilíbrio, especialmente pela elevação dos preços. O efeito preciso do turismo cultural está longe de ser sistematizado e ele remete, no mínimo, a condições bem restritivas.

Independentemente dessa abordagem “global”, pode ser interessante ver a contribuição específica de algumas atividades artísticas e culturais.

## Os monumentos

O patrimônio de edificações é reduzido, com frequência, à existência de monumentos imponentes, reforçando a imagem de marca do território onde eles estão situados e servindo como polo de atração turística. Mas essa visão é estreita. O patrimônio é uma condição da vida dos habitantes e influi no conjunto das atividades econômicas. Os monumentos são permanentemente objeto de obras de conservação, renovação e

organização, que mantêm e desenvolvem os ofícios e as qualificações mobilizáveis em proveito de outros tipos de habitats ou de atividades. Na França, aos 40 mil empregos que garantem o funcionamento cotidiano de monumentos e de museus podem ser somados 70 mil empregos que garantem a conservação ou a renovação de tais monumentos e setores tombados.<sup>15</sup>

Mas o exame, caso a caso, dos locais patrimoniais converte-se em resultados dos mais variados. Um exemplo um tanto positivo dessas consequências é dado pela cidade de Arles. Nessa cidade das artes — que reúne perto de cem monumentos tombados e um patrimônio provençal no qual a vestimenta e o mobiliário constituem fontes permanentes de referências, sem contar, evidentemente, com as do setor tombado —, as obras de conservação e de reabilitação que são feitas ali levaram a manter permanentemente empregos nos setores da conservação, bem como da criação. Elas provocaram a chegada de empresas vindas de toda a França para aproveitar esses “laboratórios de pesquisa e de criação” a céu aberto. Trata-se de laboratórios de estudo sobre os materiais (por exemplo, reconstituindo as placas de revestimento para monumentos antigos, mas também as utilizando para vendas a particulares e a empresas); de sociedades de artes gráficas (reconstituindo os edifícios construídos em três dimensões e criando websites de descobertas patrimoniais em toda a Europa); de ateliês de fotógrafos, de vestimentas e de ofícios de arte (telhados em telha canal, serralheria, escultura em pedra). Foi demonstrado que o número desses empregos (cerca de setecentos) era bem maior que o das pessoas que trabalhavam apenas para a abertura e animação dos locais patrimoniais (perto de 450).<sup>16</sup>

Por outro lado, outros locais não conhecem o mesmo sucesso. Alguns estão distantes dos eixos de comunicação, outros não oferecem os descontos nos preços esperados pelos *tours operators*, outros, enfim, podem estar presos em um círculo vicioso, onde a especulação imobiliária e a procura de lucro por parte da chamada indústria da hospitalidade acabam dando prioridade ao divertimento, em vez de ter uma abordagem mais artística.

## Os museus

Os museus tornaram-se hoje locais emblemáticos de seu território. Assim, as grandes metrópoles se dedicam a uma verdadeira “concorrência em termos de museus”, sua arquitetura externa, aliás, tendo se tornado pelo menos tão importante quanto seus acervos. As exposições, que cada vez mais eles organizam em rede, acrescentam uma dimensão de “festival” e renovam o interesse do público. Por mimetismo, essas exposições também se tornam um elemento da concorrência entre eles. Mas nem todos os museus ganham com isso da mesma maneira, e as repercussões positivas para seus territórios, a não ser pelas finanças locais, nem sempre são tão fortes quanto era esperado. A dispersão existente entre museus grandes e pequenos, ou museus-superstars e os outros, é reorganizada através da dispersão de suas contribuições.

O exemplo dado tradicionalmente é o do Museu Guggenheim de Bilbao, aberto em 1997. Em 1989, o governo regional e provincial da região do “país basco” decidiu por em funcionamento um plano para a revitalização da região metropolitana de Bilbao, que, havia cerca de vinte anos, vinha vendo sua indústria declinar, sendo vítima, aos olhos do exterior, da imagem provocada pelo terrorismo.<sup>17</sup> Esse plano compreende oito alavancas estratégicas de desenvolvimento, uma sendo a cultura. Pretende-se reforçar o potencial cultural da metrópole, junto com o desenvolvimento das indústrias culturais, e incluir Bilbao nos grandes circuitos culturais internacionais.

Antes mesmo de abrir, em outubro de 1997, o museu surge como um farol da revitalização da metrópole de Bilbao, graças a sua arquitetura concebida por Frank Gehry e sua localização *intra muros*, no local de um antigo estaleiro. O governo basco assume o financiamento do terreno e da construção do museu (cerca de 100 milhões de dólares) e contribui com até 50 milhões de dólares para a aquisição de obras vindas de um colecionador local. A Fundação Guggenheim de Nova York dá seu nome e sua experiência (ou seja, o equivalente a 20 milhões de dólares) e se compromete a transferir 350 obras de arte por um período de vinte anos, podendo ser prorrogado até 75 anos.

O impacto dessa realização pode ser medido, em um plano quantitativo, em termos de visitação, de despesas, de empregos e de renúncias fiscais, mas também em termos de imagem no plano

<sup>15</sup> X. Greffe, X. *La Valorisation économique du patrimoine* (Paris: La Documentation Française, 2003), cap. 1.

<sup>16</sup> Fonte: Serviço do Patrimônio da Cidade de Arles, 2004.

<sup>17</sup> M. del Castillo, *Los impactos económicos del Guggenheim* (Paris: OCDE/Programa Leed, 2001).

qualitativo. Já no primeiro ano, o museu recebeu 1,37 milhão de visitantes, ou seja, três vezes mais que o número esperado, dos quais 30% vindos do estrangeiro e 32% vindos do resto da Espanha. As despesas ligadas à visita do museu geram um valor agregado de mais de 154 milhões de dólares, o que representa o financiamento de cerca de 3.816 empregos, e um excedente de receitas fiscais perto de 24 milhões de dólares.

Essas repercussões diretas são acompanhadas de repercussões indiretas para o setor hoteleiro. Enquanto Bilbao, até então, era apenas uma destinação de negócios, a presença do Museu Guggenheim atrai os turistas. Em setembro de 1998, Bilbao contabiliza 68% mais visitantes que o ano anterior, e a taxa média de ocupação dos hotéis da cidade alcança um recorde de 70%.

A essas consequências quantitativas somam-se repercussões qualitativas, em termos social, psicológico e de imagem. Antes, a grande Bilbao sofria de uma péssima imagem por causa do declínio industrial, de problemas sociais, do terrorismo e da degradação do meio ambiente. Hoje a imagem veiculada no exterior é a do Museu Guggenheim, da cultura e de um novo estilo de vida. Os próprios habitantes de Bilbao se sentem valorizados e acham que podem rivalizar com as grandes metrópoles europeias. Essas consequências em termos de imagem podem ser avaliadas através da publicidade na mídia realizada em torno do museu: durante o ano de 1998 podem ser contados 8.500 artigos na imprensa, dos quais 60% na imprensa internacional.

### Os festivais

Os festivais são, por definição, os melhores exemplos possíveis do turismo cultural, pois são organizados visando, prioritariamente, essa categoria de espectadores. Entretanto, as perguntas sobre sua eficácia são numerosas. Podem eles contribuir para um desenvolvimento que dure, levando em conta seu caráter temporário? Para o que for essencial, eles não irão importar competências e empregos, requisitando-os de outros territórios, não enriquecendo nem o emprego, nem as competências do território em questão? O desenvolvimento da mídia, que leva os festivais a aumentar, sempre mais, seus orçamentos, não os mergulha em um círculo vicioso?

Os festivais diferem uns dos outros, e a imagem dos grandes festivais dispendiosos pode influir na dos pequenos festivais, modestos porém mais equilibrados. Desde o começo, as análises mais conhecidas incidiram sobre festivais como os de Salzburg ou de Avignon.

Na Áustria, o Festival de Salzburg continua sendo o principal evento turístico do verão. Desde 1920, sua reputação não deixa de crescer, e ele atraiu, em média, nestes últimos anos, cerca de 200 mil visitantes por ano.<sup>18</sup> Seus custos são altos e 40% de seu grande déficit é coberto pelo Estado federal, o resto sendo dividido igualmente pela região, pela cidade e pelo fundo local de promoção turística. Todo mundo concorda, então, em dizer que as repercussões locais justificam esses esforços, sendo que o território recebe, através do viés das despesas dos turistas, a contrapartida dos esforços fiscais. Mas não é bem assim, com exceção da repercussão em termos de imagem.

O cancelamento do Festival de Avignon (mas não do festival *off*) em julho de 2003, por causa do movimento dos temporários do espetáculo ao vivo, colocou em primeiro plano a questão das repercussões econômicas desse tipo de evento. Vários estudos haviam sido realizados, periodicamente, para avaliar o impacto econômico desse festival. Todos chegaram à conclusão de um impacto positivo na economia local, mas o tamanho desse impacto variava de um estudo para outro, tendo em conta metodologias diferentes ou campos de estudo variáveis, integrando ou não o festival *off*. A pesquisa de 1986<sup>19</sup> evidenciava várias categorias de resultados: os resultados diretos (as despesas de produção), avaliados em 2,12 milhões de euros, dos quais 66% beneficiavam diretamente a região metropolitana de Avignon e 10%, a região Paca (Provence-Alpes-Côte-d'Azur);<sup>20</sup> repercussões indiretas (as despesas turísticas com alojamento, refeições etc.), avaliadas em 1,66 milhão de euros; resultados induzidos, não numéricos e consistindo em um reforço do poder de atração cultural, bem como imobiliária, de Avignon. A pesquisa de 1986 avaliou o número de empregos criado: 458 empregos temporários criados diretamente pelo festival e uma centena de empregos permanentes nas empresas prestadoras de serviços.

A Associação de Gestão do Festival de Avignon (AGFA) realizou uma segunda pesquisa em 1995, colocando a tônica nas repercussões em

<sup>18</sup> B. Frey e H. Pommerehne, *La Culture a-t-elle un prix? Essai sur l'économie de l'art* (Paris: Seuil, 1989).

<sup>19</sup> S. Pflieger, *Les Retombées économiques du Festival d'Avignon* (Paris: Bureau d'Information et de Prévision Économiques, 1986).

<sup>20</sup> Desses 2,12 milhões de euros, 600 mil são de despesas com salários e 1,5 milhão são compras feitas das empresas locais. Enfim, levando em consideração o festival *off*, pode-se separar um último fluxo de rendimentos: o mercado de locação das salas de espetáculo, estimado em 530 mil euros.

termos de emprego. O festival teria motivado mais de mil empregos em julho, dos quais cem em hotelaria-alimentação, quatrocentos no setor dos serviços prestados a empresas, 116 no setor de associações, 295 nas atividades recreativas e culturais, treze nos serviços pessoais, cinco na edição e publicação, 21 nos correios e telefonia, e 51 no setor de saúde e de ação social. Enfim, um relatório do Instituto Mediterrâneo de Estudos Prospectivos, do ano de 2001,<sup>21</sup> chega à conclusão de consequências econômicas ainda maiores. De fato, o aumento dos resultados vinha de métodos sempre mais abrangentes, multiplicando as repercussões, mas enfraquecendo o vínculo de causalidade entre o festival e o desenvolvimento.<sup>22</sup>

Dessas pesquisas, destaca-se o fato de que os efeitos dos festivais algumas vezes são menos significativos do que se pretendia. Por outro lado, dois fatores podem tornar-se fontes de desenvolvimento local: a criação de estruturas de formação, arquivo e animação; e a organização de mercados cujo tamanho e repetição tornam-se fontes de desenvolvimento.

Os Encontros Internacionais da Fotografia de Arles são exemplo da primeira estratégia. Eles aparecem sob a forma de uma semana de exposição de fotos, reunindo cerca de 150 mil visitantes de origem externa ao território no começo de julho (ainda que esse número pareça inflado por entradas em dobro e deva provavelmente ser dividido por três). O efeito, portanto, é limitado e, conforme os próprios observadores locais, isso não muda sensivelmente o estado dos fluxos turísticos em Arles. Por outro lado, e com o tempo, esses Encontros levaram à criação de um ciclo de formação que se estende por todo o verão; uma Escola Nacional de Fotografia, instalada de maneira definitiva e reunindo quarenta empregos permanentes; e, enfim, um Fundo muito importante que realiza uma série de exposições temporárias durante o ano todo, dentro do âmbito do Museu Reattu. Aqui, o efeito do festival reside menos na fase breve de atividade à qual ele dá lugar do que nas atividades que ele gera direta ou indiretamente durante o ano todo. Em Arles, isso é confirmado por um outro caso, o do Festival de Arte Lírica. Suas repercussões situam-se principalmente na instalação permanente de oficinas de vestimentas e de cenários, oficinas

<sup>21</sup> *Le Festival d'Avignon et ses retombées économiques, premières approches*, 2003.

<sup>22</sup> As diferenças entre esses três estudos são explicadas pelo fato de que a pesquisa do Bureau d'Information et de Prévision Économiques (Bipe) não levava em conta as compras ligadas ao festival (sua dimensão de mercado) e pelo fato de que ela tinha calculado um coeficiente de especificidade do festival, que permitia isolar as despesas brutas dos frequentadores. Assim, pode-se também pensar que os 15 milhões de euros gastos pelos frequentadores do festival na pesquisa Imedep estão superestimados.

que trabalham o ano inteiro para diferentes mercados, regionais, nacionais ou internacionais.

Os festivais de cinema ilustram a segunda perspectiva de contribuição dos festivais para o desenvolvimento local, quando estes provocam o surgimento dos mercados. A abordagem mais clássica é a do Festival de Cannes.<sup>23 24</sup> Mas o Festival Internacional do Filme de Animação de Annecy (Fifa) traduz melhor essa relação festival-mercado. No começo, em 1960, esse festival era um encontro de profissionais, que o poder público decidiu tornar permanente, criando uma cidade das técnicas, da imagem e da animação (Citi). A dimensão de “mercado” desse festival é então acentuada, pois é possível usufruir de uma crescente infraestrutura em termos de laboratórios de projeção e de tratamento de imagem. Em 2002, estimava-se em 3 milhões de euros as repercussões econômicas do festival para a cidade de Annecy (despesas realizadas com salários pagos, empregos, locação de material, instalações técnicas) às quais se acrescentavam as repercussões turísticas e midiáticas, com a presença das principais mídias participando da promoção da cidade em nível nacional e internacional.

### *Os mercados de arte*

O mercado de arte em geral se organiza a partir de grandes manifestações — as feiras — com repercussão internacional. As galerias de arte sabem, aliás, que, apesar do custo que representa participar de uma feira como Art Basel, a Fiac em Paris ou a Arco em Madri, delas depende sua sobrevivência econômica. As cidades onde ficam sediadas beneficiam-se do afluxo de visitantes (a maioria estrangeiros) e das repercussões na mídia. Assim, em 1999, a Arco (Madri) recebeu 166 mil visitantes, a Fiac (Paris) 80 mil, Colônia 70 mil, Basel 52 mil, Chicago 37 mil e Bruxelas 13 mil.<sup>25</sup> Esses visitantes geram despesas turísticas que vêm juntar-se às despesas de alojamento e de alimentação das galerias selecionadas (ainda

<sup>23</sup> A cada ano são recebidas 200 mil pessoas, o que gera repercussões estimadas em mais de 110 milhões de euros para a região de Cannes. Os primeiros que se beneficiam são os setores de hotelaria, alimentação e comércio de luxo. Além disso, essas repercussões turísticas são acompanhadas por repercussões maiores, com a instalação de muitas empresas dos setores da mídia e técnicos no Parque Tecnológico de Sophia-Antipolis: 5 mil pesquisadores, 3 mil estudantes e 24.500 empregados trabalham nas 1.227 empresas do local.

<sup>24</sup> Ligado ao Festival de Cannes e beneficiando-se das mesmas infraestruturas, o Midem (Mercado Internacional do disco e das gravações multimídia) reunia, em 2004, em torno de 2.120 expositores e 8.800 participantes originados de 94 países.

<sup>25</sup> J. Benhamou-Huet, *Art business: le marché de l'art ou l'art du marché* (Paris: Assouline, 2001).

mais importantes por serem galerias estrangeiras). Por exemplo, a Fiac 2000 recebeu vinte galerias italianas, dezoito americanas, treze belgas, onze alemãs, onze inglesas.<sup>26</sup> Às despesas dos turistas juntam-se aquelas ocasionadas pelo bom funcionamento dessas manifestações: locação de estandes, seguros, remessa de convites... O preço dos estandes é variável, mas tende a aumentar. Em 2000, um jovem galerista parisiense calculava o montante de sua participação na Fiac em 10 mil euros (taxa de locação do estande, divisórias suplementares, remessa de convites...), enquanto um galerista do interior avaliava esse custo em 15 mil euros (acrescentando o custo do transporte, o seguro, depois os custos de hospedagem...). Em paralelo às feiras, multiplicaram-se as bienais, cujo jogo não é vender, mas cujas repercussões turísticas são tão importantes quanto as das feiras por causa do número alto de visitantes e de suas flutuações.<sup>27</sup>

A ATRATIVIDADE CULTURAL: UM CONCEITO PARA MANEJAR COM CAUTELA

### *A perspectiva tradicional: atrair os deslocamentos*

Os recursos culturais estarão na origem da vinda de atividades produtivas? Há poucas dúvidas quando se trata de atividades pontuais ou sazonais, como rodar um filme. Em 2005, estimava-se em quarenta semanas a duração das filmagens feitas na França a partir de 1º de janeiro, ou seja, depois da estimativa em termos de repercussão, uma soma da ordem de 50 milhões de euros. Essas somas referem-se a grandes produções internacionais, que mobilizam o patrimônio em termos de paisagens urbanas, monumentos ou museus. A medalha de ouro, no caso em questão, parece caber a *Maria Antonieta*, de Sophia Coppola: durante doze semanas, as despesas feitas no local teriam alcançado cerca de 300 mil euros, sem contar a repercussão em termos de estímulo aos espectadores para visitar Versalhes. Esse tipo de benefício já havia sido constatado depois da difusão

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Uma pesquisa de 1997 comparou o peso econômico da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel (Hellstern et al. "Economic Comparison of Kassel Documenta and the Venice Biennale", *Approches Comparatives en Économie de la Culture*. Paris: Ministère de la Culture/ ADDEC, 1995). Entre 1986 e 1992, o orçamento da Bienal passou de 3 milhões a 16 milhões de euros, o da Documenta, de 2 milhões a 5 milhões de euros, sendo que o Estado participou com um terço do custo total no caso da Documenta e dois terços na Bienal. Os rendimentos gerados pelos visitantes são muito importantes para a Documenta.

da obra *O código Da Vinci*, cuja filmagem trouxe uma soma comparável, embora com duração bem mais curta (quatro semanas). Quanto a *Munique*, de Spielberg, em que um grande número de cenas foi rodado externamente em Paris, o aporte geral (despesas diretas e indiretas) foi estimado em cerca de 1,8 milhão de euros, sendo que cerca de 170 técnicos parisienses foram empregados. Enfim, um último tipo de benefício merece ser mencionado, mesmo que nem sempre seja enfatizado: a mobilização dos atores franceses por ocasião de filmagens que só excepcionalmente os convocavam quando rodados em outros países.<sup>28</sup>

Passando para as atividades permanentes, as coisas são menos claras. O tipo de vida não parece ser o fator mais importante nas decisões de implantação das empresas. A pesquisa *European Cities Monitor* sobre o poder de atração das cidades europeias<sup>29</sup> mostra que a qualidade de vida atribuída à cultura tem um papel limitado em relação a outros fatores, e ela está até mesmo recuando em relação às mesmas medidas tomadas há três e seis anos.<sup>30</sup> A qualidade de vida aparece na nona posição dentre os dez fatores julgados pertinentes, com um "peso" três vezes menor que um fator como o acesso ao trabalho qualificado ou a presença de grandes redes de comunicação. O estudo de Ernst e Young sobre a atratividade da França reforça e torna mais precisos esses elementos, mesmo que se perca, aqui, a vantagem da comparação internacional. Ele mostra que, ao contrário das ideias muitas vezes apresentadas, critérios como a língua, os valores e a cultura do país ocupam um lugar relativamente modesto na atratividade, em todo caso nitidamente inferior ao da qualidade de infraestruturas, das redes de comunicação e do valor da produtividade do trabalho. Entretanto, convém lembrar que o que interessa, aqui, são os motivos que levam as empresas estrangeiras a instalar-se na França, e esses critérios qualitativos são, essencialmente, subjetivos.

### *Uma perspectiva renovada: atrair uma classe de criadores?*

Desde o lançamento de sua obra principal, *The Rise of the Creative Class*, a tese de Richard Florida tem encontrado grande sucesso. Essa tese, chamada de "a classe criativa", tenta estabelecer uma ligação entre a competitividade

<sup>28</sup> N. Vulser, "Quatre films américains en France ont rapporté 50 millions d'euros". *Le Monde*, 9 nov. 2006, p. 36.

<sup>29</sup> Cushman e Wakefield, *European Cities Monitor*, 2004. Disponível em: <www.cushmanwakefield.com>.

<sup>30</sup> Ibid., p. 6.

ou a atratividade econômica de uma área e certas características em geral deixadas de lado pelas análises “duras” do desenvolvimento. Assim o fato de ser uma cidade onde se entrecruzam gêneros musicais variados, artistas de todos os estilos e de todos os lugares, múltiplas referências promovendo a tolerância, iria constituir a alavanca da atração de pessoas ao mesmo tempo criativas e à procura desses ambientes “vibrantes e tolerantes”, organizados pelos “boêmios”. Segundo R. Florida, as pessoas criativas, capazes de inovar, não escolhem o local onde vão morar apenas em função do cargo que lhes é proposto, mas também do estilo de vida que poderão desenvolver, porque esse estilo de vida privilegiado sem dúvida já existe ali. Elas procuram, portanto, um ambiente que misture estímulo cultural e diversidade de origens étnicas, posicionamentos sexuais ou, ainda, ideológicos. Essa classe criativa é composta por cientistas, engenheiros, professores universitários, escritores, artistas, atores, arquitetos, teóricos e todo profissional qualificado que trabalha em um setor que demande grandes conhecimentos (alta tecnologia, serviços financeiros, direito, gestão).

A tese da atratividade assume assim uma nova forma. As cidades “na moda” atraem indivíduos inovadores, e estes permitem o desenvolvimento econômico em um mundo onde a competitividade passa pela inovação. Para Florida, uma cidade na moda ou criativa é uma cidade que apresenta algumas características cujo peso muda conforme a cidade em questão. A primeira característica é a presença de talentos, por exemplo, uma porcentagem elevada da população tendo, no mínimo, o ensino médio. A segunda, uma atmosfera boêmia, por exemplo, uma porcentagem elevada de artistas ou pessoas que tem uma atividade de criação dentro a população. A terceira, uma atmosfera tolerante, por exemplo, a porcentagem de homossexuais na população. A última, uma atmosfera de inovações, por exemplo, a porcentagem de bens e serviços ligados à alta tecnologia ou o número de patentes por habitante. Com efeito, essa ligação entre a presença de artistas e a atração de uma classe criativa é explicada de duas maneiras: do lado do consumo, pelo estilo de vida boêmio e pelas atividades culturais que os artistas espalham na cidade e que podem, portanto, atrair os membros da classe criativa; do lado da produção, pelo fato de que os artistas iriam beneficiar o meio com suas referências, conhecimentos e criatividade, irrigando assim as atividades criativas.

Essa tese é bastante sedutora, na medida em que corresponde bem ao que acontece em algumas grandes metrópoles mundiais. Ela é usada, portanto, para destacar o interesse que têm as cidades em desenvolver

estratégias culturais e artísticas audaciosas. Entretanto, suas fraquezas são cada vez mais denunciadas. Desde o começo, algumas críticas de fundo foram levantadas, com frequência marginalizadas pelo marketing agressivo de que deram prova os defensores dessa tese.

A principal baseia-se, evidentemente, no vínculo de causalidade evocado. Variáveis como a tolerância ou qualquer outro valor ou expressão de um estilo de vida podem, assim, ser vistas como os efeitos da presença da classe criativa. A causalidade proposta pode ser invertida, as pessoas criativas se deslocando em função das ofertas de cargos, eles mesmos agrupados para tirar proveito do mercado local e/ou de aspectos externos devidos à presença de outras firmas. Aliás, é espantoso constatar que, no momento em que essa tese encontrava um grande sucesso, uma corrente diversamente significativa e sólida da economia e da geografia (*La Nouvelle économie géographique*) provava exatamente a causalidade contrária...<sup>31</sup>

O termo “classe” criativa também impõe problemas. Uma classe social se define geralmente por duas características. “Em si”, trata-se de um conjunto de pessoas que apresentam uma certa homogeneidade em suas condições de vida. “Para si”, suas maneiras de pensar e de agir traduzem a consciência de um interesse comum, que alguns irão chamar de “consciência de classe”. Ora, a tese de Florida limita-se a descrever o que há de semelhante nos estilos de vida, de pensar e de agir das pessoas, e de modo algum põe em evidência um sentimento qualquer de fazer parte, uma vontade qualquer de defender um interesse comum.

Somam-se a isso pontos um pouco menos importantes. No plano da construção de hipóteses, vínculos essenciais não são explicados: como se pode afirmar, conforme pretendem seus defensores, que os conhecimentos dos artistas beneficiam automaticamente os trabalhadores criativos? Embora isso possa ser verdade para certas atividades nas fronteiras das indústrias culturais — a moda e os jogos de computador —, a ligação é menos evidente quando se amplia a perspectiva, enquanto é, justamente, sobre uma tal ampliação que repousa o caráter “novo” da tese da classe criativa. No nível do método, constata-se uma falta de definição quanto às unidades geográficas consideradas (metrópoles? cidades? distritos?), um caráter pouco significativo das classificações estatísticas, das variações mínimas nos dados que acarretam grandes mudanças nas classificações.

Os estudos em curso mostram, aliás, que a validade dessa tese — mesmo em termos de correlações — só vale para casos muito restritos.

<sup>31</sup> E.L. Glaeser e J.D. Gottlieb, *Urban Resurgence and the Consumer City* (Harvard: Harvard Institute of Economic Research, 2006), WP 2109.

Além disso, e conforme Rushton ressaltou, as respostas dadas por Florida às crescentes críticas que lhe são dirigidas são sempre as mesmas: correlações sem que o problema do ovo e da galinha seja jamais resolvido.<sup>32</sup>

Dois estudos recentes comprovam o crescente mal-estar que acompanha essa abordagem.

O estudo de Rushton sobre as metrópoles americanas baseia-se na distinção entre o centro das cidades e as áreas periféricas. Três resultados vêm tornar mais precisa e alterar o alcance da tese da classe criativa. O aumento do número de artistas está longe de elevar o peso da classe criativa. Embora exista uma certa ligação quando o número de artistas ultrapassa a média nacional, quanto mais aumenta o número de artistas, menos efeito isso tem sobre a suposta atração dos membros da classe criativa. Em segundo lugar, as cidades que sofreram o maior crescimento econômico e demográfico durante o último período (1990-2004) são, por excelência, cidades não boêmias (Las Vegas, Memphis, Oklahoma City). Ele mostra, enfim, que os “boêmios” e os artistas que supostamente iriam atrair e reproduzir o crescimento vivem no centro das cidades, em uma proporção de 90%, abandonando a periferia, onde as taxas de crescimento são menores. No melhor dos casos, a tese de Florida deve ser corrigida, porque existem desigualdades territoriais muito grandes no próprio interior das áreas metropolitanas e porque os efeitos esperados com os artistas continuam, portanto, muito concentrados, o que está longe de ser novidade.

Uma pesquisa sobre as áreas urbanas francesas traz quatro resultados importantes.<sup>33</sup> Ela mostra que existe uma ligação entre o dinamismo econômico de uma área urbana<sup>34</sup> e a presença de uma população com diploma universitário, mas que o sentido da implicação é indeterminado e, acima de tudo, impossível de ser fixado. Ela também lança luz sobre um fenômeno de convergência de categorias de população descritas como “criativas” para determinadas áreas urbanas,<sup>35</sup> mas sem que se possa conhecer a causa desse fenômeno: por exemplo, trata-se de uma pesquisa sobre determinadas condições de vida ou, simplesmente, de uma convergência para empregos adaptados? Esse estudo ressalta,

principalmente, que esses dois resultados — que novamente comprovam um fenômeno mais de simultaneidade que de causalidade — só valem, em todo caso, para cidades com mais de 200 mil habitantes. Em relação à França, trata-se, portanto, de fenômenos urbanos no sentido de cidade grande. Enfim, para que a oferta de cultura apareça e tenha um impacto (sem que se conheça, ali, de novo, a causalidade exata), é preciso que seja muito grande.

#### QUAL O LUGAR DOS ARTISTAS NO DESENVOLVIMENTO LOCAL?

A contribuição positiva das atividades culturais depende de uma conjunção entre o tipo de atividade e as características do território onde elas se situam. Portanto várias condições estão em jogo.

- As atividades permanentes oferecem um potencial de desenvolvimento mais elevado do que as outras, o que é compreensível, pois elas podem dar lugar a antecipações e investimentos. Pelo contrário, um bom número de exposições ou de festivais não causa os mesmos efeitos, não levando a reestruturar, de maneira positiva, o tecido econômico local ou, pior, levando a importar os recursos necessários e a fazer com que o território em questão pague a conta.

- As atividades culturais têm um efeito maior quando o território onde elas se situam é densamente povoado, ou seja, metropolitano. Apenas as cidades grandes dispõem da capacidade necessária de oferecer serviços que satisfaçam as necessidades dos turistas, podendo, então, captar suas receitas. Pelo contrário, os territórios pouco diversificados e pequenos serão obrigados a importar, de fora, esses mesmos meios para que possam, efetivamente, conservar os turistas em seus territórios.<sup>36</sup>

- As atividades culturais têm um efeito maior quando as necessidades dos habitantes locais são levadas em consideração. Transformar um potencial cultural em fonte de atividades variadas utilizáveis durante o ano todo, e não apenas na estação turística, conservar um conjunto patrimonial, achar os meios fiscais para sustentar determinados investimentos, mobilizar um trabalho beneficente, jogar com a solidariedade para evitar a degradação

<sup>32</sup> M. Rushton, “The Creative Class and Urban Economic Growth Revisited”. 14ª Conferência Internacional sobre Economia da Cultura, Viena, Áustria, 7 jul. 2006.

<sup>33</sup> J.-C. Bergé, *La Thèse de la classe créative: une analyse statistique sur le cas français* (Paris: Université de Paris I, tese orientada por X. Greffe, 2006).

<sup>34</sup> Apreendida, aqui, através da quantidade de estabelecimentos criados em relação à população ativa.

<sup>35</sup> Os coeficientes de correlação são significativos e positivos entre as variáveis para as categorias de população consideradas.

<sup>36</sup> Em 1981, um relatório do National Endowment for the Arts já havia mostrado, a partir de uma amostra contrapondo Nova York a sete cidades americanas médias (Columbus, Minneapolis/Saint Paul, Saint Louis, Springfield, Salt Lake City e San Antonio), que os benefícios obtidos com a cultura variavam de modo diretamente proporcional a sua população. Ora, essas variações eram ainda mais marcantes em termos de despesa do que em termos de audiência (National Endowment for the Arts, 1981).

de um conjunto local, implicam, ao mesmo tempo, a consideração e a participação dos habitantes e das comunidades locais.

- Enfim, as atividades culturais têm um efeito maior quando se apoiam mutuamente, criando assim resultados conjuntos.

Essa abordagem também propõe outra discussão, além daquela sobre as possíveis consequências econômicas de projetos culturais para o desenvolvimento local. No que se transformam as atividades artísticas e culturais quando são usadas explicitamente para atrair turistas, criar empregos na hotelaria, na alimentação etc.? O que está em jogo, aqui, não é perguntar se os artistas devem ignorar as finalidades do desenvolvimento dos territórios e das comunidades onde eles vivem, mas saber se, colocados nessa perspectiva, eles podem desenvolver e fazer valer seus talentos de maneira legítima.

Dois fontes de dificuldades podem vir a alterar essa restrição. A motivação dos consumidores de bens e serviços culturais, cuja mobilização é necessária para a valorização dos territórios, pode não estar ligada à cultura, mas, sim, às consequências da moda, que percorrem a indústria do lazer. A segunda está ligada à influência das lógicas de procurar rendimentos, que podem levar a desviar a demanda de um bem ou serviço artístico independentemente de seu valor intrínseco. Tanto em um caso como no outro, os artistas se encontram na posição de pessoas sujeitas às flutuações de um mercado que, no melhor dos casos, reconhece indiretamente as necessidades, e portanto a necessidade de talentos artísticos.

### *A motivação dos consumidores*

Os vínculos de causalidade entre a valorização de uma atividade cultural e seus efeitos no desenvolvimento dependem da racionalidade do consumidor. É o caso, em especial, quando podem existir vários motivos para o deslocamento de um visitante ou de um turista para visitar um monumento; o motivo cultural partilhando, então, a responsabilidade por tal deslocamento com um motivo religioso, comercial, recreativo etc. Ora, para fazer com que os consumidores venham para os locais culturais ou com que sejam levados a consumir tais bens, não se hesita em mudar sua natureza: elementos próximos são integrados ao lazer, mobilizando mais facilmente o esperado poder de compra. O tema da disneylandização da cultura é cada vez mais utilizado para mostrar que

é modificando as características de bens e serviços culturais que são alcançados os objetivos econômicos esperados. O problema não é mais saber se se pode definir um equilíbrio entre a lógica endógena própria da atividade artística e a lógica exógena própria à expressão de bens solventes no mercado. As necessidades podem, então, ser manipuladas com maior facilidade, fazendo recuar ainda mais o campo da expressão das lógicas endógenas.

### *O ciclo de vida de um bem cultural*

O comportamento dos ofertantes de serviços culturais e turísticos também é capaz de influenciar a maneira como os artistas podem expressar seus talentos. Essa influência, por outro lado, pode resultar no esgotamento do recurso cultural, daí a expressão ciclo de vida do bem cultural. Esse fenômeno não é recente, e a superexploração de determinados locais já levou à sua desnaturação. Mas onde alguns veem o resultado de uma gestão mal controlada dos fluxos turísticos, outros chegam à conclusão de comportamentos racionais de alguns agentes.

Considere-se um local ou um festival. Suponha que cada visitante compre dois bens ou serviços: o serviço cultural e o serviço turístico, chamado de bem secundário, cujo componente mais significativo é o alojamento. Ora, o visitante pode, por várias razões, ignorar, no começo, a qualidade do bem cultural ou do serviço turístico, bem como a natureza da relação qualidade-preço. Os ofertantes desses alojamentos sabem, então, que, ao fixar um preço excessivo em relação à qualidade, não sofrem nenhum risco de serem penalizados de imediato por visitantes que levarão um certo tempo para compreender esse abuso e tirar suas conclusões. A longo prazo, entretanto, a informação será difundida, e os visitantes irão hesitar em vir. Diante da redução do número dos visitantes, também os ofertantes de serviços culturais, se bem que por razões diferentes, podem aumentar o preço dos serviços culturais prestados, o que faz com que os visitantes sejam desviados para outros locais. Eles também poderão diminuir a qualidade dos serviços e introduzir um déficit artístico para tentar precaver-se contra um déficit econômico. A tendência só pode acelerar-se, e assiste-se a um verdadeiro ciclo do serviço cultural, que conhece, ao mesmo tempo, uma alteração e um declínio, depois de ter atravessado um período de reconhecimento positivo, até mesmo de sucesso.



O melhor exemplo dessa reintegração da cultura na reorganização urbana é a formatação desses espaços comerciais culturalizados ou de espaços culturais que suportam atividades comerciais.<sup>37</sup> Ao Bon Marché do século XIX corresponde o Faneuil Hall de Boston para o século XX e, talvez, até mesmo a totalidade de Las Vegas no século XXI, local cada vez mais apresentado como a cidade do futuro, chamada a tomar o lugar de Paris e Nova York nas representações urbanas. Esses mercados-festivais não privilegiam necessariamente uma grande área, mas articulam espaços comerciais de qualquer tamanho e de qualquer natureza.<sup>38</sup> No centro ou ao lado desses espaços, são propostos locais para entretenimento, dependendo quer de uma lógica museal, quer de uma lógica do espetáculo ao vivo, quer dos dois ao mesmo tempo, como a Disney soube fazer. São, portanto, espaços de vida, exceto de trabalho, em que as funções comerciais e de lazer são colocadas, muitas vezes, sob uma bandeira cultural. Com frequência, isso é acompanhado por uma marginalização de outras zonas urbanas, bem como das instituições comerciais ou culturais que existem lá.

Assim, Levine conseguiu reutilizar a *História de duas cidades* de Dickens para mostrar como um dos mundos prosperava em detrimento do segundo, e como os valores do primeiro prevaleciam, definitivamente, sobre os do segundo.<sup>39</sup> Mas ainda há mais. Ao fazer colidir presente com passado através de artefatos mais ou menos sofisticados, esses festivais-mercados se homogeneizam, com a ajuda da mídia. O que um artista poderia estar tentando expressar — uma progressão, uma criação, uma reinterpretação — é então posto a serviço de uma uniformização universal. Até mesmo dos arquitetos, que também são artistas, se espera que substituam o lazer pela função, produzindo assim a cidade lazer.

A invenção da arte levou os artistas a procurar um meio de vida fora dos circuitos econômicos já estabelecidos e a assumir os riscos de um mercado fundado na incerteza. Enquanto sua competência pôde ser útil a certos circuitos econômicos conhecidos, eles tiveram, a partir de então, de se fazer valer com base em motivações estéticas, e convencer aqueles que poderiam sentir a necessidade de os compensarem por isso, de maneira direta ou indireta. Então, não era nada fora do normal que a concentração de rendimentos de que alguns usufruíam fosse acompanhada por posições sustentadas com muita dificuldade por um grande número deles. Um expediente — de algum modo um retorno ao ponto de partida — consiste em procurar, por trás dos valores intrínsecos, que, no máximo, garantem rendimentos aleatórios, valores extrínsecos que insiram o artista em circuitos de valor conhecidos. Mas, mesmo fazendo isso, as coisas não são simples. Essa revalorização pode ser efetuada em detrimento da autonomia do artista, e ela não lhe garante, necessariamente, os rendimentos esperados.

Existem compensações entre a procura de um valor intrínseco, que leva a uma grande incerteza mas deixa que o artista permaneça autônomo, e a procura de valor extrínseco, que permite obter os rendimentos esperados à custa de uma certa desnaturação da criatividade artística? Afinal, tanto a *arte pela arte* quanto a *arte em tudo* mostraram casos extremos de coordenação entre valores intrínsecos e valores extrínsecos, aquela dando prioridade absoluta ao valor intrínseco, e esta, procurando o valor intrínseco através dos valores extrínsecos possíveis. Pode-se pensar em outras combinações conforme a natureza da obra, a possibilidade de um público ou o ciclo de vida do próprio artista.

Entretanto, é mais fácil mostrar as mudanças no contexto onde essa escolha será feita que pretender apresentar suas versões ideais.

Uma primeira mudança que se pode lamentar, mas que se impõe cotidianamente, é a crescente influência das indústrias culturais e criativas sobre a criação artística. O célebre artigo de Benjamin mostrava os riscos

<sup>37</sup> J. Hannigan, op. cit., pp. 53-4.

<sup>38</sup> M.V. Levine, "Downtown Redevelopment as an Urban Growth Strategy: A Critical Appraisal of the Baltimore Renaissance". *Journal of Public Affairs*, v. 9, n. 3, pp. 103-23, 1987.

<sup>39</sup> Ibid.

de se colocar as obras de arte no mundo eletrônico, mas ele continuava inscrito em uma perspectiva em que as indústrias culturais se situavam além da criação artística, para “recuperar” as obras, correndo o risco de desnaturar seu significado. É difícil ignorar que hoje a situação se inverteu, sendo que as indústrias pilotam a criação, do começo ao fim. Mesmo as instalações de arte contemporânea estão sujeitas cada vez mais a quem dá as ordens financeiras ou industriais.<sup>1</sup>

Uma segunda mudança refere-se à transformação do espaço de consumo cultural. Um número crescente desse consumo acontece dentro do ambiente doméstico e cotidiano e, em alguns casos mais raros, no ambiente de trabalho. O surgimento de novas expressões, como comunidades midiáticas e redes, ressalta a importância desse novo paradigma, mas a realidade continua sendo a de uma atomização de inúmeras práticas culturais. A ligação do artista com o público é cada vez mais personalizada, e ele tem de atribuir um papel ativo a esse “novo público”.

Enfim, a ruptura entre cultura de elite e cultura de massa não está mais na base da paisagem da criação cultural, e isso pode, por outro lado, aparecer ao mesmo tempo como o resultado da inserção da economia na criatividade e da atomização do público. É evidente que isso não impede os consumos tribais, tão importante continua sendo o valor semiótico e simbólico dos bens culturais. Mas isso enfatiza a redução possível dos efeitos da criação cultural.

A cultura não perde criatividade para a economia, pelo contrário. Seja em termos de referência ou de bens, de modelos de comportamento e algumas vezes de gestão, ela consegue encontrar, em tudo, seu lugar. É preciso que não se entre nisso de costas ou em nome de uma essência diferente. Entre *a arte pela arte*, onde se pode ver um risco econômico lançado sobre os artistas, e *a arte em tudo*, onde alguns irão denunciar uma recuperação pela economia, existe, pelo menos, a possibilidade de um novo olhar. Além disso, o artista herda tradições que lhe permitem escapar dessas dicotomias, fazendo dele, ao mesmo tempo, um mensageiro e um desbravador do futuro. Como diz Beuys, seu perfil ficou mais modesto e, desde então, “os mistérios acontecem na estação central”. Mais do que nunca, ele provoca uma reação nos consumidores, e, se é que existe desencantamento com a arte, não é porque existam menos crenças, mas porque existem crenças demais.



Caneca Michelangelo

<sup>1</sup> W. Benjamin, “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”. In: *Œuvres*, t. 3 (Paris: Gallimard, 1939. Folio Essais), pp. 269-316.

ANEXOS

- ABBING, H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- ADORNO, W.T.; HORKHEIMER, M. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception". In: CURRAN, J. (org.). *Mass Communication and Society*. Berkeley: Sage, 1931/1990.
- ADORNO, W.T. *In Search of Wagner*. Londres: New Left Books, 1939/1981.
- ARDENNE, P. *Art: l'âge contemporain: une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1997.
- BARZUN, J. *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life. 1500 to the Present*. Nova York: Harper & Collins, 2001.
- BAUMOL, W.; BAUMOL, H. "The Mass Media and the Cost Disease". In: HENDON, W. S. (org.). *The Economics of Cultural Industries*. Akron: The Association for Cultural Economics, 1984.
- BAUMOL, W.; BOWEN, W.G. *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Cambridge, Mass.: The Twentieth Century Fund, 1966.
- BAXANDALL, M. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1972.
- BROOKE, C. "Soviet Music in the International Area 1932-1941". *European History Quarterly*, v. 31, n. 2, pp. 231-64, abr. 2001.
- BURKE, P. *La Renaissance en Italie: art, culture, société*. Paris: Hazan, 1991.
- BURTON, A. *Josiah Wedgwood: A Bibliography*. Londres: Andre Deutsch, 1976.
- CAREY, J. *What Good Are the Arts?*. Londres: Faber & Faber, 2005.
- CAVES, R.E. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- CHAPOUTOT, A. (org.). *L'Air du dehors: pratiques artistiques et culturelles en milieu pénitentiaire*. Paris: Édition du May, 1993.
- CHIN-TAO WU. *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*. Londres: Verso, 2002.
- CLOTTESS, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. *Les Chamans de la Préhistoire: texte intégral, polémique et réponses*. Paris: La Maison des Roches, 2001.
- COWEN, T.; TABARROK, A. "An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture". *Southern Economic Journal*, v. 62, pp. 232-3, out. 2001.
- CROW, T. *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Macula, 2000.
- CUMMING, E.; KAPLAN, W. *The Arts and Crafts Movement*. Nova York: Thames & Hudson, 1999.
- CURTIS, G. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.
- DAGEN, P. *La Haine de l'art*. Paris: Grasset, 1997.
- DANTO, A. (1964). "The Artworld". Traduzido de "Le Monde de l'art". In: LORIES, D. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, 2004.
- DE VANY, A. *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. Londres: Routledge, 2004.

- DICK, B.F. *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1997.
- DOMEQ, J.-Ph. *Artistes sans art?*. Paris: Éditions 10/18, 2005.
- DRESNER, A. *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- DUMANOIR, T. *De leurs Cellules, le bleu du ciel. Le développement culturel en milieu pénitentiaire*. Paris: Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1994.
- DUNCAN, A. *Louis Majorelle*. Paris: Flammarion, 1991.
- DUSART, A.; MOULIN, F. *L'Art nouveau, une épopée lorraine*. Estrasburgo: Nuée Bleue, 1998.
- FILER, R.K. "The 'Starving' Artist: Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States". *Journal of Political Economy*, v. 91, n. 1, pp. 56-75, 1986.
- FREY, B.; POMMEREHNE, W. *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989.
- FROISSART PEZONE, R. *L'Art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*. Paris: CNRS Éditions, 2004.
- GALENSON, D.W. *Artistic Capital*. Nova York: Routledge, 2006.
- GALLEGO, J. *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada/Asamblea Legislativa de Granada, 1995.
- GOLDFARB MARQUIS, A. *Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare*. Boston: Museum of Fine Arts Publication, 2002.
- GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 1950.
- GRAMPP, W.D. *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics*. Nova York: Basic Books, 1989.
- GREFFE, X. *L'Emploi culturel à l'âge du numérique*. Paris: Anthropos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La Gestion du patrimoine culturel*. Paris: Anthropos/Economica, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *Arts et artistes au miroir de l'économie*. Paris: Unesco/Economica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La Valorisation économique du patrimoine*. Paris: La Documentation Française, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Économie de la propriété artistique*. Paris: Economica, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Création et diversité au miroir des industries culturelles*. Atas das jornadas de economia da cultura. Paris: La Documentation Française, 2006.
- GUERIN, M. *L'Artiste ou la toute-puissance des idées*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2007.
- HANNIGAN, J. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres: Routledge, 1998.
- HAUSER, A. *Social History of Art*. 4. ed. Londres: Routledge, 2003.
- HEINICH, N. *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1993.
- \_\_\_\_\_. *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard/NRF, 2005.
- HUMBLET, C. *Le Bauhaus*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980.
- KAHNWEILER, D.H. *Mes Galeries et mes peintures. Entretiens avec Francis Crémieux*. Paris: Gallimard, 1998.
- LAMING EMPERAIRE, A. *Lascaux: Paintings and Engravings*. Harmondsworth: Penguin, 1959.
- LANDRY, C. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Londres: Earthscan, 2000.
- LE FILLATRE, C. *Le Commerce de la mémoire: la commande publique de monuments aux morts après la grande guerre*. 2006. Dissertação (Mestrado em Produtos Culturais) —Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris.
- LE TACON, F. *Émile Gallé, maître de l'Art nouveau*. Estrasburgo: La Nuée Bleue/Éditions de l'Est, 2004.
- LEROI-GOURHAN, A. "Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire". *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n. 42, pp. 5-15, 2<sup>e</sup> semestre de 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Dawn of the European Art: An Introduction to Paleolithic Cave Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- LEWIS-WILLIAMS, D. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- LISBONNE, K.; ZÜRCHER, B. *L'Art avec pertes ou profit?*. Paris: Flammarion, 2007.
- LOYER, F. "L'École de Nancy: introduction". In: Musée de l'École de Nancy. *L'École de Nancy: Art nouveau et industries d'art*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- MATARASSO, F. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Londres: Comedia, 1997.
- MCCARTHY, K.F.; HENEGHAN ONDJAATE, E.; ZAKARAS, L.; BROOKS, A. *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. Santa Monica. Cal.: Rand Research Division, 2005.
- MCCARTHY, K.F.; JINNETT, K. *A New Framework for Building Participation in the Arts*. Santa Monica, Cal.: Rand Corporation, 2001.
- MENGER, P.-M. "Artists Labor Markets and Careers". *Annual Review of Sociology*, v. 25, pp. 541-74, ago. 1999.
- MITCHELL, D. *Cultural Geography: A Critical Introduction*. Malden, Mass.: Blackwell, 2000.
- MOLOTCH, H.L. *Where Stuff Comes From*. Nova York: Routledge, 2003.
- MOUREAU, N.; SAGOT-DUVAUROUX, D. *Le Marché de l'art contemporain*. Paris: La Découverte, 2006.
- OCDE. *Culture et développement local*. Paris, 2005.
- OWEN, N.E. *Rookwood and the Industry of Art: Women, Culture and Commerce 1880-1913*. Athens: Ohio University Press, 2001.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y bellezas*. Madri: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.
- PUTTNAM, R.D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Nova York: Simon & Schuster, 2000.
- RAPHAËL, M. *Prehistoric Cave Paintings*. Nova York: Pantheon Books, 1945.
- RECTANUS, M.W. *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- REICH, R. *The Work of Nations: Preparing Ourselves for 21st Century Capitalism*. Nova York: Albert A.Knopf, 1991. [Tradução francesa: *L'Économie mondialisée*. Paris: Dunod, 1993.]
- RICHARD, L. *Encyclopédie du Bauhaus*. Paris: Somogy, 1985.
- ROSEN, S. "The Economics of Superstars". *American Economic Review*, v. 71, n. 5, pp. 845-58, dez. 1981.
- ROUSSEAU, J.-J. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris: Librairie Pissot, 1751.
- SASSOON, D. *The Culture of the Europeans: from 1800 to the Present*. Londres: Harper Press, 2006.
- SCHAMA, S. *L'Embaras de richesses: une interprétation de la culture hollandaise au Siècle d'Or*. Paris: Gallimard, 1991.
- SCHNAPPER, A. *Le Métier de peintre au Grand Siècle*. Paris: Gallimard/NRF, 2004.
- SCOTT, A.J. *The Cultural Economy of Cities: Essays on the Geography of Image-Producing Industries*. Londres: Sage, 2000.
- SHINER, L. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- SPALDING, J. *The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today*. Nova York: Prestel, 2003.
- STALLABRASS, J. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- STEINERT, H. *Culture Industry*. Oxford: Blackwell, 2003.
- TATARKIEWICZ, W. *History of Aesthetics*. v. 1. Paris: The Hague-Mouton, 1970.
- THROSBY, D. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- TROUSSON, R. *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Tallandier, 2003.
- VAISSE, P. *La Troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995, p. 153.

- VASARI, G. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes: le XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Berger-Levrault, 1985.
- VELTHUIS, O. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- VETTESE, A. *Invertir en Arte*. Valência: Piramide, 2002.
- WHITE, H.C. *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1991.
- WHITFORD, F. *Bauhaus*. Londres: Thames & Hudson, 1984.
- WILLIAMS, R. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 1991.

## ALGUNS DADOS NUMÉRICOS

### Proporção da remuneração das artistas mulheres em relação aos artistas homens

Atividade	Geral	Artistas em tempo integral
Atrizes	79,3	94,8
Arquitetas	61,2	67,5
Dançarinas	82,9	75,1
Designers	61,9	73,5
Pintoras e escultoras	59,5	73,7
Musicistas	54,8	84,9
Fotógrafas	50,5	67,5
Escritoras	63,4	74,2
Todas as artistas	59,8	71,3

Fonte: Arper, N.O.; Wassal, G.H. & Finan, R. (2006): "Genre Differentials in Earnings of Artists – Evidences from the 2000 Census", 14<sup>a</sup> Conferência Internacional sobre Economia da Cultura, Viena, Áustria, 6-9 de julho, pág.10.

### Lista dos fatores chaves da atratividade das cidades (em %)

Acesso aos mercados	60
Acesso ao trabalho qualificado	57
Redes de comunicação	52
Custo dos fatores	35
Clima de negócios	32
Valor imobiliário incorporado	31
Língua falada	24
Facilidade de circulação na cidade	22
Qualidade de vida	16
Não-poluição	13

NB: tendo em vista a tabela, pode-se dizer aqui que os fatores *hard* da atratividade têm muito mais influência do que os fatores *soft*. Por outro lado, dois elementos parecem mais positivos em relação à França: Paris permanece em seu segundo lugar atrás de Londres e até mesmo aumenta sua vantagem em relação à cidade classificada em terceiro lugar: Frankfurt; Lyon sobe regularmente nesse barômetro, classificando-se hoje no décimo-sexto lugar.

Fonte: *European Cities Monitor* (2006).

## Critérios de implantação das empresas estrangeiras na França (em %)

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

critérios de implantação	muito importante	bastante importante	bem pouco importante	nada importante	não informado
Qualidade da infraestrutura de transporte e logística	55	31	9	3	2
Possibilidade de ganhos de produtividade	52	30	10	5	3
Qualidade da infraestrutura de comunicações	51	34	10	3	2
Nível das despesas salariais	50	35	10	2	3
Presença de mão-de-obra qualificada	50	35	10	3	2
Ambiente político, legislativo e administrativo nítido e estável	50	34	10	3	3
Proximidade do mercado-alvo	48	27	15	7	3
Nível dos encargos tributários	45	38	9	4	4
Flexibilidade dos direitos trabalhistas	42	40	12	4	2
Clima social	40	41	12	6	1
Disponibilidade e preço dos terrenos	34	36	19	9	2
Existência de regimes especiais para investimentos estrangeiros	32	35	20	8	5
Presença de pessoas capacitadas no setor específico de atividade					
Língua, valores e cultura do país	32	32	23	9	4
Proximidade de um pólo de inovação e pesquisa	26	34	26	11	3
Possibilidade de obter-se ajuda pública	26	26	30	17	1
Qualidade de vida	23	40	24	10	3
Proximidade dos investidores financeiros	23	38	28	9	2
Fazer parte de uma determinada zona monetária	22	21	36	19	2
	19	31	31	14	5

Fonte: *European Cities Monitor (2006)*.

• Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoria da pintura*. The Royal Collection./ © 2007, Her Majesty Queen Elizabeth II, p. 21.

• Gruta de Chauvet. Galeria do Cacto. Urso das cavernas voltado para a esquerda: traçado em vermelho realçado com sombras./ © Documento elaborado com a colaboração do Ministério da Cultura e da Comunicação, direção regional de Assuntos Culturais de Rhône-Alpes, serviço regional de arqueologia, p. 27.

• ©Interencheres.com, foto: Nicole Granger-Jouve, Hôtel des Ventes de Dreux (28), p. 99.

• Louis Majorelle, Jean Keppel (serralheiro), corrimão da escada *Moeda do Papa*, c. 1904, Nancy, Museu das Artes Decorativas, Paris./ © Foto: Les Arts décoratifs/ Laurent Sully Jaulmes, p. 191.

• Estágio de grafismo organizado pela cidade, Bezons (95)./ © La Documentation Française, foto: Gilles Larvor/Vu, p. 261.

• *L'Heure de tous*, acumulação de Arman, estação Saint-Lazare, Paris, 1985./ © La Documentation Française, foto: Dmonique Bravermann. Escultor: Arman, p. 313.

• Caneca Michelangelo./ © Réunion des Musées Nationaux (esse produto era vendido nas lojas da RMN nos museus nacionais, no contexto da exposição *Design contre Design*), p. 339.

**A**

Abbing, 120.  
 Adler, 117.  
 Adorno, 96, 109, 150.  
 Albers, 218.  
 Alvin, 303.  
 Angenot, 124.  
 Apollinaire, 66, 86, 92.  
 Arago, 81.  
 Ardenne, 180.  
 Arendt, 271.  
 Arensberg, 87, 88.  
 Aristóteles, 35, 259.  
 Arman, 237, 313.  
 Arper, 114, 125.

**B**

Bacon, 41.  
 Balzac, 79, 80, 106, 110, 111, 134, 307.  
 Bandura, 279.  
 Banxandall, 42, 155, 159.  
 Barney, 183, 184, 185.  
 Barro, 291.  
 Barthes, 228, 276.  
 Barzun, 90.  
 Basquiat, 139.  
 Batteux, 65.  
 Baudelaire, 73–76, 78, 80, 177, 227.  
 Baudrillard, 172.  
 Baumol, 118, 121, 158.  
 Beaumarchais, 107.  
 Beecroft, 183.  
 Beethoven, 70, 73.  
 Benenzon, 297.  
 Bergson, 85.  
 Berlioz, 73.  
 Bernard de Bruxelles, 100.  
 Bernardin, 106.  
 Bishop, 134.  
 Blair, 242.  
 Blanchard, 64.

Boileau, 64, 103, 104.  
 Boisrond, 225.  
 Boltanski, 178.  
 Bonheur, 124, 154.  
 Boone, 162.  
 Bossuet, 101.  
 Botticelli, 44, 48.  
 Bourdieu, 150, 246.  
 Bowles, 138.  
 Brancusi, 87, 175.  
 Breton, 88.  
 Brooks, 276.  
 Brunelleschi, 38, 128.  
 Buelens, 158.  
 Buren, 171, 184, 185.  
 Burke, 123, 264.  
 Bush, 242.

**C**

Cage, 95.  
 Campbell, 235.  
 Carducho, 50, 51.  
 Carlos V, 48, 100.  
 Cartailhac, 26, 28.  
 Cary, 294.  
 Castelbajac, 225.  
 Castelli, 84, 162, 176.  
 Ceysson, 223.  
 Cézanne, 78, 132, 133, 243.  
 Champfleury, 80.  
 Chanel, 137, 187.  
 Chardin, 101, 147.  
 Christofle, 201.  
 Cimabue, 98, 135.  
 Cimino, 110.  
 Clair, 173.  
 Clark, 307.  
 Clinton, 242.  
 Cochin, 144.  
 Cognacq, 136.  
 Colbert, 57, 58.  
 Coldstream, 91.



Coleridge, 260.  
Collingwood, 221.  
Condillac, 70, 106.  
Constable, 78.  
Corneille, 104.  
Couderc, 210.  
Courbet, 77, 132, 143, 173, 180.  
Cowen, 129.

## D

Dagen, 172.  
Daguerre, 81.  
D'Alembert, 66, 263.  
Dalí, 136.  
Dante, 37, 52.  
Danto, 94, 144, 175.  
Darwin, 26, 202.  
Daum, 203, 206–208.  
David, 62, 75, 148, 265.  
De Champaigne, 63.  
De Charmois, 54.  
De Chirico, 143.  
Degas, 132, 136.  
De Kooning, 133, 153.  
Delacroix, 76, 81, 128, 180.  
De Noirmont, 185.  
De Piles, 62, 63, 135.  
Dewey, 262.  
Dickens, 106, 111, 307, 336.  
Dickie, 177.  
Diderot, 64–66, 106, 164.  
Di Maggio, 293.  
Domecq, 172.  
Dorr, 212.  
Dostoiévski, 106, 111, 133.  
Doucet, 89.  
Dubos, 64, 65.  
Dubuffet, 162, 166, 237.  
Duchamp, 84–90, 92, 94, 95, 132, 153, 171, 173, 176, 180, 224, 228.  
Duncan, 259.  
Durand-Ruel, 78, 143.  
Dürer, 38, 41, 52, 100.  
Duveen, 143.

## E

Eastman, 227.  
El Greco, 49.  
Ernst, 136.

## F

Farinelli, 298.  
Feist, 121.  
Féval, 111.  
Finan, 125.  
Flaubert, 73–75, 114, 203.  
Florida, 332–335.  
Ford, 134, 227.  
Fouquet, 104.  
Fra Angelico, 98, 123.  
Francastel, 167.  
Frey, 156.  
Fukuyama, 290.  
Fumaroli, 172.

## G

Gaillard, 172.  
Galenson, 131–134.  
Galilei, 41.  
Gallé (Charles), 202.  
Gallé (Émile), 200–208.  
Gan, 83.  
Gardner, 278.  
Garouste, 225.  
Gauguin, 73, 78.  
Gautier, 73, 80.  
Gentileschi, 21, 53.  
Gérard-Varet, 137.  
Gersaint, 69.  
Gerz, 276.  
Gingrich, 242.  
Ginsburgh, 137.  
Giotto, 38, 92, 100, 135.  
Goethe, 71, 259.  
Goetmann, 158.  
Górki, 307–308.  
Gounod, 110.  
Goya, 135.  
Grampp, 130, 150.  
Gramsci, 247.  
Gray, 121.  
Grégoire (abade), 265.  
Gropius, 215–218.  
Gros, 128.  
Guimard, 209.

## H

Haacke, 181, 256.  
Hachette, 110, 111.  
Halberstadt, 89.  
Hals, 58.

Hegel, 94, 259.  
Heinich, 79, 135, 174.  
Heizer, 183.  
Higgs, 137.  
Hirst, 93.  
Homero, 35, 68.  
Hopper, 91.  
Hoseman, 98.  
Huber, 169.  
Hugo, 75, 107, 204.  
Hunter, 256.  
Hutchinson, 121.

## I

Ibsen, 134.  
Izambard, 134.

## J

Jarves, 230, 233.  
Jasper Johns, 83, 133.  
Jeanfils, 137.  
Jimenez, 173, 176, 179.

## K

Kames, 68.  
Kandinsky, 91, 136, 166, 180, 216–218.  
Kant, 66, 67, 94.  
Kierkegaard, 192.  
Kingsley, 260.  
Kishida Ryusei, 232.  
Klee, 217.  
Klein, 93, 178.  
Koons, 183, 185.  
Kootz, 90.  
Kossuth, 181.  
Kupka, 85.

## L

Lacombe, 69.  
Laemmle, 116.  
La Fontaine, 103, 106.  
Laming Empeaire, 30, 31.  
Lartet, 28, 29.  
La Tour, 59.  
Le Bot, 171.  
Le Brun, 54–57, 64, 168.  
Le Corbusier, 216.  
Léger, 87, 95.  
Leibenstein, 159.  
Leibovitz, 257.

Lênin, 307.  
Leonardo da Vinci, 38, 47, 85, 87.  
Leonini, 163.  
Leroi-Gourhan, 30–31.  
Levine, 336.  
Lévi-Strauss, 31.  
Lewis-Williams, 32–34.  
Lichtenstein, 133.  
Lippi, 43, 44.  
Locquin, 144.  
Loewy, 224.  
Longworth Nichols, 213.  
Loos, 220, 221.  
Lorrain, 56.  
Luhman, 181, 182.  
Luís XIV, 54, 59, 104, 167.  
Lyotard, 178.

## M

MacDonald, 117.  
Mackintosh, 209.  
Mackmurdo, 196.  
Maiakóvski, 307.  
Majorelle (Auguste), 202.  
Majorelle (Louis), 191, 202, 204, 206, 207.  
Malevitch, 173, 180.  
Mandeville, 141.  
Manet, 76, 78, 132.  
Man Ray, 87, 89.  
Manrique, 256.  
Mantegna, 44, 153.  
Marcuse, 174.  
Marx (Karl), 154, 190, 211.  
Marx (Roger), 211.  
Matisse, 92, 219, 222.  
McCarthy, 276, 295.  
Messenger, 169, 185.  
Meyer, 216, 217.  
Michaud, 174, 179.  
Michelangelo, 43, 100, 135, 339.  
Mies, 216.  
Millet, 172.  
Molière, 105, 107.  
Molino, 171.  
Monet, 77, 85, 132, 166.  
Montias, 102, 141, 142.  
Morris (William), 192, 194–197, 198.  
Moulin, 124.  
Mozart, 70, 108, 109, 120, 266.  
Mumford, 269, 270.

Murger, 80.  
Murphy, 244.  
Musset, 80.  
Mutt, 88, 92.

## N

Nishi Amane, 231.  
Norman Shaw, 197.  
Novak, 278.

## O

Ogai, 231.  
Ondaatje, 276.

## P

Pacheco, 49, 164.  
Palmer, 262.  
Palomino, 51.  
Panfiorov, 308.  
Pariset, 299.  
Peel, 260.  
Penone, 169.  
Perrault, 57, 61, 66, 68.  
Petrarca, 134.  
Pevsner, 128.  
Picabia, 86.  
Picard, 69.  
Picasso, 28, 82, 94, 95, 132, 153, 158, 162, 180.  
Piette, 29.  
Pinault, 186.  
Pissarro, 76, 132.  
Platão, 36, 43, 259.  
Plotino, 37.  
Pollock, 91, 133.  
Pommerehne, 156.  
Popova, 83.  
Poussin, 59, 60, 64, 79.  
Prouvé, 204.  
Puttnam, 289, 290.

## Q

Quatremère de Quincy, 265.

## R

Racine, 104.  
Rafael, 42, 47, 63, 100.  
Raffin, 285.  
Raphael (Max), 30, 31.

Rauschenberg, 133, 156, 161, 166, 176, 256.  
Reagan, 238.  
Reich, 225.  
Reinach, 29.  
Rembrandt, 58, 59.  
Renan, 110.  
Renoir, 85, 89, 125, 153.  
Reynolds, 91.  
Ricardo, 154.  
Ricoeur, 308.  
Rigaud, 101.  
Rimbaud, 133.  
Rochlitz, 172, 178.  
Rodin, 134, 169.  
Ronger, 299.  
Rosen, 117, 161.  
Rothko, 133, 150.  
Rousseau, 70, 71, 105, 113, 220, 259, 262–265, 276.  
Rubens, 49, 62, 63, 101.  
Rushton, 332.  
Ruskin, 75, 79, 91, 190, 193–195, 197, 199, 220, 221.

## S

Saatchi, 151, 242, 244.  
Sand, 124.  
Sassoon, 110.  
Schaeffer, 177.  
Schama, 141.  
Schiller, 67, 264.  
Schnabel, 162, 166, 182.  
Schnapper, 102.  
Schoenberg, 83, 109.  
Schopenhauer, 94.  
Scott Fitzgerald, 133.  
Scull, 161.  
Sekiné Nobuo, 181.  
Shakespeare, 74, 262.  
Shelley, 259.  
Shiner, 19.  
Smith, 154.  
Soetsu Yanagi, 234.  
Soulages, 82, 173.  
Spalding, 90, 93.  
Stálin, 307.  
Stella, 133, 256.  
Stiglitz, 290.  
Stravinsky, 307.  
Sue, 111.

## T

Tchékhov, 111.  
Thatcher, 239–243.  
Throsby, 122.  
Ticiano, 42, 48, 63, 100.  
Tilman, 42.  
Tintoreto, 42, 63.  
Tocqueville, 267–269, 289, 291.  
Tólstoi, 111, 192, 260.  
Tomás de Aquino, 37.  
Turgueniev, 111.  
Turner, 153, 180.

## U

Uccello, 98.  
Uklanski, 186.

## V

Vallin, 204.  
Van der Rohe, 218.  
Van de Velde, 215.  
Van Eyck, 52.  
Van Gogh, 92, 153, 171, 283.  
Vasari, 41, 43, 47, 60, 123, 135, 164.  
Veblen, 159, 238, 240.  
Velásquez, 48–50, 52, 53, 100.  
Velthuis, 149, 158.  
Venturi, 225.  
Veronese, 43, 63.  
Vettese, 156, 163.  
Vian, 225.  
Vicq d'Azir, 266.  
Viollet-le-Duc, 211.  
Voltaire, 105, 146.  
Vouet, 54.

## W

Wagner, 109.  
Wall, 183.  
Warhol, 93, 94, 133, 172, 175, 252, 256, 316.  
Wassal, 114, 125.  
Watteau, 59, 69, 147.  
Weber, 141, 235, 289, 291.  
Webern, 109.  
Wedgwood, 71, 200.  
Welles, 134.  
Whitman, 268–270.  
W.H. Smith, 110.  
Wittkower, 135.

Worthington, 137.  
Wright, 190.

## Z

Zakaras, 276.  
Zola, 74–76, 110, 307.  
Zukin, 319.  
Zurbaran, 135.

**A**

Aburguesamento, 319, 321.  
 Academia, 41, 43, 53–60, 62, 63, 68–70, 77–80, 81, 82, 101, 102, 135, 144–148, 175, 262.  
 Action painting, 92, 181.  
 Alcabala, 46, 48–51.  
 Alegoria, 21, 43, 53, 96.  
 Antiguidade, 35, 37, 146, 220.  
 Arte “boa para todos”, 259, 266.  
 Arte contemporânea, 22, 25, 90, 93, 96, 125, 139, 161, 164–166, 170–175, 177–179, 180, 182, 223, 226, 231, 236, 241, 252, 338.  
 Arte em tudo, 23, 209, 212, 337, 338.  
 Arte pela arte, 23, 73, 74, 79–81, 113, 209, 224, 227, 293, 337, 338.  
 Arte pública, 185, 236, 245, 248, 314.  
 Arte refratária, 182.  
 Artes aplicadas, 72, 80, 91, 92, 125, 200, 201, 207, 209, 214, 216.  
 Artes decorativas, 190, 194–197, 203, 205, 209–212, 222, 231, 234, 318.  
 Artista-artesão, 198, 229.  
 Artista da corte, 41, 51, 52.  
 Artista por vocação, 79, 80, 113.  
 Art Nouveau, 22, 189, 200, 202, 204, 208, 209, 231.  
 Ateliês, 32, 37–40, 42, 46, 51, 55, 60, 71, 75, 78, 82, 91, 128, 151, 190, 198–199, 208, 216–217, 283, 286, 288, 303, 306, 322.  
 Atratividade cultural, 311, 328.  
 Aumento da produtividade, 129, 290.

**B**

blockbusters, 243.  
 Boemia, boêmio, 73, 79, 80, 88, 127, 317.  
 Botteggha, 38, 42.

**C**

Capital social, 277, 289–292.  
 Carreira, 19, 45, 48, 51, 57, 78, 97, 122, 127, 133, 137–139.  
 Ciclo da vida, 133, 164, 335, 337.  
 Cidades da arte, 283, 314, 320, 321.  
 Cinética, 86, 278.  
 Colecionadores, 69, 82, 92, 139, 146, 150, 151, 158, 161, 162, 165, 167, 169, 184–186.  
 Coleções de empresas, 165, 247, 255.  
 Colorismo, 63.  
 Construtivismo, 83.  
 Contrafação, plágio, 200, 208.  
 Corporação, 37, 42, 45, 51, 53–55, 62, 124, 145, 177.  
 Corporate Art Awards, 250.  
 Criatividade, 60, 65, 70, 71, 82, 91, 119, 121, 123, 134–136, 139, 140, 189, 211–213, 226, 230, 245, 272, 280, 314, 317, 330, 338.  
 Cristaleria, 202.  
 Crítica(o) de arte, 62–65.  
 Cultura de massa, 271, 336, 338.

**D**

Desencantamento, 179, 235, 338.  
 Desenvolvimento local, 281, 287, 291, 326, 333.  
 Design, 22, 72, 83, 91, 190, 200–201, 212, 215, 217, 222–225, 231, 250, 315, 317.  
 Deslocalização, 96, 328.  
 Direitos autorais, 70, 104, 106, 187, 265.  
 Dripping, 82.

**E**

Efeito Mozart, 266.

Efeito Muzak, 266.  
Elixir, 266, 272–274.  
Elo faltante, 292, 293.  
Enciclopédia, 61, 65, 106, 209, 263.  
Encomenda, 38, 48, 49, 54, 57–60, 70, 77, 100–102, 108, 140, 147, 184, 186, 207, 237, 248, 253, 256.  
Encomenda pública, 167–171, 211.  
Escola de Belas-Artes, 207.  
Escola de Nancy, 200–203, 204–209, 223.  
Espaço público, 45, 246, 273, 282, 317.  
Esteticismo, 28, 74, 93, 94, 96, 213.  
Estratégia urbana, 314.  
Expressionismo alemão, 138.  
Expressionistas abstratos, 83.

## F

Festivais, 109, 254, 264, 265, 311, 314, 323–327, 333, 335, 336.  
Fine arts, 68.  
Folhetins, 106, 111, 309.  
Fotografia, 78, 80–83, 121, 217, 236, 240, 257, 322, 326.  
Friches culturais, 284–288.

## G

Galerias particulares, 139.  
Gosto, 33, 59, 62, 65, 67, 72, 74, 75, 87, 122, 129, 145, 146, 180, 203, 208, 230, 252, 256, 260, 264.  
Gravura, 29, 69, 71, 100, 194–197, 203, 210.  
Guilda, 40, 41, 45, 53, 54, 194, 196, 197, 215.

## H

Happening, 95, 181.  
High art, 94, 136, 260, 262.  
História cautelosa, 160.  
História explosiva, 160, 161.  
História honrosa, 160.

## I

Impressionistas, 77, 78, 84, 125, 139, 143, 156.  
Ingenius, 59.  
Inovadores conceituais, 132, 133.  
Inovadores experimentais, 132.

Instalação, 113, 128, 170, 179, 181, 187, 196, 229, 246, 287, 326, 338.  
Integração social, 22, 280–282, 303.  
Invenção, 20, 22, 41, 47, 78, 81, 84, 134, 142, 200, 224, 337.

## L

Legitimação, 20, 149, 162–163, 175, 189.  
Leiloeiros, 150.  
Licenciado, 51, 54.  
Low art, 94, 136, 260, 262.

## M

Mal dos custos, 121, 122.  
Marchetaria, 216.  
Meio prisional, 288, 303, 305.  
Mercado de arte, 22, 68, 77, 89, 90, 103, 112, 132, 137, 140–143, 148–153, 161–165, 167, 170, 175, 178, 186, 327.  
Mercado primário, 148, 151, 158, 162, 166.  
Mercado secundário, 138, 142, 148, 151, 161, 162, 163, 166.  
Mestre, 38, 42, 51–57, 60, 63, 70, 91, 128, 136, 194, 197, 202, 206, 214, 216, 217, 249, 267.  
Minimal art, 173.  
Modelo vocacional, 60.  
Museus das empresa, 248, 250.  
Musicoterapia, 22, 293, 298–303.

## N

Narrative art, 181.  
Neoconservadorismo, 242.  
Ninguém sabe julgar 171.

## O

Ourives, 38–40, 46, 198.

## P

Patrocínio, 25, 41, 70, 109, 127, 140, 264, 275.  
Peças excepcionais, 201.  
Pintor da corte, 51.

Pintor da história, 56.  
Pintores flamengos, 51, 58.  
Polite arts, 68.  
Propriedade literária e artística, 211.  
Preço justo, 69.  
Produtos culturais, 136, 189, 225, 229, 312, 319.  
Protestantismo, 102, 141.  
Protoestética, 41.  
Publicidade, 69, 78, 96, 143, 252–258, 317, 324.

## Q

Quadrivium, 37, 61.  
Qualificação, classificação, 41, 55, 114, 122, 123, 126, 163, 284, 302, 312, 315, 322.

## R

Ready-made, 86–90, 94, 95, 171, 180.  
Recusados, 76, 143, 208.  
Redenção, 268.  
Reencantamento, 20, 189, 235, 236.  
Remuneração monetária, 122.  
Remuneração psicológica, 123.  
Rendimento artístico, 114.  
Retratista, 60.  
Retrato, 56, 58–61, 77, 81, 100, 102, 142, 153, 186, 251, 257.  
Romancistas, 71, 125.

## S

Salão, 56–58, 64, 67, 69, 76–79, 82, 85–87, 112, 140, 143–148, 203, 210, 211, 228, 314.  
Salão dos Recusados, 76, 143.  
Século de Ouro, 46, 48, 141, 155.  
Sexo, 33, 124–126, 198, 264.  
Sistema acadêmico, 56, 57, 79, 82, 102, 124, 127, 128.  
Sponsorship, 243.  
Starificação, 117.  
Stars, 117, 123, 228.  
Starving artist, 20, 115.  
Subvenção, 115, 118, 121, 130, 172, 182, 201, 214, 218, 239, 244, 276.  
Superstar, 20, 97, 101, 116–117, 123, 160, 161, 323.

Surrealistas, 82, 89, 136.

## T

Tachismo, 156, 173.  
Teatro, 74, 98, 104, 107–109, 119, 130, 134, 146, 236, 252, 263, 264, 268, 280, 285, 288, 303, 306, 316.  
Trivium, 37, 42, 61.  
Trovadores, 103.  
Turismo cultural, 272, 311, 312, 321, 324.

## V

Valores educacionais, 277.  
Valores extrínsecos, 22, 24, 276, 292, 294, 296, 306, 337.  
Valores sociais, 279, 292, 303.  
Valor intrínseco, 24, 189, 277, 280, 292, 337.  
Vidraria, 202, 203.

## X

Xamã, 19, 33, 34.

## Z

Zonas culturais, 315–319.  
Zonas patrimoniais, 318.





