

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ

GUSTAVO VALENTE DE OLIVEIRA

**A OBRA DE ARTE NA HIPERMODERNIDADE: AS MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO
DA ARTE E NA ESTÉTICA**

**Ribeirão Preto
2021**

GUSTAVO VALENTE DE OLIVEIRA

**A OBRA DE ARTE NA HIPERMODERNIDADE: AS MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO
DA ARTE E NA ESTÉTICA**

Trabalho de conclusão de curso de História do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciado.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Ziotti Narita.

**Ribeirão Preto
2021**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

O47o

Oliveira, Gustavo Valente de

A obra de arte na hipermodernidade: as mudanças na percepção da arte e na estética / Gustavo Valente de Oliveira - Ribeirão Preto, 2021.

48p.il

Trabalho de conclusão do curso de História do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Dr. Felipe Ziotti Narita

1. Fotografia 2. Arte 3. Indústria cultural I. Narita, Felipe Ziotti II. Título

CDU 316.7

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸9878

GUSTAVO VALENTE DE OLIVEIRA

**A OBRA DE ARTE NA HIPERMODERNIDADE: AS MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO
DA ARTE E NA ESTÉTICA**

Trabalho de conclusão de curso de História do
Centro Universitário Barão de Mauá para
obtenção do título de licenciado.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Felipe Ziotti Narita
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Prof.^a Ma. Liliane Cury Sobreira
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Prof. Me. Rafael Cardoso de Mello
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

**Ribeirão Preto
2021**

Dedico este trabalho aos invisíveis, que tanto merecem reconhecimento e buscam realizar seus sonhos por meio da arte. Suas obras sempre serão uma profunda fonte de inspiração.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Felipe Ziotti Narita, que foi responsável por me introduzir aos conceitos de diferentes autores e a uma bibliografia de profunda relevância para a realização desta pesquisa; pela sua disponibilidade e, principalmente, pelas suas sugestões e revisões que se provaram de grande importância para este texto.

Aos professores do Centro Universitário Barão de Mauá, em especial à professora Liliane Cury Sobreira, cujas aulas de História da Arte foram responsáveis por ampliar os meus conhecimentos sobre diferentes temas relacionados à Arte, além de ter me proporcionado sugestões de leitura, experiências de aprendizagem e discussões em sala de aula muito significativas, no sentido de servirem como inspiração para algumas das temáticas abordadas nesta pesquisa; à professora Nainora Maria Barbosa de Freitas, por despertar o meu interesse pela Museologia e por aguçar o meu olhar sobre as relações entre museus e sociedade; e aos professores Yuri Araujo Carvalho, José Faustino de Almeida Santos e Rafael Cardoso de Mello, por se mostrarem sempre presentes e próximos do corpo discente.

Agradeço, também, à minha família, em especial à minha avó Dirce Popolin Valente e à minha tia Lucia Helena Popolin Valente, por todo o apoio durante a minha graduação e por suas longas mensagens de texto e telefonemas nos momentos difíceis.

Aos meus amigos do Curso de História, o grupo dos “Cabeludos”: Arthur Robles Baio, Hugo Ribeiro Bernardo, Lucas Henrique de Oliveira Costa, Rafael Elizandro Mataruco, Thales Carloto Barros Araujo e Victor Barbosa Finoti, por terem colaborado para a minha formação por meio de estudos em grupo; pelos momentos de lazer e por todo o apoio que me proporcionaram; às minhas grandes amigas: Maria Antonia Domenici Braga e Maria Eduarda Teixeira, que sempre estiveram presentes durante todos os momentos e foram capazes de me proporcionar importantes experiências de trabalho em grupo.

À minha comunidade de amigos online, em especial a João Lucas Dalpogeto, Bernardo Atta, Guilherme Silva de Matos Ribeiro, Matheus Eugênio, Jeremy Kemp e Rhiannon Conrad, por todo o apoio emocional, pela amizade e por sempre estarem ao meu lado nessa jornada.

“Lembre-se... Lembre-se de nós... Lembre-se
de que já vivemos.”

Emet-Selch

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a obra de arte na hipermodernidade e o processo histórico-social que conduziu a inúmeras mudanças na percepção da arte pela sociedade. Nesse sentido, verificamos as diferentes configurações da obra de arte em períodos históricos distintos, incluindo os séculos que sucederam a revolução industrial, nos quais observamos os impactos do advento da fotografia, fator que provocou profundos impactos na percepção da arte pelas massas ao desencadear a era de reprodutibilidade técnica. A partir disso, foi solidificada a estrutura necessária para o avanço da indústria cultural, cujo mosaico de informações foi responsável pela perda da sensibilidade pela obra de arte e o surgimento de uma nova sociedade composta pela superinflação estética pautada no consumo de massa. Além disso, observamos, por meio da análise do movimento histórico das vanguardas, a permanência da autovalorização da consciência burguesa no cerne da indústria cultural, implicando que a obra de arte, agora voltada para as estéticas do consumo, perdesse o seu lado conteudístico, na medida em que o trabalho do artista foi banalizado pelas demandas do espaço capitalista global.

Palavras-chave: Revolução industrial. Fotografia. Arte. Reprodutibilidade técnica. Indústria cultural. Massificação.

ABSTRACT

This research seeks to analyze the work of art in hypermodernity alongside the historical and social process that led to countless changes in society's perception of art. In this sense, we verified the different configurations of the work of art in different historical periods, including the centuries that followed the Industrial Revolution, in which we observed the impacts of the advent of photography, a factor that caused profound impacts on the perception of art by the masses by triggering the advance of technical reproducibility. From this, the necessary structure for the advancement of cultural industries was solidified, whose mosaic of information was responsible for the loss of sensibility for the work of art and the emergence of a new society composed of aesthetic overinflation and based on mass consumption. Furthermore, we observed, through the analysis of the historical movement of the avant-gardes, the permanence of the self-valorization of the bourgeois conscience at the heart of cultural industries, which makes the work of art, now focused on the aesthetics of consumption, to lose its content-based side, to the extent that the artist's work is trivialized by the demands of the global capitalist space.

Keywords: Industrial Revolution. Photography. Art. Technical reproducibility. Cultural industry. Massification.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – La fatigue (terre) – Charles Bodmer (Autor); Auguste Rodin (Escultor).....19**
Figura 2 – A noite estrelada – Vincent Willem van Gogh.....38

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 DA REPRODUÇÃO TÉCNICA À PERDA DA SENSIBILIDADE PELA ARTE.....	11
2.1 Da arte à indústria.....	12
2.2 A reprodução técnica e o advento da indústria cultural.....	14
2.3 A sociedade transestética e a perda da sensibilidade pela arte.....	22
3 DO IMPACTO DA INSTITUIÇÃO À BANALIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA.....	29
3.1 A reação das vanguardas: o artista em oposição à instituição da arte burguesa.....	30
3.2 O impacto da hipermodernidade sobre a obra de arte.....	35
3.3 “Todos podem ser artistas”: a banalização do trabalho do artista.....	41
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

Ao se fazer uma análise da obra de arte na sociedade contemporânea, é possível perceber que a arte sofreu grandes transformações no decorrer de sua história secular. Nesse sentido, podemos observar fenômenos estéticos distintos – entendidos como a organização e os propósitos da arte em diferentes períodos históricos – com o intuito de demonstrar a importância da proteção e da valorização do trabalho do artista, e compreender o funcionamento da moderna estetização do mundo, responsável por alterar a percepção da obra de arte pela sociedade de formas jamais antes vistas, impactando não apenas o trabalho e a visibilidade do artista em seu cotidiano, mas a própria capacidade dos receptores de *contemplar* os conteúdos presentes nas obras de arte para além de suas características superficiais.

A partir disso, a presente monografia foi realizada por meio de uma revisão bibliográfica e análise de fonte histórica, apresentando, como principal temática, o impacto da *hipermodernidade* sobre a obra de arte na história recente e em meio ao mercado capitalista global, além das mudanças na percepção da arte pela sociedade que, supostamente acostumada à arte reproduzida e multiplicada em massa pelo mosaico das indústrias culturais do capitalismo contemporâneo, aparenta ter deixado de se sensibilizar pelo trabalho do artista, o qual passa a desvanecer-se em meio à efemeridade do consumo de massa na atualidade. Logo, este estudo também tem como objetivos observar as inovações no campo da produção artística, identificar de que maneira o sistema capitalista afeta o trabalho do artista e compreender como a sociedade veio a atrofiar sua capacidade de percepção do *outro lado* das obras de arte.

Devemos ressaltar que, para a realização de tal pesquisa, foram utilizados os conceitos de *reprodutibilidade técnica*, desenvolvido por Walter Benjamin e compreendido como um novo cenário configurado a partir do advento da fotografia, gerando uma profunda transformação nas possibilidades de desenvolvimento e reprodução da arte; *indústria cultural*, com base nas análises de Theodor W. Adorno e Teixeira Coelho, tornando possível compreender a indústria cultural como um universo sistemático de elementos consumistas, impregnado pela *sedução estética*, pela satisfação compulsória e pela efemeridade, responsáveis por camuflar os interesses e a presença de uma classe dominante; *instituição arte*, sugerido por Peter Bürger, entendido como uma categoria ideológica da sociedade burguesa, responsável pelo recebimento e estabelecimento da função das obras de arte, neutralização da crítica e ocultação das contradições sociais; e, por fim, *hipermodernidade* e *capitalismo artista*, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, compreendidos, respectivamente, como a atualidade

marcada por uma hipercultura comunicacional e comercial capaz de formar um mosaico de indústrias culturais e causar a sobrecarga das sensações humanas, e o atual desenvolvimento do capitalismo, que artealiza o ambiente cotidiano em escalas extremas para conquistar o lucro por meio do hiperconsumo estético.

Nesse quadro, como resposta ao notável baixo reconhecimento dos pequenos artistas independentes, o presente trabalho busca a exposição dos principais problemas responsáveis por obscurecer este relevante lado da comunidade artística, cujas criações merecem atingir o restante da sociedade. Doravante, busca relacionar temas e conceitos anteriormente explorados na tentativa de dar um novo parecer sobre a crescente desvalorização da produção artística.

A pesquisa foi organizada em dois capítulos: o primeiro busca analisar as transformações da obra de arte ao longo do tempo, juntamente ao funcionamento da indústria cultural e às possíveis mudanças na percepção da arte pela sociedade; já o segundo tem como principal foco o artista, observando desde suas antigas reações contra o domínio burguês ao impacto da *hipermodernidade* sobre o seu trabalho. Assim, buscamos, por meio desta análise, além do que já se foi mencionado anteriormente, criticar o comportamento da indústria capitalista contra a arte, com o intuito de fazer com que a sociedade perceba a importância do artista e como a massificação, inevitavelmente, corrompe o movimento artístico genuíno.

2 DA REPRODUÇÃO TÉCNICA À PERDA DA SENSIBILIDADE PELA ARTE

“À estética do acelerado há que opor uma estética da tranquilidade, uma arte da lentidão que é abertura para as fruições do mundo, permitindo ‘estar mais próximo da própria existência’”

(LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 37).

Ao se observar a arte na sociedade contemporânea, é possível perceber que a produção artística – gradativamente e em intensidades diferentes – passou por grandes transformações a partir dos avanços tecnológicos no decorrer de sua história. A introdução da técnica fotográfica e, ademais, da cinematografia pode ser considerada um marco definitivo na reflexão sobre as artes no século XX, contribuindo decisivamente para um abalo na tradição artística, colocando-a na era de sua reprodutibilidade técnica.

A evolução do capitalismo liberal, proveniente do florescer da Revolução Industrial, proporcionou o nascimento da indústria cultural no seio da reprodução mecânica da imagem. “O facto de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 57), ocasionando na ascensão das indústrias de consumo, nos quais o design, a moda, a publicidade, a decoração, o cinema e os elementos do *show business* criam, por meio da massificação, produtos impregnados pela *sedução estética*, moldando, através de um trabalho sistemático e estilização de bens e dos lugares mercantis, um universo consumista característico da hipermodernidade: o capitalismo artista. Nesse sentido,

Construindo megalópoles caóticas e asfixiantes, pondo em risco o ecossistema, tornando insípidas as sensações, condenando os seres humanos a viver como rebanhos padronizados num mundo insulso, o modo de produção capitalista é estigmatizado como barbárie moderna que empobrece o sensível, como ordem econômica responsável pela devastação do mundo: ele “enfeia toda a terra”, tornando-a inabitável de todos os pontos de vista. Esse juízo é amplamente compartilhado: a dimensão da beleza se estreita, a da feiura se amplia. O processo iniciado com a Revolução Industrial prossegue inexoravelmente: é um mundo mais desgracioso que dia após dia se desenha (LIPOVETSKY; SERROY, p. 12-13).

A partir da consolidação do domínio político da burguesia durante a segunda metade do século XIX, o lado conteudístico da obra de arte, ou seja, sua *mensagem*, passa a se tornar gradativamente atrofiada em meio ao fenômeno da massificação. Portanto, o capitalismo artista e o avanço das indústrias culturais fizeram com que o contexto por trás da arte – seu

grande valor de expressão da subjetividade humana – fosse obscurecido pelo peso da estética moderna que, devido à reprodução em massa e ao avanço do prazer estético derivado do consumo exacerbado, inevitavelmente apagou o movimento artístico genuíno e independente.

2.1 Da arte à indústria

As mudanças operadas pelo advento da tecnologia e da sociedade capitalista – principalmente a partir da segunda metade do século XVIII – alteraram a forma como a sociedade enxergou a arte, sobretudo, porque a “imagem” passou a se tornar facilmente reproduzível. A partir disso, para que este fenômeno de reprodução técnica da imagem possa ser compreendido, se faz necessária uma análise da história secular da arte, observando as mudanças nas lógicas produtivas da sociedade e como elas vieram a influenciar a criação e os propósitos da obra de arte. Logo, deve-se levar em consideração os fenômenos estéticos que singularizam determinada época ou sociedade, de modo que eles “organizaram, ao longo da história, o processo imemorial da estilização do mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 16).

Em um primeiro momento, a arte era “ritual”. Não podendo ser separada do “místico” e do “religioso”, ela tinha suas formas estéticas inseridas em sistemas coletivos, de modo que constituíam significados antropológicos para a ordem social: o estético era ligado ao religioso e ambos – indiferenciados – faziam parte da organização social. A arte ilustrava o cotidiano, representava períodos importantes vividos pela sociedade e por seus antepassados, ilustrava mitos e expressava valores rituais e religiosos, seja através da confecção de acessórios, da pintura, das esculturas ou das danças. Assim, a arte não era composta por um culto estético autônomo, ou seja, não estava confinada a um tipo de fruição ligada ao que era considerado belo, mas sim composta por um espetáculo prático e coletivo que estava intimamente ligado a funções culturais e sociais. Nesse sentido, realçamos que

Em toda parte, as artes são executadas com todo o respeito a regras draconianas e fidelidade à tradição. Não se trata de inovar e de inventar novos códigos, mas de obedecer aos cânones recebidos dos ancestrais ou dos deuses. Uma artealização ritual, tradicional, religiosa assinalou o mais longo momento da história dos estilos: uma artealização pré-reflexiva, sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem desígnio estético específico e autônomo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 18).

Em seguida, por volta do final do século XIV, a herança da Antiguidade Clássica expressada pelo Renascimento pode ser considerada um marco constituinte da modernidade

estética. “Discutia-se muito se as obras e os artistas deveriam imitar e reproduzir a natureza e as obras de arte ‘clássicas’, ou, ao contrário, se deveriam buscar uma obra distinta, ela mesma digna de ser imitada” (BENJAMIN, 2019, p. 28). O final da Idade Média passou a deslocar a obra de arte em uma direção oposta àquilo previamente estabelecido pela arte ritual. A preocupação artística em buscar e retratar as imagens mais próximas ao que há de mais “puro”, “harmonioso” e “belo” na natureza ganha relevo em meio ao fenômeno estético anterior. Dessa forma, a arte particular é unificada e o trabalho do artista passa a ter destaque em relação ao trabalho do artesão: nasce uma nova importância social, o prazer estético.

Devemos ressaltar que, a partir deste período, a arte adquire valor através de um intenso processo de estetização, “aplicando-se a todas as belas-artes, com obras destinadas a agradar um público endinheirado e instruído, e não mais apenas [...] responder às exigências dos dignitários da Igreja” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 18). Aqui podemos perceber o aparecimento das primeiras “coleções pessoais” de obras de arte por parte da aristocracia, que passou a buscar através delas uma forma de transparecer o seu prestígio econômico e social: arquiteturas e decorações pomposas, pinturas proporcionalmente harmoniosas e “belas”, a elegância das vestimentas, o refinamento e a graça das formas inauguram a função política da arte. Assim, através de um processo elitista de estetização movido pelas lógicas políticas e sociais aristocráticas, é plantada a semente de uma nova sociedade estética, cuja germinação viria a se intensificar ao vapor das máquinas.

No decorrer dos séculos seguintes, a arte perdeu o seu uso tradicional e religioso e deixou de se limitar ao uso privado das coleções pessoais, em um processo de abertura a um público maior. A partir disso, os objetos práticos e coletivos da antiga arte ritual, juntamente às obras criadas com o intuito de provocar o prazer estético, passam a ser expostos ao olhar de todos. Assim, aparecem os primeiros museus que, apesar de limitados, reforçavam a imagem do “templo laico da arte”, local onde a arte poderia ser contemplada e admirada por uma parcela maior da população. A estetização moderna, em um primeiro momento, busca a experiência do que Lipovetsky e Serroy (2015) denominam de “o êxtase do infinitamente grande e do infinitamente belo” – a contemplação do “perfeito”, a busca pela “verdade” e a experiência do absoluto: a arte se torna um instrumento de “salvação” que antes era reservado somente à religião.

Devemos ressaltar, também, que a estetização moderna passou a seguir caminhos diferentes conforme se aproximava do período de grande desenvolvimento tecnológico protagonizado pelos anos que sucederam a Revolução Industrial: o culto estético ao “templo

laico da arte” entrou em conflito com um processo de “desestetização” que condenava o embelezamento artificial da arte.

Por um lado, o estetismo radical da arte pura, da arte pela arte, de obras independentes de qualquer finalidade utilitária, não tendo outra senão elas mesmas. Por outro, e no exato oposto, os projetos de uma arte revolucionária “para o povo”, uma arte útil que se faça sentir nos menores detalhes da vida cotidiana e voltada para o bem-estar da maioria (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 25).

O fenômeno estético moderno adquiriu maior complexidade, passando por um lento processo de libertação das amarras religiosas e aristocráticas, progressivamente adquirindo autonomia e legitimidade. Entretanto, esta autonomia pode ser considerada relativa, pois, na medida em que o campo da arte se expande, acaba ferido pelo sistema capitalista ascendente: surge a nova dependência econômica das leis do mercado.

A era moderna se moldou na oposição radical entre a arte e o comercial, a cultura e a indústria, a arte e a diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o kitsch, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições. Um sistema de dois modos antagonistas de produção, de circulação e de consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 21).

As inúmeras mudanças que afetaram a esfera artística foram responsáveis por preparar o solo para a chegada das máquinas: a Revolução Industrial torna-se o cerne da nova sociedade estética. Em meio às profundas mudanças econômicas e sociais acarretadas pelo século XVIII, são estabelecidas as bases para o desabrochar da estetização em massa. As lógicas industriais e mercantis deram início aos conflitos entre estilo e indústria, arte e produção industrial. Assim, o campo da arte viria a sofrer transformações jamais vistas antes com as indústrias culturais nascentes e o advento da fotografia no século seguinte: ganhava corpo o processo de reprodução técnica da imagem, trazendo implicações sociais e estéticas decisivas para as sociedades modernas.

2.2 A reprodução técnica e o advento da indústria cultural

As mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial foram responsáveis por potencializar a essência da sociedade contemporânea, marcada principalmente pela *aceleração* da vida humana. A indústria e a propriedade privada dos meios de produção forneceram o conformismo e a aceitação necessárias para o fetiche da mercantilização, fazendo com que a arte e a estetização passassem a ser gradativamente abraçadas pelo sistema capitalista

ascendente. Logo, se o fenômeno da industrialização, iniciado no século XVIII e expandido a partir da segunda metade do século XIX, foi responsável por solidificar as bases da indústria cultural, a sociedade do consumo decorrente dessa nova lógica de troca de mercadorias completou o quadro caracterizador para a massificação da obra de arte.

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas. Tal procedimento de copiar foi também realizado por estudantes como treino na arte, por mestres para a disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos. Em contrapartida, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 2019, p. 54).

O desenvolvimento técnico e social foi responsável por provocar grandes transformações no campo da arte ao longo do tempo, resultando no rompimento com as antigas concepções artísticas a respeito da reprodução da obra de arte. Dessa forma, levando em consideração as análises de Walter Benjamin, a arte passou por um processo de refuncionalização ao entrar em contato com a indústria cultural. Os bens culturais passaram a ser dependentes da técnica moderna e das relações sociais do nascente mundo industrial. Contudo, antes de observarmos o impacto provocado por ela no campo artístico, torna-se necessária uma análise mais aprofundada das principais características da indústria cultural e das transformações sociais ocorridas no decorrer do século XIX.

A princípio, deve-se ressaltar as funções necessárias para a existência de uma indústria cultural: os meios de comunicação de massa e a cultura de massa. Apesar de a invenção dos tipos móveis de imprensa ter sido feita por Johannes Gutenberg no século XV, possibilitando assim um protótipo para ambos estes meios de massificação, ela não foi o suficiente para a criação de uma cultura de massa, pois, “embora o meio inventado pudesse reproduzir ilimitadamente os textos da época, o consumo por ele permitido era baixo e restrito a uma elite de letrados” (COELHO, 1980, p. 5). Portanto, no século XIX pode-se considerar o aparecimento dos impressos como um primeiro resquício da indústria cultural, que viria a existir somente após ser impulsionada pela Revolução Industrial.

A existência da cultura de massa passa a se tornar realidade através dos romances de folhetim, publicados nos jornais do século XIX e produzidos para amplo público. Note que, através deles, pode-se observar a produção de “uma arte fácil que se servia de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época” (COELHO, 1980, p. 5-6), algo capaz de indicar a utilização – em massa – da arte pela imprensa para suscitar o interesse do leitor. Além disso, para que a cultura de massa fosse concretizada, outros produtos juntam-se ao jornal

e ao romance de folhetim: “o teatro de revista (como forma simplificada e massificada do teatro), a opereta (idem em relação à ópera), o cartaz (massificação da pintura) e assim por diante” (COELHO, 1980, p. 6).

O fenômeno da industrialização foi responsável por intensificar os meios de comunicação e a cultura de massa, funções da indústria cultural que, ao lado da existência de uma economia baseada no consumo de bens, tornam-se particularidades marcantes da sociedade capitalista liberal enraizada no século XIX. “Esse é o quadro caracterizador da indústria cultural: revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo” (COELHO, 1980, p. 7). Ademais, para esta sociedade capitalista liberal, a reificação e a alienação tornam-se traços causadores de grande impacto na forma como a sociedade passa a enxergar a obra de arte, traços estes que serão retomados mais adiante nesta pesquisa.

Ao se pensar, agora, sobre a indústria cultural no contexto da reprodução técnica da arte, devemos antes retornar brevemente para a Idade Média, na qual podemos notar que, “com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis” (BENJAMIN, 2019, p. 54). Destacam-se neste período, também, a gravura em cobre com ponta seca e a água-forte. Assim como já se foi observado anteriormente, as técnicas de reprodução das artes gráficas presentes na Idade Média não eram suficientemente rápidas para serem realizadas diariamente e em larga escala, mas podem ser consideradas um marco inicial para esta prática. Dessa forma, após a Revolução Industrial e com a chegada do século XIX, a necessidade de consumo – e de manifestação da dominação burguesa em forma de pensamento – da sociedade capitalista emergente ocasionou um progresso decisivo no campo de reprodução da arte, algo que pode ser observado através da introdução da litografia no início deste mesmo século.

A nova técnica da litografia “deu às artes gráficas pela primeira vez a possibilidade de trazer sua produção ao mercado não apenas massivamente (como até então), mas também em variações diariamente renovadas” (BENJAMIN, 2019, p. 55). Agora as artes gráficas eram capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa, ou seja, a arte, pela primeira vez, acompanhava o ritmo da impressão. Aqui, pode-se perceber de maneira mais clara a utilização da arte como um mecanismo estético da imprensa para estimular os meios de comunicação de massa. Entretanto, foi a fotografia a grande responsável pela revolução da técnica de reprodução:

Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho aprende mais rápido do que a mão

desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala (BENJAMIN, 2019, p. 55).

A partir disso, pode-se dizer que a invenção da litografia foi capaz de proporcionar a condição técnica para a existência de um veículo de comunicação de massa rápido, sofisticado e propriamente ilustrado que, através da propaganda, pôde servir até mesmo como um mecanismo de manutenção do *status quo*. A arte se transformou em uma potente colaboradora para a sustentação da imprensa. Ademais, a fotografia, responsável pelo advento do cinema e da televisão no século XX, proporcionou a condição técnica para que a cultura de massa fosse integralmente concretizada. Assim, pode-se dizer que a consolidação da reprodução técnica da arte foi, em sua totalidade, um grande passo para a formação da indústria da cultura.

Devemos ressaltar que, doravante, a forma como a obra de arte é vista pela sociedade passa a mudar drasticamente, principalmente no que diz respeito à sua autenticidade. A nova era da reprodutibilidade “nos joga abruptamente no tempo após a era do testemunho histórico que antes era garantido pela própria materialidade das obras de arte e seu desgaste pelo tempo” (BENJAMIN, 2019, p. 31-32). Logo, ao revisitarmos os conceitos estabelecidos por Walter Benjamin sobre a “aura” da obra de arte, podemos perceber que a reprodução técnica ocasionou na perda de seu “aqui e agora”, ou seja, aquilo que antes era capaz de vincular o testemunho histórico de uma obra de arte a sua presença única, agora, desvaloriza-se devido à reprodução mecânica da imagem.

Mesmo na reprodução mais perfeita *uma coisa* se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado. Os traços da primeira só podem ser extraídos por meio de análises químicas ou físicas que não se deixam realizar na reprodução; os da segunda são objeto de uma tradição cuja reconstituição tem de partir da localização do original (BENJAMIN, 2019, p. 56).

A antiga semente da sociedade estética, previamente germinada pela Revolução Industrial, floresce através do advento da reprodução técnica: a fotografia transcende o espaço e o tempo da obra de arte tradicional ao preço de sua autenticidade. A “cópia” da obra de arte permite que o seu “original” chegue a uma escala global antes inatingível, isto é, “ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil” (BENJAMIN, 2019, p. 57). Assim, a pintura que antes habitava somente os museus e as galerias particulares, e a música que era executava em salões ou ao ar livre, passam a atingir um público muito maior e a serem apreciadas no conforto de uma residência.

O desenvolvimento da técnica fotográfica foi responsável por estruturar uma nova dimensão estética, possibilitando o avanço de um cotidiano baseado na abundância de imagens. Abriam-se as portas para a era da reprodutibilidade técnica, em que a fotografia representa o marco inicial para a existência de uma sociedade pautada na produção e reprodução em massa. Nesse quadro, dá-se início a um profundo impacto na percepção da arte pela sociedade, em que o olhar dos receptores passou a ser reeducado. Pode-se dizer que a obra de arte, agora, passa a ser vista como uma mera imagem a ser reproduzida. Doravante, virá a ser completamente abraçada pelas indústrias culturais da modernidade: além de reproduzível, a obra de arte também irá tornar-se comercializável em massa.

A difusão desses meios assinala a gênese da cultura moderna, entendida aqui como a diversidade de elaboração estética (filme, fotografia, som, arquitetura, panfletos, etc.) implicada na produção em massa de imagens e signos da modernização social. Com a fotografia, uma alteração no modo de recepção da cultura visual ganhou espaço com novas condições mediadoras da percepção: uma linguagem alicerçada na sintaxe pictórica do imediato destacava o fragmentário e as qualidades contingentes da percepção, em um formato aberto às situações mundanas e aos acidentes e formas já dispostas nos lugares captados (NARITA, 2020, p. 72).

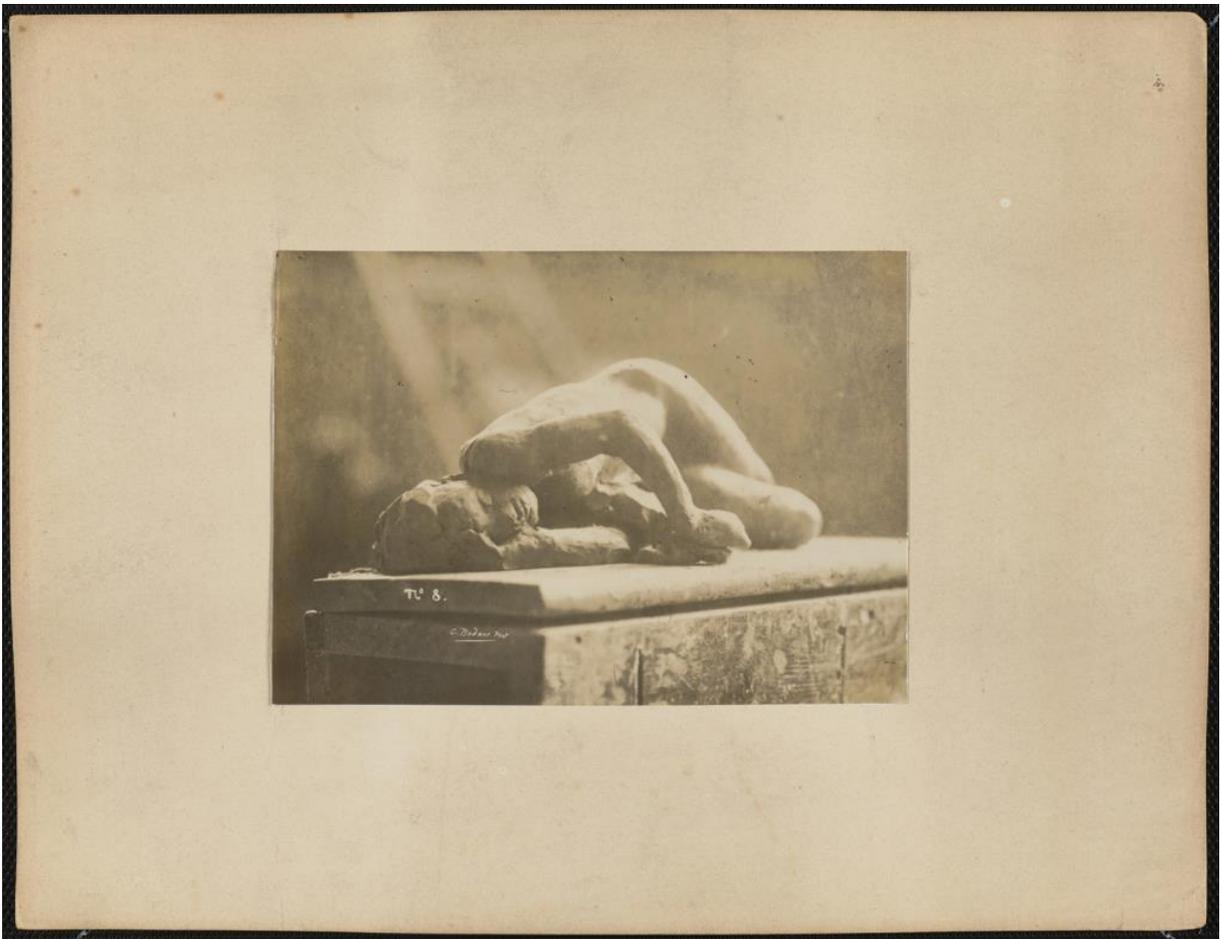
A novidade da técnica fotografia também foi capaz de revelar aspectos da obra de arte original que antes eram invisíveis aos olhos humanos. A lente ajustável “escolhe seu ponto de vista arbitrariamente, [...] ou, com ajuda de certos procedimentos, como a ampliação e a câmera lenta, pode reter imagens que simplesmente escapam à óptica natural” (BENJAMIN, 2019, p. 56). Por conseguinte, apesar de ter surgido com o intuito inicial de *testemunhar acontecimentos*, a fotografia passou a ser adotada, também, nos novos procedimentos artísticos, ocasionando, assim, um violento abalo da tradição no qual a nova técnica transcende à da obra de arte.

Não obstante, a técnica fotográfica, em um momento inicial, sofria preconceito no interior do meio artístico, principalmente por ser uma técnica cuja sofisticação era capaz de libertar o homem de parte dos grandes esforços manuais, ou seja, o artista não precisava de grandes horas de envolvimento para a realização de sua obra. A novidade da fotografia ia contra os padrões artísticos da época, algo que será futuramente abordado no capítulo dois deste trabalho. Portanto, há, por meio da fotografia, a aceleração da produção artística e o início de um intenso debate entre diferentes artistas, os quais abraçavam a técnica fotográfica ou relacionavam-na à *morte* da obra de arte.

Ao observarmos a relação entre arte e fotografia, o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) torna-se um exemplo relevante. O artista pode ser considerado um dos primeiros

criadores artísticos que abraçaram o advento da fotografia no processo de produção de suas obras de arte; o uso da técnica pode ser intensamente observado em suas obras, desde a produção à divulgação de seu trabalho. “Estima-se que, ao longo de sua vida artística, foram encomendadas por Rodin mais de 7.000 imagens, por fotógrafos dispostos a frequentar o seu ateliê e registrar sua vida artística” (LORDELO, 2012). Dessa forma, o processo de criação artístico de Rodin documentado a partir do uso da técnica fotográfica, pode revelar os aspectos apontados por Walter Benjamin que escapam aos olhos humanos. Vejamos a partir da seguinte fotografia:

Figura 1: La fatigue (terre) – Charles Bodmer (Autor); Auguste Rodin (Escultor)



Fonte: <https://collections.musee-rodin.fr/es/museum/rodin/la-fatigue-terre/Ph.04144?auteur%5B0%5D=Charles+BODMER&position=5>

A obra de Rodin retratada acima pelo uso da técnica fotográfica é capaz de demonstrar um fator chave em sua composição: a orientação do olhar do receptor. No centro da fotografia, verificamos a escultura que representa uma figura humanoide que repousa sobre uma plataforma de gesso. A exibição da criação artística por meio da fotografia exterioriza um discurso: direciona o olhar do espectador para a expressão facial próxima ao centro da escultura,

possibilitando a percepção de uma sensação de cansaço – dando ênfase ao próprio nome da escultura em francês – ou até mesmo tristeza. Ademais, a composição da foto ainda chama a atenção para os raios de luz que se espalham sobre as costas da figura, desencadeando a impressão de que ela se encontra em um quarto escuro – ou que a luz possa representar esperança. Em suma, são expostos sentimentos que podem ser relacionados à tristeza humana. Eis a entrada da técnica fotográfica na produção artística: a posição da lente ajustável sobre a obra de arte tem como foco pontos julgados fundamentais pelo próprio artista, que busca por meio da composição da fotografia desencadear sentimentos, enfatizar e comunicar mensagens específicas.

Assim, torna-se apreensível que a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala com o olho. Diferente, acima de tudo, pelo fato de, no lugar de um espaço ocupado conscientemente pelos homens, ela penetrar um que é ocupado inconscientemente. Se por um lado é comum que notemos, mesmo que apenas de modo grosseiro, o andar das pessoas, não sabemos nada de sua posição na fração de segundo de uma passada. Se o movimento de apanhar um isqueiro ou uma colher nos é grosseiramente familiar, não sabemos quase nada daquilo que realmente ocorre entre a mão e o metal, e ainda menos de como isso se concatena com os diferentes estados em que venhamos a nos encontrar. Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise (BENJAMIN, 2019, p. 88).

O conceito de *aura*, instituído por Walter Benjamin, pode ser traduzido à forma tradicional de como a arte era percebida. A reprodução técnica, ao ocasionar a perda da *aura* da obra de arte, desvaloriza o seu *aqui e agora* e transforma a unicidade da imagem em um fenômeno de massa capaz de garantir a atualidade permanente da obra. Logo, o antigo modo de percepção – tanto cognitivo, quanto sensorial –, intimamente ligado ao tempo e ao lugar em que a obra original foi produzida, passou a desaparecer com a ascensão da nova sociedade estética. Assim, devido à perda do conhecimento da realidade de origem da obra de arte em meio à massificação, podemos perceber o início de uma grande mudança na sensibilidade do homem em relação à arte.

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular; atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos (BENJAMIN, 2019, p. 57-58).

A cultura vem a se tornar um instrumento de dominação do sistema, que passa a se apropriar da arte enquanto a transfigura em mercadoria estandarizada. A Revolução Industrial pode ser considerada uma revolução burguesa e, como consequência disso, vivemos no “mundo do capitalismo que sufoca e progride sem ver as consequências devastadoras de suas ambições no âmbito da economia, do comércio e do social” (ABREU, 2013, p. 119). Ora, não se faz possível excluir o campo da arte das mãos do domínio capitalista, pois é da reprodutibilidade técnica da imagem que se apropriou a indústria cultural, que transforma tudo em semelhança para obtenção de lucro e dá base ao mercado de consumidores massivos pelos produtos culturais.

A pretensão da fotografia de ser entendida como arte, aliás, é contemporânea de sua aparição como mercadoria. Trata-se de uma ironia dialética, pois a ideologia esteticista de autonomia da arte (marca histórica da socialização burguesa), tanto em relação ao afastamento da práxis cotidiana quanto à aparente independência do intercâmbio social como valor de uso e valor de troca, desmanchava diante da reprodutibilidade da fotografia como técnica artística, acelerando sua metamorfose em mercadoria e em artefato sujeito à prática instrumental cotidiana (NARITA, 2020, p. 72-73).

Nesse sentido, a obra de arte é adaptada para os meios técnicos do consumo de massa, assumindo as leis capitalistas do mercado: ao ser massificada, progressivamente a arte vem a se tornar um método de sedução, capaz de atrair a atenção dos consumidores do entretenimento. Não obstante, ao ser utilizada pelo artista independente, a técnica fotográfica pode ser considerada uma ferramenta indispensável na produção artística; em meio à contemporaneidade, tornou-se muito necessária por exercer funções que vão desde registro à divulgação do trabalho do artista. O problema se encontra na massificação que corrompe a atividade de criação: na medida em que a impulsiona, apaga o lado conteudístico da obra de arte.

A lógica é simples: o proveito do sistema capitalista, o procedimento repetitivo do esquema na linha de produção de trabalho, diminui a livre ação e autonomia e o potencial de criação do indivíduo. O produto da indústria cultural dispõe a maneira do entreter como uma “distração” da opressão que leva com ela uma promessa de salvação e uma percepção ideológica da realidade de que, a qualquer instante, o indivíduo será agraciado pelo sistema (como ser sorteado para uma casa na promoção de uma loja, ou ganhar na loteria, e ainda tornar-se uma celebridade ao vencer um reality show da tv.), espalhando assim modelos de comportamento e desejos que serão continuamente alimentados pela indústria cultural (ABREU, 2013, p. 120).

O filtro da indústria cultural passa a tomar conta da humanidade, fazendo com que a obra de arte seja convertida por um processo de democratização e massificação, resultando

na perda da dimensão crítica da arte por grande parte da sociedade moderna. A partir da introdução da nova técnica, “a fotografia torna o impacto da mudança na representação visual indissociável de novos circuitos de consumo” (NARITA, 2020, p. 74). Em consequência disso, a arte perde o seu valor de culto – que era remanescente da antiga artealização ritual – e passa a ser cada vez mais “exibível” por meio da reprodução mecânica, ou seja, a obra, agora, tem o seu valor de culto substituído – e de uso – por um novo valor de exposição que é violentamente abraçado pelo sistema capitalista e transformado em valor de troca: a obra de arte se torna, além de tudo, reproduzível e destinada à reprodutibilidade; transfigura-se em uma nova mercadoria capaz de ser explorada pela massificação. Dessa forma, este novo fenômeno estético, derivado da reprodução técnica e principalmente da necessidade de consumo, torna-se a essência da indústria cultural e do capitalismo estético contemporâneo.

2.3 A sociedade transestética e a perda da sensibilidade pela arte

A partir das lógicas de mercantilização e de individualização extremas, os fenômenos estéticos tornam-se “integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27). A humanidade atinge, assim, a sua era transestética, representada pelo triunfo do capitalismo artista, em que a arte se torna parte da estetização dos mercados de consumo, isto é, transfigura-se em estratégias comerciais que passam a ser utilizadas pela indústria capitalista: “depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes e da arte-pela-arte, triunfa agora a arte-para-o-mercado.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28).

Nesse quadro, a sociedade, articulada pelo capitalismo liberal, tem sua cultura feita e reproduzida industrialmente. A arte, antes vista como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, passa a ser vista, agora, como produto trocável por dinheiro. Padronizada de acordo com as normas gerais em vigor, ela encontra-se capaz de ser consumida em massa. A arte é refuncionalizada em consumo. Dessa forma, a obra de arte torna-se vítima da reificação: é transformada em coisa e se perde em meio à alienação. “Para essa sociedade, o padrão maior de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto; tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa — inclusive o homem” (COELHO, 1980, p. 6).

Isto significa que, com a estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista cria um universo de inflação estética que sobrecarrega e multiplica nossos sentidos, no qual a

superabundância de diferentes estilos, tendências e espetáculos “artísticos” do mundo transtético resulta no que Lipovetsky e Serroy (2015) caracterizam como uma espécie de *hiperarte*, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. No decorrer do século XX e com a chegada do século XXI, cada vez mais as indústrias culturais ou criativas funcionam de modo hiperbólico. Propagandas e estímulos sensoriais, com cores e formas, utilizam recursos estéticos para construir gostos e mercadorias. Logo, para que possamos compreender o impacto dessas indústrias sobre o funcionamento da sociedade transtética, devemos antes revisitar os diferentes tipos de consciência derivados dos princípios da semiótica: a consciência icônica, a consciência indicial e a consciência simbólica.

A consciência icônica está relacionada com o “sentimento”, ou seja, com o ato de “sentir”. Ela não se preocupa com os procedimentos de análise do objeto representado, isto é, com as argumentações lógicas. Portanto, está intimamente relacionada ao pensamento analógico e à intuição, sendo responsável por estabelecer semelhanças sem a formação de raciocínios definitivos e conclusivos, sendo capaz de contemplar objetos através das sensações. “Nesse caso, o sujeito não está preocupado em tirar conclusões lógicas, não está preocupado com conteúdos; ele se entrega a seus sentimentos, intui coisas sobre o objeto significado, não forma nenhum juízo definitivo, nem está preocupado com isso” (COELHO, 1980, p. 28-29). Note que, esse modo de conhecimento é baseado na intuição e na empatia, podendo ser considerado de grande relevância ao se refletir sobre as razões do decréscimo da sensibilidade da sociedade pela arte.

A consciência indicial, contrariamente à icônica, exige do sujeito algo mais que a simples contemplação de um objeto. Ela pode ser considerada uma consciência operativa, pois estabelece relações de causa e efeito, implicando em um certo esforço físico ou mental por parte do sujeito. Entretanto, ela não é capaz de atingir um juízo conclusivo, lógico ou elaborado sobre determinado objeto. “É que, não sendo uma consciência de intuição, a indicial é uma consciência de *constatação*: o cata-vento me diz que *realmente* há vento e que o vento sopra *nesta* direção. Eu constato, não intuo” (COELHO, 1980, p. 29). Portanto, a consciência indicial não leva a descobertas absolutamente novas, mas sim revela aquilo que já foi revelado pelo menos a outros, algo que conseqüentemente diminui o valor de tal “revelação”.

Por fim, a consciência simbólica diz respeito a uma consciência interessada na investigação do objeto em questão, ou seja, ela não se contenta com apenas sentir ou intuir uma coisa, nem em constatar que ela existe. Logo, ela produz as convenções e as normas que pretendem conhecer as coisas. Esse modo de conhecimento está intimamente relacionado à lógica: é capaz de transcender as sensações e a verificação daquilo que existe e existiu, com o

propósito de descobrir aquilo que deve vir a existir. “Diante de uma nuvem escura a consciência indicial conclui que choverá; a simbólica quer saber *por que* e quando deve chover de novo” (COELHO, 1980, p. 30).

O avanço do capitalismo artista – que também pode ser denominado criativo transestético – se infiltra nas indústrias culturais, resultando em uma hipercultura comunicacional e comercial, na qual a sociedade, agora *hipermoderna*, é marcada pelo *hiperconsumo*. Ademais, o advento do hiperconsumo estético resulta no rompimento com a antiga “sociedade do espetáculo”. O *espetáculo* é substituído por um *hiperespetáculo*, no qual o cruzamento e a sobreposição dos domínios e dos gêneros consagram a cultura democrática e mercantil do divertimento: “O que importa agora é sentir, viver momentos de prazer, de descoberta ou de evasão, não estar em conformidade com códigos de representação social” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 30).

Nessa perspectiva, torna-se necessário dar ênfase às fases do capitalismo artista antes de darmos continuidade a esta reflexão. A partir do primeiro século do capitalismo de consumo até a Segunda Guerra Mundial, pode-se dizer que surgem as principais estruturas que vieram a dar forma ao capitalismo artista: “lojas de departamento, *industrial design*, alta-costura, publicidade, cinema, indústria musical. Esse ciclo é marcado por um capitalismo artista *restrito*” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 135).

Entre as décadas dos anos 1950 aos 1980, há a expansão da superfície social e do poderio econômico das lógicas do capitalismo criativo transestético, dando início à sua segunda fase: “ela se difunde no design, na moda, na publicidade, nas indústrias culturais, embora a organização fordiana das empresas ainda limite estreitamente a dimensão estética. Constitui-se então um capitalismo artista *estendido*” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 135).

O atual espaço capitalista, verificado nos últimos trinta anos, corresponde à terceira fase do capitalismo artista, representada pelo triunfo da excrescência dos mundos da arte e das multinacionais de cultura: há o avanço do sistema capitalista em escala planetária. “A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente” (ADORNO; HORKHEIMER; 1947, p. 60). Aqui, a sociedade é coberta por um aglomerado de indústrias culturais que transbordam o cotidiano e os sentidos do indivíduo contemporâneo.

Mas, igualmente, da multiplicação das estéticas, da desregulamentação da antiga oposição entre arte e economia, hibridizações de todo tipo em que se cruzam a indústria, o comércio, a arte, a moda, o design, a publicidade: o capitalismo artista vê triunfar sua dimensão *transestética*. Outrora menor, ele funciona hoje num regime

maior, hiper e planetário: seu papel no funcionamento do capitalismo de hiperconsumo não para de se potencializar (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 135).

Devemos ressaltar, também, que em uma sociedade brutalmente influenciada pelo consumo, a voracidade do capitalismo faz com que a arte seja padronizada e colocada em uma concorrência feroz, utilizando da estética e da sedução para vender seus produtos e obter lucro. Eis um possível exemplo: um cliente, ao entrar em determinado estabelecimento comercial, se depara com uma música ambiente e uma coletânea de produtos, esteticamente organizados sobre as prateleiras, formando um padrão de cores que foi sistematicamente planejado para fazer com que os produtos se tornem mais chamativos, isto é, para que sejam capazes de desencadear as emoções do prazer estético e do divertimento no cliente.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre: a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 64).

Ora, a utilização dos elementos visuais e auditivos advindos da arte, tem o propósito implícito de estimular a permanência do cliente em tal estabelecimento e incitar a compra. Portanto, é criado um cenário de concorrência estética, no qual o capitalismo passa a se apropriar da arte para realizar uma espécie de exploração comercial das emoções: os produtos que mais atraírem a atenção, terão maiores chances de serem adquiridos pelo seu público-alvo, gerando, assim, maiores lucros. Há a superinflação estética sobrecarregada e eclética do *kitsch*: a arte comercial destinada ao divertimento das massas.

O kitsch, na era moderna, se afirmava como uma estética com fins ornamentais para as classes médias e populares. Não é mais assim em nossos dias, o kitsch hipermoderno visa antes solicitar os sentidos, criar uma experiência sinestésica por meio de um real desrealizado, permitindo uma participação intensa. [...] É dar vida a uma ficção, uma experiência pela música, as cores, os espetáculos, o encontro físico com os personagens de contos e lendas. Com isso se oferece a experiência fugidia do Paraíso, de um universo sem conflito, sem sofrimento, sem ódio nem trágico. Estamos num neokitsch experiencial que se apresenta como uma realidade irreal, uma falsa verdade, uma transrealidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 307).

O consumo é movimentado pela vida urbana, que se encontra acelerada de tal maneira que acabamos arremessados diante de um mosaico de informações e emoções diferentes: “imagens, músicas, concertos, filmes, revistas, vitrines, museus, exposições, destinos turísticos, bares descolados, restaurantes que oferecem todas as cozinhas do mundo.”

(LIPOVETSKY; SERROY, p. 30-31). O *sentir icônico* se perde em meio à abundância de informações e os prazeres estéticos das indústrias culturais, uma vez que a repetição mecânica do cotidiano hipermoderno aliena e dificulta a contemplação do que está além de um objeto, além da obra de arte: o mosaico sobrecarrega as sensações e atrofia a percepção por meio da intuição. Ademais, o modo de vida metódico advindo da hipermodernidade obstaculiza a *investigação simbólica*: a pressa e o estresse do cotidiano trazem consigo a carência da reflexão crítica; para a sociedade, é mais fácil substituir a *lógica* pelo prazer estético do consumo, que veio a se tornar uma espécie de válvula de escape para os problemas da contemporaneidade.

É isso. Toda a indústria cultural vem operando com signos indiciais e, assim, provocando a formação e o desenvolvimento de consciências indiciais. Isto é: tudo, signos, consciências e objetos, é efêmero, rápido, transitório; não há tempo para a intuição e o sentimento das coisas, nem para o exame lógico delas: a tônica consiste apenas em mostrar, indicar, constatar. Não há revelação, apenas constatação, e ainda assim uma constatação superficial – o que funciona como mola para a alienação. O que interessa não é sentir, intuir ou argumentar, propriedades da consciência icônica e simbólica; apenas, operar (COELHO, 1980, p. 30).

A partir disso, começam a ficar claros os motivos da diminuição da sensibilidade da sociedade pela arte: a era transestética cria também um indivíduo transestético, que se mostra obcecado pelo fetichismo do descartável, pela celeridade e pelos divertimentos fáceis. “Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [...] paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objectiva (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 60). Nesse sentido, o cotidiano contemporâneo pode ser facilmente comparado à alegoria de um trem-bala: não há tempo de se observar nitidamente o exterior de suas janelas; é rápido, acelerado, não é mais possível desenvolver reflexões profundas, muito menos a crítica. Aqui, triunfa apenas o superficial. O ideal estético que prevalece na atualidade está intimamente relacionado a uma vida feita de prazeres, de novas sensações, e principalmente de baixa reflexão. Entretanto, tal sensação temporária de prazer – e até mesmo de qualidade de vida – faz-se recuar à medida em que se intensificam os imperativos de saúde, eficácia, mobilidade, rapidez, desempenho.

É um *Homo aestheticus* reflexivo, ansioso, esquizofrênico que domina a cena nas sociedades hipermodernas. As produções estéticas proliferam, mas o bem viver está ameaçado, comprometido, ferido. Consumimos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela: aí se encontram o sucesso e o fracasso profundos do capitalismo artista. Assim, temos que fazer o luto de uma bela utopia, agora que sabemos que é uma ilusão acreditar que “a beleza salvará o mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 33).

Nesse meio, o capitalismo hipermoderno artealiza o ambiente cotidiano em escalas extremas, fazendo com que a arte deixe de ser considerada uma educação para liberdade, a verdade e a moralidade. Logo, a arte carece de autonomia devido a influências advindas de valores exteriores a ela, algo que pode ser exemplificado pelo domínio cuja massificação e o capital exercem sobre a obra de arte na atualidade. O fenômeno da superestetização diversifica e individualiza os gostos, tornando os consumidores mais exigentes e críticos, porém, tal crítica, muitas vezes não se encontra embasada na *lógica*, e sim na infelicidade da necessidade de consumo. Portanto, eis o impacto da hipermodernidade sobre a percepção e a sensibilidade do grande público pela arte:

Quanto mais a arte se infiltra no cotidiano e na economia, menos é carregada de alto valor espiritual; quanto mais a dimensão estética se generaliza, mais aparece como uma simples ocupação da vida, um acessório que não tem outra finalidade se não animar, decorar, sensualizar a vida ordinária: o triunfo do fútil e do supérfluo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 34).

Apesar de tamanha consequência negativa sobre a forma como a obra de arte é vista na contemporaneidade, devemos ressaltar que, a chegada da computação e do universo da web acabou por permitir uma possível *repaginação* de toda a história da arte. O grande debate sobre o impacto da fotografia e do cinema sobre a obra de arte que antes foi observado pelos autores frankfurtianos, agora pode ser substituído pelo advento da arte digital como uma espécie de “novo abalo” da tradição artística. Dessa forma, pode-se dizer que o aspecto *aurático* da obra de arte, ou seja, o seu *aqui e agora*, não veio a se perder totalmente em meio à reprodução mecânica da imagem, mas sim deslocou-se para o meio digital. Ora, em meio à contemporaneidade, não se torna mais possível utilizar os conceitos tradicionais a respeito da reprodução da obra de arte, que agora pode ser criada e disseminada dentro do próprio meio digital. Não obstante, surge outro problema: em um espaço dominado pelo hiperconsumo estético, a arte reproduzível e destinada à reprodutibilidade, agora, infelizmente acaba massificada e destinada à massificação.

Nesse quadro, o fenômeno da arte digital, juntamente ao movimento de imigração da arte tradicional para o universo web – através da própria fotografia ou da digitalização por meio de scanners –, devem ser observados com uma atenção especial, principalmente por carregarem consigo aspectos positivos e negativos: por um lado, o meio digital pode ser utilizado como uma potente ferramenta capaz de possibilitar à arte a oportunidade necessária para atingir aqueles que realmente a apreciam e têm interesse pelo movimento artístico genuíno;

por outro, também expõe a arte à triste possibilidade de expropriação, podendo ser utilizada pela ganância do capitalismo artista.

O avanço do capitalismo artista faz com que a produção artística seja obscurecida pela massificação, resultando em pouca ou nenhuma visibilidade no mundo contemporâneo. A arte, apesar de tudo, se trata da mais importante forma de expressão da subjetividade humana; enquanto independente e distante da voracidade da massificação capitalista, sempre será considerada um movimento interdisciplinar de referência legítima e legitimada institucionalmente. As inúmeras mudanças na percepção da obra de arte, principalmente a partir da introdução da fotografia e das novas técnicas de reprodução, fizeram com que a produção artística passasse por grandes transformações, possibilitando-a caminhar juntamente ao avanço da tecnologia, algo que pode ser exemplificado pela nova tendência da arte digital. Ademais, a reflexão sobre a arte não se torna possível sem observarmos o impacto da contemporaneidade sobre trabalho daquele que possibilita a sua existência e ainda sim passa despercebido pela sociedade transestética: o artista.

3 DO IMPACTO DA INSTITUIÇÃO À BANALIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA

“A indústria cultural derruba a objecção que lhe é feita com a mesma facilidade com que derruba a objecção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se”

(ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 69).

O trabalho do artista, juntamente à obra de arte, é fruto de um processo histórico-social: acompanha, gradativamente, o desenvolvimento e os princípios da sociedade ao longo do tempo, afinal “a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente” (ADORNO, 2015, p. 13). Posto isto, pode-se dizer que cada período histórico foi responsável por impactar a obra de arte e a conduta do artista. Este último acabava por responder às demandas da ordem social vigente ou buscava, por meio da própria arte, ir contra as normas impostas pela época.

Nesse quadro, o movimento histórico das vanguardas pode ser considerado uma das maiores – se não uma das mais marcantes – reações artísticas contra os princípios sociais do período em que ocorreram. Os artistas vanguardistas buscavam por meio de seus trabalhos a organização de uma nova *práxis vital*, ou seja, passaram a ir contra a própria sociedade burguesa que utilizava da arte como mecanismo de dominação e neutralizador da crítica.

A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação (BÜRGER, 2017, p. 117).

O estudo do movimento artístico das vanguardas foi capaz de revelar características que podem ser encontradas no cerne da indústria cultural que, durante aquele período e se estendendo até a atualidade, acompanham e adaptam-se às mudanças na ordem do dia: na medida em que resistem à crítica, continuam a serem espelhadas sobre a produção artística da contemporaneidade. Adormecem os sentidos entre a obra de arte e os seus receptores. “A obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico” (BÜRGER, 2017, p. 197).

A arte é neutralizada ao ser absorvida pela fórmula exaustiva da indústria cultural, na qual a humanidade é submetida à categoria de clientes e empregados; o resto, a produtos a serem consumidos. Ademais, cria a ilusão da liberdade de escolha por meio da superabundância

estética, na qual uma enxurrada de produtos, milimetricamente organizada em prateleiras chamativas, formam uma camada responsável por enevoar o olhar que tudo alcança antes da fala, privando-o de atingir aquilo que vai além da obra de arte. Se tal característica – a neutralização da crítica – ainda se encontra presente e foi abraçada pelo capitalismo artista, tudo indica o fracasso dos objetivos do movimento histórico das vanguardas, algo que posteriormente será aqui abordado.

O catálogo explícito e implícito, esotérico e exotérico, do proibido e do tolerado estende-se a tal ponto que ele não apenas circunscreve a margem de liberdade, mas também domina-a completamente. Os menores detalhes são modelados de acordo com ele. Exactamente como seu adversário, a arte de vanguarda, é com as proibições que a indústria cultural fixa positivamente sua própria linguagem com sua sintaxe e seu vocabulário. A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 60).

Doravante, o universo do hiperconsumo estético faz com que tudo pareça caminhar para a banalização, tanto a produção das obras de arte, quanto o próprio *ser artista*. “Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 58). Todos, agora, passam a sentir a necessidade do *fazer artístico*: o cotidiano hipermoderno necessita cada vez mais de algo que vá além do divertimento, algo que possibilite ao indivíduo transestético aliviar seu estresse rotineiro, mesmo sabendo que no dia seguinte será, novamente, atirado em direção ao dia a dia homogeneizado da sociedade contemporânea.

3.1 A reação das vanguardas: o artista em oposição à instituição da arte burguesa

A era da reprodutibilidade técnica, desencadeada a partir do advento da fotografia nas décadas que sucederam a Revolução Industrial, abalou a tradição artística. Entretanto, não se pode compreender o impacto da contemporaneidade sobre a produção artística sem antes se refletir a respeito daquele que possibilita a existência da obra de arte; torna-se necessário, agora, observar as inúmeras reações dos movimentos artísticos em meio às mudanças operadas pelo avanço da sociedade capitalista ascendente: surgem os ataques dos movimentos históricos de vanguarda à arte como *instituição* burguesa.

A partir disso, torna-se notável um momento de tensão: por um lado, a estética da época era guiada por movimentos advindos do Renascimento que, através de suas técnicas,

tentava atingir a imitação do perfeito, estando intimamente relacionado à arte acadêmica e burguesa da época; por outro, a fotografia, trouxe meios de produção e reprodução mais próximos do *real*, podendo ser caracterizada como uma possível imitação da realidade. Logo, a arte sente-se ameaçada e o artista passa a buscar novas formas de representação do mundo temendo cair no esquecimento.

Enquanto os artistas renascentistas buscavam em estudos de anatomia, matemática e perspectiva de luz e espaço, o meio para a perfeita imitação de um ser ou um objeto, a fotografia em questão de minutos o fazia, diferente da pintura que sempre deixava alguma dúvida em relação à perfeição, abrindo espaço para o questionamento sobre sua cor, a adequação de sua luz e a fidelidade dos seus traços (PORTO, 2012, p. 5).

O campo da produção artística tornou-se o principal espaço de tais transformações, de modo que estas foram acarretadas não somente pelo avanço da técnica fotográfica, mas em resposta à lógica do desenvolvimento da própria sociedade burguesa e ao consolo de sua função social contraditória, exemplificado pelo esteticismo do século XIX: “uma cultura que não deixa de reter ‘a memória daquilo que poderia ser’, mas que é ao mesmo tempo ‘justificação da forma de vida existente’” (BÜRGER, 2017, p. 35). Isto pode indicar que, partindo das análises de Walter Benjamin, por mais que o advento da fotografia possa ser considerado um dos principais fatores que resultaram no período de intensa renovação artística entre os séculos XIX e XX (provocando o surgimento das estéticas do impressionismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo, e de outros movimentos artísticos) (PINEZI, 2013), o processo pode ter, também, ocasionado o surgimento do próprio culto à arte pura – a arte pela arte – do esteticismo burguês, como outra reação ao avanço da técnica fotográfica. Portanto, podemos notar um problema em relação a este modelo explicativo:

Se Benjamin entende o surgimento do *l’art pour l’art* [arte pela arte] como reação ao advento da fotografia, então o modelo explicativo fica, sem dúvida, sobrecarregado. A teoria *l’arte pour l’art* não é simplesmente a reação frente a um novo meio de reprodução (por mais que este certamente haja fomentado a tendência à total independentização da arte no campo das belas-artes), ele é uma resposta ao fato de que, tendencialmente, na sociedade burguesa desenvolvida, as *obras* de arte perdem sua função social (caracterizamos esse desenvolvimento como perda do conteúdo político das obras individuais) (BÜRGER, 2017, p. 79-80).

Devemos ressaltar, aqui, o embate das vanguardas contra a visão burguesa da arte descolada da *práxis vital*, verificada na submissão da obra de arte a uma representação do ideal estético burguês. Dessa forma, enquanto os artistas dos movimentos históricos de vanguarda buscavam integrar arte e vida – politicamente refutando a ordem social vigente por meio da arte

–, a sociedade burguesa, em contrapartida, constantemente provoca a neutralização dos impulsos à ação transformadora por intermédio da *instituição arte*, entendida como um princípio estilístico de arte enquanto sistema social, responsável por servir de consolo, enquanto separa *cultura* e *prática* da esfera de lutas cotidianas pela existência.

As obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida. No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com as obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer; em determinadas camadas ou classes de uma sociedade (BÜRGER, 2017, p. 37).

O conceito de *instituição arte* sugerido por Peter Bürger pode ser utilizado para compreender a arte burguesa como ideológica, no sentido de buscar ocultar as contradições sociais por meio da ilusão do *puro* enquanto disfarça-se de *arte autônoma*, desinteressada e independente da práxis cotidiana. A partir disso, torna-se possível estabelecer uma crítica aos princípios da estética em Kant: o juízo de gosto universal e destituído de interesse, a noção do *belo* e da *harmonia* através da representação do perfeito, transfiguram a obra de arte em um mero mecanismo de manutenção da ordem social vigente; torna a estética em uma concepção burguesa responsável por falsear a realidade. Logo, assim como apontado por Bürger (2017), a *autonomia da arte* se trata de mais uma “categoria ideológica” da sociedade burguesa “no sentido estrito da palavra”, que permite à classe dominante impor seus valores estéticos como universais, justificando, assim, a sua hegemonia política e econômica.

A instituição arte impede que os conteúdos das obras que impelem a uma transformação radical da sociedade, no sentido de uma superação da alienação, possam, na prática, se tornar eficazes. Naturalmente, isso não exclui que a arte, da forma como se encontra institucionalizada na sociedade burguesa, assuma tarefas relacionadas com a formação e estabilização do sujeito, e, necessariamente, funções nesse sentido (BÜRGER, 2017, p. 213).

A ideia de que a arte pode ser descolada da práxis vital – independente da sociedade – acaba por não se sustentar, pois, como já observado anteriormente nesta pesquisa, a arte sofreu inúmeras transformações ao longo do tempo, ou seja, se trata de um processo histórico-social. Dessa forma, a noção de *autonomia da arte*, consolidada através do esteticismo na segunda metade do século XIX, deve ser considerada como uma forma de autovalorização da consciência burguesa *socialmente condicionada* ao longo do tempo, cujo processo de estetização “se apoia em lógicas sociais, em estratégias políticas da teatralização do poder, no

imperativo aristocrático de representação social e no primado da competição pelo estatuto e o prestígio” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 20). Nesse sentido, pode-se afirmar que todo e qualquer processo de criação estética acaba por ser determinado pela *instituição arte*.

A liberdade das obras de arte, cuja autoconsciência é celebrada e sem a qual elas não existiriam, é a mentira da sua própria razão. Todos os seus elementos se acorrentam ao que elas têm a dita de sobrevoar e em que ameaçam a todo o momento mergulhar de novo (ADORNO, 2015, p. 18-19).

A partir disso, podemos perceber que reação dos artistas que faziam parte do movimento histórico das vanguardas contra a *instituição arte* – quando vista como uma tentativa de transformação e superação da distância entre arte e práxis vital –, com o intuito de se construir uma nova ordem social através da própria arte, infelizmente veio a resultar em fracasso. Ora, toda e qualquer intervenção contra a ordem social vigente acabou-se rapidamente absorvida pela própria sociedade burguesa; tal característica pode ser facilmente relacionada à forma como o mosaico da indústria cultural opera em meio à hipermodernidade, afirmação que mais adiante será retomada neste estudo. Assim sendo, devemos analisar, agora, as causas pelas quais os movimentos históricos de vanguarda “fracassaram”, além de observar as inúmeras colaborações que tais artistas trouxeram para o movimento artístico genuíno.

A princípio, podemos observar que as obras de arte vanguardistas, além de buscarem contrapor o caráter coletivo da representação da autocompreensão burguesa, também demonstram uma negação radical à categoria de produção individual da arte, principalmente em suas manifestações mais extremas, como no movimento dadaísta. Os *ready-made* de Marcel Duchamp, por exemplo, podem ser considerados não como obras de arte em seu sentido tradicional, mas como uma forma de protesto à categoria de produção individual, além de criticar os próprios colecionadores da época, juntamente aos especuladores do mercado artístico.

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria de produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte (BÜRGER, 2017, p. 120-121).

Apesar de tais tentativas de aproximação entre arte e vida, as manifestações dos artistas vanguardistas rapidamente entraram em choque com seu maior obstáculo, o cerne da *instituição arte*: a capacidade de neutralização da crítica da sociedade burguesa. Note que, grande parte dos proprietários e organizadores de museus se tratava de indivíduos detentores de alto prestígio social e que eram beneficiados pela estrutura social burguesa. Nesse sentido, a partir do momento em que o protesto – legitimado pela assinatura e enviado para uma exposição como criação artística, individual e irrepetível – é aceito por um museu, o objetivo de manifestação se vê diante de um vazio, é absorvido por aquilo cujo objetivo busca refutar. “Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma” (BÜRGER, 2017, p. 121). Eis o motivo pelo qual o fracasso dos movimentos históricos de vanguarda pode ser verificado.

Os movimentos históricos de vanguarda tentaram, também, por meio da estética do choque, buscar uma mudança de atitude por parte grande público, ou seja, esperavam alertar o receptor – aquele que contempla a obra de arte – “para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la” (BÜRGER, 2017, p. 177). Entretanto, aqui podemos perceber outro motivo para o fracasso: o choque não é capaz de produzir um efeito transformador na sociedade, justamente por não se tratar de uma experiência duradoura. Portanto, podemos notar que a impossibilidade de se perpetuar um efeito capaz de transformar a práxis vital, juntamente à capacidade de neutralização da crítica da sociedade burguesa, acaba por não concretizar a reação esperada pelos artistas vanguardistas do receptor da obra de arte. Sobretudo, o protesto é deslocado para o museu, mas não desloca a classe que ele busca atingir. “O público estava preparado para o choque através de reportagens alusivas nos jornais – já o esperava, portanto. Um choque assim, já quase institucionalizado, pode produzir um mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor. Ele acaba sendo ‘consumido’” (BÜRGER, 2017, p. 178).

Devemos ressaltar, agora, o fato de que mesmo não atingindo o seu objetivo de transformação social por causa das condições sociais daquele período, os movimentos históricos de vanguarda foram capazes de expor o funcionamento da *instituição arte* na prática, isto é, os artistas vanguardistas possibilitaram à arte atingir um estágio de *autocrítica*, revelando, assim, os rumos tomados pelo desenvolvimento da instituição da arte na sociedade burguesa. Dessa forma, são reconhecidos os procedimentos artísticos individuais e há a ruptura de uma tradição estilística que permeava o meio artístico, justamente pelos vanguardistas não

terem desenvolvido um estilo único; desencadeia-se, assim, uma profunda variedade estilística que liquidou a possibilidade de um estilo de época.

Os procedimentos individuais só podem ser *reconhecidos* como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda. Pois apenas nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, passam a estar disponíveis como tais. Até período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos da época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites (BÜRGER, 2017, p. 48)

Os movimentos históricos de vanguarda tornaram reconhecível o papel regulador da *instituição arte* no efeito da recepção e percepção das obras de arte individuais; por fazer parte de um processo histórico-social, o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa e a consolidação de tal instituição, principalmente no que se diz respeito à capacidade de neutralização da crítica, podem ser utilizados para compreender o funcionamento da capacidade de absorção da arte pelo mosaico da indústria cultural contemporânea.

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 63).

Em síntese, o adormecimento dos sentidos causado por uma vida de prazeres e divertimentos efêmeros – o cerne das indústrias culturais que nutrem o atual estágio do capitalismo – pode ser considerado uma característica cujas raízes conduziram-se a partir do surgimento da própria ideologia burguesa, isto é, foram *socialmente* condicionadas por um processo de *refuncionalização*, adaptando-se conforme as demandas do contexto em que se insere, com o intuito de preservar e autovalorizar a consciência burguesa ao longo do tempo. Resta, agora, observar o seu impacto ao trabalho do artista, ao conteúdo da obra de arte perdido sobre os cegos olhares da sociedade capitalista contemporânea.

3.2 O impacto da hipermodernidade sobre a obra de arte

A arte se tornou um mecanismo necessário para o funcionamento da indústria cultural. À medida que foi mergulhada ao valor de troca dos bens de consumo, teve sua essência histórica-social atrofiada em meio ao divertimento: o *consolo* da estética burguesa agora pode

ser encontrado na economia de mercado como a válvula de escape do triste e reificado cotidiano contemporâneo. O antigo ideal do *belo*, da *pureza* estética, é, agora, reconicionado para a função do divertimento da sociedade que desesperadamente o consome para fugir da mesmice cotidiana.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre: a pessoa em seu laser e sobre a sua felicidade, ela determinado tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 64).

A obra de arte, portanto, quando transferida para a esfera da reprodução e do consumo de massa, perde suas características intrínsecas fundamentais: a mensagem deixada pelo artista não mais pode ser percebida. Doravante, a totalidade do mosaico industrial faz com que os consumidores, conformados pela estética da aceleração, sejam reduzidos a um simples material estatístico responsável por nutrir uma explosão de propagandas e informações que, em troca, sobrecarregam seus sentidos por meio do divertimento, fechando os olhos para a realidade. O mundo aparenta tornar-se menos humano, pois é administrado por mercadorias. Conforme indicaram Adorno e Horkheimer (1947), o ato de se “divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado”; buscam-se os prazeres efêmeros fornecidos pelas marcas que, discretamente lançam seus anúncios ao grande público por meio do “descaramento da pergunta retórica: ‘Mas o que é que as pessoas querem?’”, que “consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjectividade.”

A perda da capacidade de abstração – o pensar criticamente – constitui uma espécie de bloqueio entre o receptor, cujos sentidos se encontram anestesiados pela totalidade da indústria cultural, e a obra de arte. Aqui, podemos perceber o impacto do mercado capitalista global e da *hipermodernidade* sobre o trabalho do artista. Portanto, para demonstrarmos a voracidade de tais efeitos responsáveis por obscurecer o *outro lado* da obra de arte, optamos pela análise da obra “A noite estrelada”, pintura a óleo sobre tela de Vincent van Gogh datada em junho de 1889, por se tratar de uma obra de arte surpreendentemente replicada e reproduzida em massa.

Assim sendo, podemos perceber que a obra de Van Gogh, como fonte histórica, é capaz de apresentar diversas pistas sobre o contexto histórico-social em que foi realizada, principalmente naquilo que se diz respeito à intencionalidade do artista por trás da obra.

Entretanto, quando a criação artística – carregada de *intencionalidades* e *subjetividades* – incorpora-se ao mosaico industrial da hipermodernidade, atrofia-se uma significativa via de acesso para o conhecimento histórico: a arte torna-se efêmera.

Enquanto a arte propriamente dita reivindica sua orgulhosa soberania ostentando desprezo ao dinheiro e ao ódio ao mundo burguês, constitui-se uma “arte comercial” que, voltada para a busca do lucro, do sucesso imediato e temporário, tende a se tornar um mundo econômico como os outros, adaptando-se às demandas do público e oferecendo produtos “sem risco”, de obsolescência rápida. Tudo opõe esses dois universos da arte: sua estética, seu público, bem como sua relação com o “econômico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 21).

A partir disso, faz-se necessário verificar suas entrelinhas, isto é, analisar as características *conjunturais* e *intrínsecas* da obra de arte; como método para a realização de tal análise, foram utilizados os princípios da *iconografia* e da *iconologia* desenvolvidos por Erwin Panofsky. Posto isto, atualmente, a tela “A noite estrelada” se encontra como parte da coleção permanente do Museu de Arte Moderna localizado em Nova Iorque; quando observada a partir do primeiro nível do método aqui sugerido, denominado descrição *pré-icononográfica*, “apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, [...] representativos de objetos naturais; [...] pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais” (PANOFSKY, 2007, p. 50), torna-se visível um dos traços mais marcantes de Vincent van Gogh: as pinceladas soltas e exageradas; as cores vibrantes; e a valorização da luz e da sombra, em meio à paisagem natural. Tais detalhes podem ser verificados por meio dos escritos do próprio artista em uma de suas cartas: “o que mais me apaixona, muito mais do que todo o resto da minha profissão – é o retrato, o retrato moderno. Eu o procuro por meio da cor e certamente não sou o único a buscá-lo dessa maneira” (VAN GOGH, 1890, tradução nossa).

O uso inconventional da cor, procedimento característico de Van Gogh, distingue-se daquilo observado na natureza, algo que pode indicar a forma como o artista transfigurava a realidade ao mesmo tempo que permanecia próximo a ela, fazendo com que suas obras se distanciassem da semelhança fotográfica. Dessa forma, conduzindo este estudo para o segundo nível do método de análise, identificado como *iconográfico*, “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos” (PANOFSKY, 2007, p. 50): as pinceladas exageradas e o distinto uso da cor podem ser considerados frutos da necessidade de renovação artística verificada no século XIX, em que a busca por novas formas de se representar o mundo desencadeou-se a partir da preocupação da arte com o advento da

fotografia; renovação que, como já observado anteriormente, no século seguinte, consolidou-se por meio da arte de vanguarda e suas críticas aos princípios estilísticos da *instituição arte*.

A figuração mimética que buscava uma exposição perfeita por meio da ordem, da proporção e da grandeza adequadas, entra em crise com o surgimento da fotografia. Com isso, [...] a pintura procurou se reinventar, surgindo, assim, as chamadas vanguardas do século XX, movimentos artísticos que buscam contestar o apego tradicional das artes à figuração, às formas bem definidas e identificáveis, distorcendo formas ou completamente abolindo-as (PORTO, 2012, p. 5).

Apesar disso, devemos ressaltar que o estilo único de pintura do artista aqui analisado era composto por diversas particularidades que, apesar de próximas de movimentos artísticos como o impressionismo e o neoimpressionismo, não se restringiam a eles. Suas obras eram capazes de *idealizar* a realidade, podendo ser consideradas uma junção distinta de técnicas, incorporadas por influência de ambos os movimentos. “Por enquanto, ainda estou vivendo do mundo real. Eu exagero [...], mas ainda não invento o ‘todo’ da pintura; pelo contrário, acho que ela já está pronta – mas para ser desemaranhada – no mundo real” (VAN GOGH, 1888, tradução nossa).

Figura 2: A noite estrelada – Vincent Willem van Gogh



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/79802?artist_id=2206&page=1&sov_referrer=artist

Ainda observando a “A noite estrelada”, a partir do terceiro nível do método de Panofsky, o nível *iconológico*, que busca analisar e interpretar o significado *intrínseco* da obra de arte, “valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar)” (PANOFSKY, 2007, p. 53), torna-se possível notar uma profunda sensação de movimento, expressada na tela através de um céu noturno construído a partir de pinceladas em espiral carregadas de tinta, em que o brilho da lua e das estrelas irradia uma explosão de cores azuladas, amareladas, esverdeadas e rosadas, que formam figuras concêntricas e capazes de exteriorizar a possível agitação presente na mente do artista durante aquele período, devido ao fato de que ele se encontrava internado por transtornos mentais no sanatório de Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy-de-Provence na França. Logo, a obra é capaz de ser vista como uma fusão entre elementos históricos – que coincidem, mesmo que parcialmente, com a realidade vivida durante a época – e imaginários da memória do artista.

Van Gogh fundiu vistas observadas e imaginadas de Saint Rémy, incorporando realidades astronômicas, aspirações espirituais e imperativos artísticos. Por exemplo, à direita do cipreste, queima Vênus, um planeta que de fato iluminou o céu noturno durante a primavera de 1889. Mas o cipreste imponente, a aldeia sonolenta e a torre pontiaguda da igreja não eram visíveis da janela do quarto do artista; ele se voltou para estudos feitos em outras partes de Saint Rémy (e talvez além) enquanto trabalhava nesses elementos da pintura (MOMA, 2021, tradução nossa).

Devemos analisar, agora, o impacto da massificação não somente sobre a obra de arte, mas, também, sobre a questão da *intencionalidade* e da *subjetividade* incorporadas pelo artista durante o processo de criação artística. Inicialmente, é possível notar que “A noite estrelada” aparenta ter se tornado historicamente valorizada e extremamente conhecida *somente* com o passar das décadas após a morte do artista, *refuncionalizando-se* na medida em que se tornou aceitável pelos *padrões estéticos* de uma elite dominante (o problema da *instituição arte*). “Até a Segunda Guerra Mundial, as obras de vanguarda adquiridas pelos museus eram pouco numerosas e eram compradas apenas por raros colecionadores. E era raro um artista de vanguarda vender ou ser reconhecido fora do seu meio imediato” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 119). Como resultado, passou por um processo de massificação exorbitante, encontrando-se, agora, como estampa em produtos diversos – xícaras, capas de celulares, camisetas, sapatos, cadernos, mochilas e até mesmo máscaras para proteção contra doenças respiratórias (algo capaz de demonstrar a sofisticada capacidade de adaptação da indústria e de seus produtos a diferentes contextos, com o intuito de maximizar seus lucros) – todos em constante circulação em meio a um universo superabundante de inflação estética. “O domínio

do estilo e da emoção se converte em regime hiper: isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27-28).

Nesse quadro, ao passar pelo filtro da cultura de massa e da indústria cultural, a obra de arte, agora subjugada pelas regras do mercado capitalista, assim como foi observado por Marilena Chauí (2000), passa a correr o risco de perder importantes características, sendo elas: 1) “de expressivas”, por tornar-se reprodutiva e repetitiva; 2) “de trabalho da criação”, por tornar-se efêmera, um evento para consumo; 3) “de experimentação do novo”, ao tornar-se “consagração do consagrado pela moda e pelo consumo”. Aqui, podemos perceber a perda do *outro lado* que compõe a obra de arte, visto que acaba obscurecido por uma espécie de amalgamação entre a reprodução em massa e a vida de prazeres momentâneos advinda da hipermodernidade. Logo, a massificação, na medida em que banaliza a produção artística, provoca o impedimento da percepção daquilo que vai além da obra: a visão de mundo do artista e o imenso conteúdo histórico-social expressado em sua essência.

O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. E assim que o carácter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um género de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um género de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 64).

“A noite estrelada” de Vincent van Gogh é uma obra de arte mundialmente famosa, isto é, apesar de grande parte de suas características *intrínsecas* passarem despercebidas pelos olhos da sociedade hipermoderna, o fator *reconhecimento* ainda se encontra presente na fama da obra. Enquanto isso, milhares de artistas são submetidos a um sentimento de *não-existência* em meio ao mosaico de informações que separa a arte por valor de mercado e expropria o artista de sua obra para obter lucro.

Enquanto se deflagra a concorrência econômica, o capitalismo artista trabalha para construir e difundir a imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas. A arte se tornou um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 29).

Dessa forma, o capitalismo artista da indústria cultural cria a ilusão de que todos têm acesso e o direito de escolha àquilo que está disponível – mas, na realidade, o que existe é

um processo de falsa democratização beneficiado por uma estética voltada para o consumismo: a arte torna-se medíocre, torna-se um mero atrativo ao olhar que antecede a palavra durante o ato da compra. Ademais, grande parte da produção artística em meio ao capitalismo avançado acaba obrigada a seguir às demandas de um *hiperconsumo estético*, no qual o sistema utiliza a arte na medida em que pode ser apropriada como mercadoria. Ora, o ato de *consumir* é, além de tudo, simbólico, tendo em vista a existência do consumo não somente de um produto, mas das marcas estampadas pela *estética do acelerado*.

Sob o monopólio privado da cultura “a tirania deixa o corpo livre e vai directo à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há-de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós”. Quem não se conforma é punido com uma impotência económica que se prolonga na impotência espiritual do individualista. Excluído da actividade industrial, ele terá sua insuficiência facilmente comprovada. Actualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua actuando na superestrutura como mecanismo de controle a favor dos dominantes (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 63).

Em síntese, os próprios indivíduos acabam por alimentar a *infraestrutura* do hiperconsumo, visto que vivem uma incessante busca por aquilo capaz de os tirar do anonimato: consome-se para aparecer, para viver o momento do *estar na última moda*. Aqui, podemos perceber aquilo que Lipovetsky e Serroy (2015) entendem como o paradoxo da hipermodernidade: as marcas provocam a ilusão da distinção, mas, na realidade, arremessam a sociedade diante de um processo de homogeneização. Nesse quadro, a produção artística acaba dividida em dois lados: passa a contemplar as demandas do mercado, ou permanece estagnada à esperança de reconhecimento. Assim, o artista independente tem o seu processo de criação artística ofuscado; suas obras, quase invisíveis: torna-se um estrangeiro aos olhos do grande público.

3.3 “Todos podem ser artistas”: a banalização do trabalho do artista

Ao analisarmos agora a arte como profissão dentro do contexto da hipermodernidade, a partir de uma reflexão inicial, torna-se possível observar um notável crescimento das profissões ligadas ao processo de criação artística, algo que, conseqüentemente, acaba por favorecer as indústrias culturais em sua totalidade, seja por meio da formação de um exército de mão de obra reserva de profissionais que exercem os ofícios ligados à arte ou da manutenção da economia criativa e hiperconsumidora. Entretanto, podemos perceber que, na realidade, existe algo além: há a banalização do trabalho e do sonho da

identidade artista, profissão em que, atualmente, “muitas vezes é necessário exercer uma atividade secundária para ganhar a vida” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 110).

O universo midiático conduzido pelas indústrias culturais da sociedade transtética hipermoderna potencializaram a ambição de se *criar*, ou seja, o crescimento da busca pela arte como profissão está intimamente atrelado a um número cada vez maior de indivíduos que “reivindicam o estatuto de artista ainda que não façam disso sua profissão principal” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 111). Ora, a busca por atividades criativas, paralelamente desenvolvidas à vida profissional, podem ser consideradas um efeito colateral às mesmices do atual cotidiano mecanizado, responsável por fomentar, além da busca pelo divertimento, desejos de autonomia, de expressão e de realizações efêmeras.

A cultura hedonista e psicológica acarretou uma forte espiral de aspirações a ser você mesmo por realizações singulares e pessoais. [...] Ganhar dinheiro não basta mais: as pessoas sonham em ter um trabalho não rotineiro e livre, querem se realizar, se exprimir, criar, fazer coisas estimulantes que a atividades profissional não permite (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 112).

Nesse quadro, os desejos artísticos do indivíduo transtético partem de um estilo de vida em que o individualismo e o consumismo homogeneizam o cotidiano em escalas extremas: ele busca singularidade e destaque pessoal em meio às multidões, deseja afirmar sua identidade. Eis o motivo da banalização do trabalho do artista: a indústria cultural hipermoderna é capaz de impulsionar – seja por intermédio do universo web, programas de televisão, revistas ou outros mecanismos midiáticos – o ideal de que qualquer indivíduo pode vir a se tornar um artista, isto é, a arte deixa de ser um domínio reservado apenas a indivíduos específicos e transforma-se, agora, em um espaço capaz de recepcionar qualquer um que tenha interesse em adentrá-lo.

A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um ímã num campo de limalha de ferro. Não apenas os seus elementos, mas também a sua constelação, o especificamente estético que se atribui comumente ao seu espírito, remete para este Outro. A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atração (ADORNO, 2015, p. 21).

Em comparação com os séculos anteriores, ao se observar tais transformações, novamente, como um processo histórico-social, inicialmente, os artistas passaram por um processo de *aristocratização* e ascensão social ao adentarem as elites da antiga sociedade dos salões literários do século XVIII, tornando-se figuras reconhecidas e de considerável prestígio. A partir disso, juntamente ao avanço da era moderna, a promoção social dos artistas

gradativamente passa a se tornar um fenômeno democrático, “na medida em que a excelência social dos artistas [deixa de ser] ligada a um estatuto hereditário, [e passa a ser relacionada] ao talento individual, ao trabalho, ao mérito independente do nascimento” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 113). Como consequência iniciada pelo culto da “religião da arte” e, depois, pela incessante busca por renovação artística desencadeada pelo advento da técnica fotográfica, pode-se dizer que, por volta do século XIX, já havia um número considerável de praticantes e amantes da arte. No século seguinte, os artistas do movimento histórico das vanguardas buscavam a própria essência da arte que se distinguia de artista para artista por meio da pluralidade estilística que se desenvolveu-se na época. Posto isto, com o avanço do capitalismo criativo transestético, a percepção dos artistas pela sociedade, assim como da própria obra de arte, passa a mudar:

Não se vê mais, nos artistas, gigantes que exprimem as verdades últimas inacessíveis à razão filosófica ou científica: eles se tornaram astros midiáticos, espécies de “comunicadores” ou de animadores da vida cultural, cuja função é criar o novo, fazer sentir emoções particulares e mutáveis por meio de obras em que a dimensão subjetiva, às vezes gratuita ou irrisória, prevalece amplamente sobre a dimensão universal e a expressão do Absoluto. O culto ao novo e à expressão subjetiva substituiu a função da revelação ontológica atribuída pelos modernos à arte (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 113).

Ao se tornar o sistema da máxima inflação estética, as indústrias culturais da sociedade hipermoderna florescem e beneficiam-se por meio da banalização da reivindicação e autoafirmação da identidade de artista, na medida em que a legitima institucionalmente. Ora, não podemos esquecer que a *instituição arte* ainda se encontra presente; entretanto, agora, atinge um *regime hiper*: um universo superficial e arbitrário, um *star-system* exacerbado que controla, furtivamente, o sucesso ou o fracasso da carreira do artista na medida em que se relaciona com as leis da oferta e da procura. Há, então, o aumento da divisão do trabalho artístico: novas profissões e identidades relacionadas à arte, novas inovações tecnológicas, renovações artísticas; uma incessante busca pelo *novo* como atividade estética.

O novo não é o carácter mercantil da obra de arte, mas o facto de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o facto de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. [...] Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 74).

A partir disso, enquanto quebram-se as fronteiras da arte e do comércio, forma-se um horizonte de desigualdades: de um lado, há “um número reduzidíssimo de grandes nomes com uma visibilidade extrema; do outro, temos os obscuros com estatuto precário, visibilidade ínfima e salários na mesma medida” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 188). Dessa forma, podemos perceber que, embora a contemporaneidade possa garantir uma certa aceleração do processo de reconhecimento do artista em comparação com os séculos anteriores – seja através de redes sociais, sites dedicados ao compartilhamento de arte ou outros meios de aumentar o alcance da produção artística por meio da *internet* ou mecanismos midiáticos –, o que prevalece é um quadro de profundas disparidades em que predominam os que desesperadamente buscam aumentar seu alcance – com ou sem gastos com anúncios e publicidade – ou que acompanham às demandas da *mainstream*, da corrente dominante para ter êxito em meio ao caos e à competitividade do capitalismo artista.

Devemos ressaltar que o universo midiático acaba por comentar e expor a notoriedade e os ganhos daquelas consideradas *celebridades artísticas*, cujos trabalhos passam a ser vistos como obras de *altíssima qualidade*. Como resultado, é capaz de desencadear sentimentos que vão desde indignação a um profundo fascínio por parte do restante da sociedade e principalmente dos pequenos artistas que, constantemente, sonham em conquistar um público que os proporcionem viver da arte como profissão.

Como a cotação dos artistas se tornou o sinal definitivo da sua qualidade, o triunfo do mercado é tanto econômico quanto cultural: ele alterou a maneira de perceber, de apreciar, de qualificar a arte e os artistas. Nesse plano, é menos a arte que ganha do que a lógica propriamente econômica do capitalismo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 120).

A sociedade transestética necessita do artista na medida em que banaliza o seu ofício. Busca, por meio de seu trabalho, aquilo que somente o divertimento não é capaz de suprir enquanto sozinho. Logo, a principal função da arte e da própria aspiração pela criação artística se encontra no *consolo* contra a mesmice cotidiana imposta pela *estética do acelerado*. Assim sendo, ao sonho do *ser artista*, ou melhor, à aspiração de *se tornar* bem-sucedido por meio da arte como profissão, é assimilada “a nostalgia de uma vida mais feliz: de humanidade, bem, alegria, verdade, solidariedade” (BÜRGER, 2017, p. 35); é imposto sobre a arte um ideal cultural cuja sociedade constantemente tenta atingir, “mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflecte sempre a coerção econômica, revela-se em todos os sectores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa” (ADORNO, HORKHEIMER, 1947, p. 79). Em um mundo composto por indivíduos transestéticos, no qual tudo é arte e todos podem ser artistas,

a produção artística, embora seja imensamente necessária, ao passar pelo filtro das indústrias culturais, torna-se medíocre.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte, juntamente à sua percepção pela sociedade como fenômeno estético, foi alvo de grandes transformações por intermédio de um processo histórico-social. Nesse quadro, nada superou o impacto do advento da fotografia, responsável por proporcionar as condições de massificação – seja pela sintetização das lógicas estéticas e sociais pautadas no consumo de imagens ou pelo reeducar do olhar dos receptores para um cotidiano majoritariamente mecanizado – para o florescer as indústrias culturais e do consumo de massa.

Dessa forma, podemos verificar três problemas que podem explicar a perda da sensibilidade da sociedade pelo trabalho do artista: a infraestrutura social burguesa advinda da Revolução Industrial, responsável por desencadear um intenso processo de urbanização e aumento da produtividade a partir do processo de industrialização que, por intermédio da introdução de novas tecnologias ao meio de produção capitalista – como foi o caso da técnica fotográfica – consequentemente, também provocou um profundo aumento na divisão de trabalho e a aceleração social; a permanência da *instituição arte* que apenas se adaptou aos moldes da contemporaneidade, suprimindo os mecanismos de dominação e do divertimento das indústrias culturais, além exercer influência sobre o que faz – ou não – parte da *mainstream* em meio ao campo da arte; e, por fim, o problema da superabundância estética – o mosaico de indústrias culturais – responsável por impulsionar o consumo de ideias, adormecer os sentidos e provocar a apatia perante as obras de arte.

Em síntese, há, sobretudo, a banalização da produção artística capaz de encobrir a elitização da forma de se fazer arte: a grande maioria dos amadores e artistas independentes sofre pela falta de tempo explicada pela aceleração do cotidiano contemporâneo e, como resultado, tornam-se incapazes de efetuar o trabalho de criação artística. Enquanto isso, os mecanismos midiáticos impulsionam os gigantes detentores da fama e do tempo livre demandado pela arte. Assim, a perversidade desse sistema se encontra na falta de oportunidades – e principalmente reconhecimento – dos pequenos artistas dentro da comunidade artística.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Wesley Carlos. Benjamin e Adorno: um debate sobre a arte no século XX. **Cadernos Walter Benjamin**. São Paulo, v. 11, p. 118-135, 2013. Disponível em: <https://www.gewebe.com.br/pdf/cad11/wesley.pdf>. Acesso em: 8 abr. de 2021.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1947. p. 57-79.
- ALVARENGA BERBARE, Daniel; MONTEIRO, Priscila Barthel. Reprodução Técnica: O primeiro passo para indústria da cultura. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UFPel, 1, 2011, Pelotas. **Anais [...]**. Pelotas: UFPel, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 81-95, 1988.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu, 2017.
- CHAUÍ, Marilena. O universo da arte. *In*: CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. Ática: São Paulo, 2000. p. 402-428.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- FERRARI, Rodrigo Duarte. O poder da indústria cultural na internet. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 18, 2013. São Paulo: **Anais [...]**, Brasília: CBCE, 2013. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2013/5conice/paper/viewPaper/4803>. Acesso em: 08 abr. 2021.
- GASPARETTO, Débora Aita. **Arte digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte**. 2016. 288 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/150958>. Acesso em: 20 out. 2021.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LORDELO, Juca. **A relação de Rodin e a fotografia**. Expresso em Movimento, 2012. Disponível em: <http://expressoemmovimento.blogspot.com/2012/08/a-relacao-de-rodin-e-fotografia.html>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- MOMA. **Vincent van Gogh**. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2206?locale=en>. Acesso em: 16 set. 2021.

MOMA. **Vincent van Gogh**. Disponível em:

https://www.moma.org/collection/works/79802?artist_id=2206&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 16 set. 2021.

NARITA, Felipe Ziotti. **A experiência da aceleração: paisagem, infraestrutura e o imaginário da modernidade no Brasil (1870/1910)**. 2020. 247 f. Relatório (Pós-Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 50-85.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. Autonomia da arte e liberdade: considerações sobre o tema da *Bildung* (formação) em *Teoria da Vanguarda*. **Revista Investigações**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 1-32, 2013.

PORTO, Bruno Carrijo et al. A arte após o advento da fotografia. **Revista Eletrônica de Comunicação**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-10, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/iandra.fernandes/Downloads/467-1547-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2021.

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. Arte e tecnologia: da idéia de reprodução técnica de Walter Benjamin às propostas de Museu Virtual. **Configurações**, São Paulo, n. 8, p. 139-154, 2011.

VAN GOGH, Vincent Willem. **To Emile Bernard. Arles, on or about Friday, 5 October 1888**. Destinatário: Émile Henri Bernard. Arles, 5 out. 1888. 1 carta. Disponível em: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let698/letter.html>. Acesso em: 16 set. 2021.

VAN GOGH, Vincent Willem. **To Willemien van Gogh. Auvers-sur-Oise, Thursday, 5 June 1890**. Destinatário: Willemina Jacoba van Gogh. Auvers-sur-Oise, 5 jun. 1890. 1 carta. Disponível em: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let879/letter.html>. Acesso em: 16 set. 2021.