

EXERCÍCIO DE DESCONSTRUÇÃO:

APONTAMENTOS SOBRE GESTÃO AUTÔNOMA E O CAMPO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

“Dismantling Exercise: Notes on Autonomous Initiatives And The Contemporary Artistic Field”

Ilze Petroni*

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

RESUMO: com base na experiência empírica, este artigo destina-se como um ensaio crítico, como uma especulação dialética entre praxis e teoria, acerca dos limites ou incapacidade de a autonomia das gestões autônomas de arte contemporânea em relação ao microcosmo social específico em que participam, além de sua colocação nas periferias ou limites do mesmo. Pretende questionar as premissas de tais gestões de arte à luz da instituição que as regula e modeliza.

Palavras-chave: gestões autônomas; campo artístico; crença; autonomia

ABSTRACT: based on empirical experience, this article is intended as a critical essay, as a dialectic speculation between Praxis and theory, about the limits or inability of autonomy of autonomous contemporary art initiatives in relation to the specific social microcosm in which they participate, beyond their placement in its peripheries or boundaries. This reflection intends to put into question the assumptions of such art initiatives in light of the institution that regulates and models them.

Key-words: autonomous initiatives; artistic field; credence; autonomy.

*A ação determina o pensamento. Não o contrário.
- Este era o lema do grupo.
Mas o que determinava a ação,
isso jamais chegaram
a me explicar.*

Haruki Murakami
Pinball, 1973

1. POSIÇÃO

Há um tempo escrevia que gosto das perguntas simples porque a interrogação carente de grandeloquência permite percorrer o véu do naturalizado¹. Quer dizer, habilita romper – ou ao menos rasgar – o cristal do evidente daquela porção de realidade que emergiu como inquestionável pelo costume, por seu mero uso social.

Há também minha estima pela crítica. Pelo exercício de desmontar o plexo material e simbólico, empírico e ideológico, que cimenta ou fundamenta a inércia necessária para a reprodutibilidade de uma ordem – qualquer ordem – historicamente situada e determinada.

Sem essa confiança obrigadamente cega (ou cegada) do sentido dado das coisas (da percepção, da significação, do alcance e da orientação outorgados para o mundo fenomenológico), a ação (social, cultural, econômica, estética, política) seria basicamente impossível, irrealizável. Não obstante é preciso

suspendermos, mas apenas momentaneamente, de este *contínuum*.

É saudável – de vez em quando, de alguma maneira – jogar para a ficção de deter o fluxo do devir para observá-lo, compreendê-lo e interpretá-lo. Mas saber que ao olhar algum aspecto da realidade, o faremos enviesadamente. Tenderemos sempre, por limitação fisiológica (o funcionamento de nossos órgãos da visão) e por limitação cognitiva, um ponto de vista construído e incompleto. Basta então reconhecer que ainda assim que queiramos, não conseguimos “...dizer tudo, sobre todas coisas e, ainda, ordenadamente” (Bourdieu et al, 1973, p. 24). Temos que optar desde para onde veremos até como para quê faremos isso. Deste modo, começaremos a modelar e a construir um objeto que não é mais a realidade em si mesma.

Menciono este básico porque considero que é requisito a priori transparecer a *motivação* a partir da qual se realiza a operação. Mais especificamente, porque penso necessário explicitar minha própria tomada de *posição interessada* em apresentar estes apontamentos.

O que vem a seguir é um ensaio. Uma prova de que as ideias partem da observação de sujeitos empíricos mas que decide abandoná-los. Dito de outro modo: é um exercício de

especulação dialética entre *praxis* e teoria que começa com um reconhecimento e, no mesmo movimento, uma renúncia. Admite que sua matéria de análise existe na imbricada trama de interações entre sujeitos fenomenológicos situados (histórica e ideologicamente afetados); ao tempo que ressignifica a possibilidade de elaborar um anedotário, uma sucessão enumerada, descritiva e mais ou menos articulada, que narre casos, devidamente selecionados por sua notoriedade, singularidade ou, talvez, exotismo.

A negativa de elaborar uma cartografia que dê conta, então, das diversas maneiras de produzir coisas de arte contemporânea, que busque classificá-las e/ou que intente estabelecer parâmetros de comparação para a construção de critérios de juízo, desviaria a atenção do objetivo geral do artigo. A saber: especular (teoricamente) sobre a impossibilidade da *autonomia* das gestões *autônomas* de arte contemporânea em relação ao microcosmos social específico do qual participam, além de sua colocação nas periferias ou limites do mesmo.

Posto que o anterior poderia resultar numa contradição nos termos, permito-me um esclarecimento: a noção de gestão autônoma foi produto de uma manobra estratégica baseada na necessidade de diferenciação (não só em sua dimensão simbólica) de outras experiências e

tentativas de aglutinação de grupos, coletivos e indivíduos vinculados à produção, gestão, circulação e consumo da arte contemporânea na qual aquele gradiente do sistema pertence ao não hegemônico.

Em outras palavras: a tentativa de nominar, de um modo distinto de um conjunto de agentes e suas práticas em relação à articulação ou tensão com a hegemonia artística, foi uma intenção de reconfigurar – em princípio, mas não só, discursivamente – as (inter)relações objetivas entre diferentes e muito díspares disposições e posições (dominantes e não dominantes) haja dentro (e por que não, também, haja fora) da esfera da arte.

A intenção foi ambiciosa e arrojada. Ambiciosa porque o gesto de ressignificar foi acompanhado de uma série de ações de visibilidade e inscrição que foram sustentadas com o tempo² pois não pretendiam ficar em – ou contentar-se com – o mero ato de enunciação. Pelo contrário, ao compreender que é possível *fazer coisas com palavras* (Austin, 1962) o requisito foi, exatamente, continuar tecendo para que o “piscadela” cobrara eficácia, tanto na incidência efetiva nas formas de pensar, designar e reconhecer a variedade de práticas de gestão de arte contemporânea que não está circunscrita à cultura oficial³. Arrojado, porque na urgência

operativa foi esquecido o peso específico do conceito que vem adjetivar um tipo de gestão artística. Houve, se é que se pode dizer, uma sorte de componente irreflexivo que lhe restou importância à multivariante densidade filosófica e sociológica que esta palavra contém. E mais, poderia dizer que o arranque pragmático se impôs sobre uma instância de elecubração autoconsciente que deu conta – com maior musculatura – do porquê da eleição deste ou de outro vocábulo.

Indico tudo isso não como justificativa, e sim como reconhecimento da minha participação ativa no esboço e promoção da noção. Sem embargo, o feito no passado não invalida a possibilidade de autocrítica do presente.

É por isso que estes apontamentos pretendem colocar em perspectiva e em reatualização analítica, propondo a continuação três momentos de desconstrução que permitem reajustar a visão e o entendimento em torno da gestão autônoma de arte contemporânea à luz do funcionamento do sistema da arte. Basicamente, procurarei i) revelar sucintamente o componente principal que possibilita a existência deste campo; ii) revisar conceitualmente a noção de autonomia e iii) esclarecer os motivos pelos quais não seria possível a autonomia na gestão autônoma.

Isso posto, a validade deste exercício de reenquadramento residirá em seu retorno ao âmbito da experiência mundana. Quando voltamos a habitar o fluxo do devir, esse *rio interminável*⁴.

2. CAMPO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO E SEU COMPONENTE VITAL

Correntemente falamos sem detalhar a espessura da significação da terminologia empregada, pois confiamos que compartilhamos o mesmo horizonte de inteligibilidade com nosso(s) interlocutor(es). Esse feito, atribuível à muito necessária economia semântica, poderia converter-se problemático quando os sujeitos (atuantes e falantes) se encontram participando de um campo social particular como o da arte contemporânea. Neste, a questão comunicativa só está constituída e atravessada por uma maior ambiguidade discursiva. De todo modo, a confusão hermenêutica, levada a tornar-se um obstáculo, resulta mais que proveitosa. Por que? Entre outros motivos, porque a anfibologia crônica dos que participam deste jogo permite evidenciar aquilo que se faz possível. Que é o mesmo: desnecessariedade permite garantir sua reprodutibilidade em ordem do diacrônico e referendar os momentos sincrônicos em que acontecem os fenômenos artísticos.

Digamos então que resulta irrelevante que exista um consenso generalizado em torno da definição desse “algo” que chamamos “arte” (e suas derivações: belas artes, arte moderna, artes visuais, arte contemporânea etc.). Só alcança, para admitir seu estatuto de existência, um simples ato de fé. A crença na arte – a crença na possibilidade de que haja algo que reconhecemos como tal – é a primeira marca para a edificação e manutenção de sua arquitetura.

Tudo que há – o que há desenvolvido e desenvolve – e havia dentro deste universo é viável e viabilizado graças a esta crença arraigada *ab aeterno*. A aparência de eternidade ou de um “desde sempre”, faz que suas bases sejam tão sólidas, tão inalteradas. Se apresentam como naturais, apagando todo traço ou pista de sua própria contituição como *formação histórica*⁵ ou simple e mera construção ideológica.

Estabelecer um equivalente análogo à religião pode resultar esclarecedor: não pode haver igreja (de qualquer tipo) sem a convicção – estendida e compartilhada – da existência de deus. Este princípio é o germen a partir do qual se pode estabelecer a ordem e as formas com as quais se levarão a cabo as cerimônias de culto.

Não é tarefa aqui dar os caminhos através dos quais se despegaram (e foram anotados)

os acontecimentos, sucessos ou reflexões que facilitaram a cristalização da crença. O que é preciso assinalar – enfaticamente – é que a mesma deu lugar – como no exemplo anterior – ao desenvolvimento de uma teologia e um credo propriamente artísticos.

Com o risco de ser repetitiva: a crença na arte é a base e o fundamento primeiro da *instituição arte*. De fato, é a instituição em si mesma, a partir da qual algo é – ou pode ser – arte.

O que talvez seja paradoxal é que para que a arte se convertesse em um tipo muito particular de sacralidade foi preciso que suas práticas se desacralizassem. Quer dizer, que se amanciparam da supervisão social, da tutela ideológica, do apadrinhamento econômico e dos encargos éticos e estéticos da curia e da monarquia.

É desse modo que pode emergir e consolidar-se como sistema auto-regulado, já que ao desligar-se das ataduras clericais e reais alcançou a maioria para dar a si suas próprias regras do jogo. Regras que se fundamentam em um misticismo aurático-cultural em torno do artista como demiurgo, a obra de arte autônoma e outros⁶.

Desencantamento para dar passo a novo

tipo de encantamento⁷. Assim triunfa a teologia da arte. Triunfa porque, como já foi mencionado, exclui toda particularidade social e histórica da origem. Triunfa porque oculta perfeitamente o interesse imanente para apresentar-se como um espaço desinteressado. Triunfa porque a especificidade na divisão do trabalho⁸, sua institucionalidade legitimante e legitimadora⁹ e suas disputas materiais e simbólicas particulares operam no plano de um *pacto invisível*.

Em outras palavras, para que “...a produção e reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo (Bourdieu, 1992, p. 253) sejam eficientes é preciso que o caráter ideológico da arte opere através de um mascaramento geral do conjunto de fundamentos, postulados e proposições que o possibilitam. Não podem ser postos de manifesto explicitamente já que para a dinâmica do jogo é necessário mantê-los à margem da discussão. Esta é uma das tantas heranças da Modernidade. Herança que continua gozando de muito boa saúde na fase contemporânea (pós-aurática, autoconsciente ou desencantada) do artístico já que, justamente, seu regime de crenças permanece inalterado. Inclusive tendo sobrevivido aos embates mais vorazes e enraivecidos (como o dos movimentos históricos de vanguarda, os que, com bastante rapidez, foram devidamente consagrados e

canonizados).

Portanto sustento que a indeterminação do significado e sentido da arte contemporânea seja de grande utilidade aos fins de sua pertinência em tal campo. A des-definição – que habilita a ausência de um consenso generalizado e aceito sobre seus contornos – permite, há um século, uma mabeabilidade quase infinita do que é possível haver (a)parecer e (re)conhecer como artístico (ou com alguma qualidade artística, qualquer que seja) porque só alcança com que alguns sujeitos converjam para a crença de que o pelo fato de estar inserido na dinâmica do jogo. E podem confluir porque, sabendo ou não, participam dos imperativos ideológicos que temos detalhado.

O que é o mesmo: no nível da *doxa*¹⁰ da arte se pode intervir no jogo – com maior ou menor eficácia – quando e enquanto não se questione o dogma que regula e possibilita sua existência. É por isso também que as práticas “litúrgicas”, que os rituais em torno e em nome da deidade-arte, se centrem em seus objetos-fetiches, incluso em seu ciclo mais desmaterializado e/ou des-objetualizado.

Não por acaso que reduplicar o valor e a importância do objeto artístico permita distrair a atenção e continuar ocultando o complexo plexo

de interesses materiais e simbólicos (e que muitas vezes são extra-artísticos) que estão em disputa. Este é bem sabido pela trama de organismos que regulam – administrando - os intercâmbios institucionalizados de bens e serviços artísticos já que centram sua atenção em torno do objeto artístico e as vinculações entre este e os sujeitos empíricos que os produzem. Ponderam a circulação, reconhecimento, consumo e análise (temático e/ou formal) de peças de arte em virtude das oposições, disposições e predileções de seus produtores, construindo a visibilidade e legitimação de narrativas e relatos que não conseguem dar conta dos sistemas de tomada de decisões que se sucedem no terreno extra-objetual (forma dentro e fora do próprio campo). Desse modo obscurecem as relações de força operantes no campo da arte já que

... todo poder que logra impor significações e impô-las como legítimas dissimulando as relações de força em que se funda sua própria força, acrescenta sua força própria, isto é, propriamente simbólica, a essas relações de força (Bourdieu, 1970, p. 44).

Reconhecer que o poder se esconde por trás de outro tipo de relações que – no caso do campo da arte – excede amplamente ao objeto-obra, que por sua vez funciona como elemento central da *mise-en-scène*.

O objeto de arte é o objeto no qual se

encarna e se pratica a fé na arte e que vem tratar de dissimular o complexo sistema de relações e interdependências através do qual os distintos agentes e instituições invertem distintos *capitais* (econômicos, culturais, sociais, simbólicos) nas disputas e competências para posicionar-se legitimamente for dentro do campo.

Se rende culto com devoção a partir de sua transubstanciação em relíquias exibíveis, premiáveis, editorializáveis, colecionáveis e museizáveis. Mas o processo a partir do qual se realizam estas operações e a maneira com a qual se distribuem os benefícios, recompensas e privilégios há de assemelhar-se às do ilusionista: que só se veja o resultado e não as manobras de especulação de valor (simbólico e financeiro). Assim sendo e tudo, por mais crente e devoto que se possa ser, não se estará mais perto do deus-arte ou se beberá do maná prometido.

Não basta só professar a religião. A questão do paroquiano é saber articular uma atitude desinteressada (em benefício que se deseja obter) frente aos outros agentes e instituições com uma inversão tática (num curto prazo) para poder construir uma trajetória, acumular capitais e obter um reconhecimento social do e no campo (a longo prazo). Não obstante, é preciso recordar que as probabilidades de êxito são exíguas devido, entre outras questões, à alta

competitividade, que se encontra vinculada a uma oferta quase infinita de produtos e uma demanda restringida pelos próprios limites que tem a infra-estrutura institucional para contê-los.

Contudo, há aqui presente um compêndio ajustado do modo no qual funciona o campo artístico, incluindo no presente. E se bem parecera algo claro, considero que seja necessário insistir na sua revelação, já que pela forma como fomos educados, pelas discursividades incorporadas ou internalizadas desde nossa participação como educandos no sistema pedagógico formal (mas também do lado de fora) termos aprendido (ou nos ensinado) que a arte é um espaço social sacralizado e sacralisável.

Desmontar ou desconstruir a instituição-arte e a estrutura organizacional que garante sua perduração, então, permite compreender como funciona o jogo e isto – por sua vez – nos capacita a perguntarmos pelo lugar e pelos modos nos quais se insere esse tipo particular de produzir instâncias artísticas que chamamos de *gestão autônoma* e examinar como ela opera no emaranhado artístico.

3. AUTONOMIA

À medida em que o campo artístico se configurou como tal – isto é como espaço social

que funciona segundo suas próprias regras do jogo – a trama de agentes e instituições (no sentido sociológico eurocêntrico de *instituto*) foi tornando-se mais complexa e, em certa medida, democratizante. Isso significa que o poder moderador, controlador e legitimador que se encontrava concentrado em categorias sociais claramente reconhecíveis e distinguíveis (e que exerciam o monopólio da imposição dos significados legítimos e dos usos ou funções sociais em torno da arte¹¹), foi diversificando-se. Quer dizer que suas sucessivas redistribuições descentralizaram os nós de seu exercício e de sua execução e

... o universo dos artistas deixa de funcionar como um aparelho hierarquizado controlado por um corpo e se constitui pouco a pouco no campo da concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: o processo que conduz à constituição de um campo é um processo de institucionalização da desordem cujo término nada pode erigir-se dono e senhor absoluto dos nomos, do princípio de visão e divisão legítima (Bourdieu, 1992, p. 202).

A crença original (*gênese da arte*) não se vê alterada, mas sim amplia a gama de quem a resguarda e a normatiza para a distribuição dos benefícios e dividendos derivados de uma participação eficiente no jogo. O interessante é que essa democratização – produto da divisão e da especialização do trabalho – é em grande medida ilusória. Quero dizer: como todo sistema

social, a acumulação de poder é assimétrica e se encontra – portanto e nos atos – concentrada em mãos escassas. Ou seja: apesar de novos papéis¹² e formas de atuação que emergiram e se consolidaram no tempo e que dariam conta de uma distribuição mais extensa e ampliada para o exercício do poder, são poucos que efetivamente detém e exercem a capacidade de incluir/excluir (material e simbolicamente) tudo aquilo que se (auto)denomina como artístico.

Existe assim um âmbito de dominância (central) que regula o fluxo das sucessivas designações, demonstrações, consagrações ou legitimações. Setor em que as disputas para manter esse domínio são inclementes, ainda que revestidas de bons modos e muita diplomacia. Não é um monopólio que impõe suas visões em torno da arte, mas sim um oligopólio que atua sobre o imaginário e as percepções sociais sobre ele.

Reconhecer ou distinguir – dentro do campo – o núcleo que exerce a hegemonia artística permite, por outro lado, adentrar-se naquelas zonas marginais (periféricas). Setores que, apesar de encontrarem-se nas bordas, compartilham do sistema de crenças e da *illusio* que o sustenta. É nessa borda que podemos situar as *gestões autônomas da arte*.

Uma primeira observação que frisa o elemental: para que exista um tipo de gestão de arte definida como *autônoma*, temos que reconhecer a existência de outro tipo de gestão que há de ser *não-autônoma*.

O problema reside justamente em apelar para o emprego do termo “autonomia”, cujo uso se remonta – historicamente – à Antiguidade e desde então tem sido utilizado para refletir filosoficamente sobre política, moral e ética e, por suposto, estética.

Como seria muito extenso abordar cada um dos matizes que esta categoria foi adquirindo no andaime teórico dos pensadores que estiveram (pre)ocupados com ela¹³, só me deterei muito resumida e simplificada no momento kantiano. Momento em que, poderíamos dizer, o conceito adquire uma densidade maiúscula a tal ponto que o filósofo Königsberg seja considerado seu inventor¹⁴ e, além do mais, aquele que inseriu com maior força no uso da categoria para as belas artes. É com Kant que se começa a tomar corpo o que conhecemos como idealismo alemão em sua fase *transcendental*. Idealismo que ainda continua imperando como residual¹⁵ na configuração e reprodução da instituição-arte.

Cometerei um ato de redicionismo brutal, mas – espero – compreensível: para Kant

a autonomia se encontra associada à vontade (*autonomia da vontade*), que pode ser resumida como a faculdade que o sujeito tem para dar a si mesmo leis (auto-legislação), sem interesses, desejos ou inclinações próprias ou alheias (já que por ser assim os imperativos não seriam mandatos morais [leis morais], sendo meramente condicionamentos). Em suas próprias palavras:

A autonomia da vontade é aquela modalidade da vontade pela qual ela é uma lei para si mesma (independentemente de qualquer modalidade dos objetos do querer). O princípio de autonomia é portanto o seguinte: não elegir, exceto de tal modo que as máximas de sua eleição estejam simultaneamente compreendidas em si mesmo como lei universal (1785, p. 440).

Por isso, a noção kantiana de autonomia é homologável (ou sinônimo de) à liberdade moral, quando e enquanto o fundamento da moralidade é aquilo que a constitui. Neste sentido, é a própria lei moral que faz com que o sujeito seja consciente de sua própria liberdade. Disso se desprende, então, que delimite racionalmente seus próprios fins. Dito de outro modo: o ser racional (*Faktum da razão*) é, para Kant, universalmente legislador e portanto essa lei o exige que não se trate a si mesmo (nem aos outros seres racionais) como *medios* sendo invariavelmente – e ao mesmo tempo – como *fins* em si mesmos. Isto significa que (ou é consequência de) a dignidade, que é compreendida como valor intrínseco dos sujeitos

racionais que obedecem só aquela lei que dão para si mesmos ao proporcionar-se motivos para obedecer.

Agora bem, além dessa *autonomia da razão* – vinculada ao reino incondicionado da liberdade – e da noção de *autonomia do entendimento* – através da qual o sujeito pode dominar os fenômenos da natureza –, encontramos que Kant apela também à autonomia da *capacidade de julgar*. Esta última é a que se encontra vinculada à arte em sua famosa terceira crítica: *Crítica do Juízo* (*Kritik der Urteilskraft*) onde sustenta que “... *licitamente só cabia qualificar como arte o produzido com liberdade, quer dizer, mediante uma vontade cujos atos têm por fundamento a razão*” (Kant, 1790, p. 153).

A partir desta última crítica – na qual desenvolve sua *estética* – repousam as bases teóricas e conceituais da arte autônoma. Sua importância, justamente, radica na superação da metafísica racionalista que impossibilitava o salto até a construção estética como disciplina filosófica independente. Kant é quem abre o jogo, desse modo, para um novo paradigma estético já que as noções de *autonomia e desinteresse* para o âmbito do estético apontam à *pura satisfação desinteressada* que é o que justifica o juízo de gosto. Quer dizer, é o que

estabelece a diferença entre o puro prazer que se sente frente à contemplação do belo e aquele prazer interessado que se encontra em relação à utilidade prática. Com isso, basicamente, “... *fica refletido o aspecto subjetivo da separação da arte e suas conexões com a prática vital*” (Bürger, 1974, p. 94). Isso implica, em outras palavras, a (nova) não-função social da arte.

A *finalidade sem fim* e a liberdade da percepção possibilitam que a arte não necessite se ater ao interesse prático daquilo que é representado. Com esses postulados kantianos pode-se estabelecer um momento decisivo no que é entendido por arte. Quer dizer, quando se separam daquelas concepções que organizavam até então seus problemas: a mimesis, a técnica (como perspectiva na pintura) e seus usos ideológicos enquanto ferramentas de representação (e de pedagogia da subordinação ao poder).

Por que apelar a Kant, então? Porque

... só com a constituição de uma estética como uma esfera natural do conhecimento filosófico aparece o conceito de arte, cuja consciência é que a criação artística afete a totalidade das atividades e se enfrente a elas em abstrato (op cit, p. 93).

Em termos sócio-históricos, isso implica também na conformação de uma esfera

autônoma que se auto-legislará, construindo suas próprias regras do jogo. Mas não o fará incondicionadamente. Estará, pelo contrário, constituída e atravessada por muitos e variados condicionamentos (interesses) que são da ordem do ideológico, já que *estão – sempre estão – a serviço de alguém*(Bürger, 1974).

Além do mais (e como fora mencionado) o poder de impor as regras pertence à institucionalidade que seria a *não-autônoma*, já que se encontrariam ajustadas a interesses (privados) com aparência de desinteresses. E aqueles “... *intercâmbios artísticos institucionalizados*” junto com a “... *distribuição dos benefícios da significação*” (Fraenza & Perié, 2016, p. 6) que deles se desprendem são gerenciados¹⁶ (no sentido de administração) por essa institucionalidade.

Por isso o pensamento kantiano não é em absoluto arcaico ou velho. Já dizia Marshall McLuhan – a propósito do avanço tecnológico –:

Há um velho ditado no mundo dos negócios: ‘se funciona, está obsoleto’. E, só quando algo se torna obsoleto, a gente está bastante familiarizado com o como fazê-lo funcionar. Nossos carros já são obsoletos, mas isso significa que servem. (...) A obsolescência não significa a conclusão, mas sim o princípio de um processo. No que concerne à vida diária, isto não se entende pelo geral. As pessoas creem que a obsolescência significa o final, mas é

o início. Vivemos em atitudes, quadros mentais, tecnologias e lugares obsoletos¹⁷.

O sustentado pelo teórico canadense é facilmente transferível para a esfera da arte. Os conceitos kantianos são obsoletos nesse sentido, já que são justamente os que seguem fazendo funcionar o campo. Foram incorporados – até sua cristalização – no sistema de crenças que fundamenta a existência da arte. De uma arte pura, autônoma.

Agora, é preciso voltar a perguntar: podem as gestões autônomas de arte chegarem a ser tais?

4. SOBRE A IMPOSSIBILIDADE DA AUTONOMIA NA GESTÃO AUTÔNOMA

Ambos tipos de gestões – não-autônomas e autônomas – gestionam coisas de arte. A cacofonia é intencional porque para um e outro é válido o feito que o procedimento para concretar as programções (quaisquer sejam estas) está vinculado à administração de recursos (materiais e financeiros). É por isso que a gestão de arte é uma questão de economia no sentido corrente do termo, mas também em sentido mais restrito: são uma questão de economia *sígnica* que articula a promoção de intercâmbios simbólicos (Baudrillard,

1972) com os benefícios ou privilégios que se obtém a partir dessa gestão. O fato é que para ambos segue operando uma inversão da lógica econômica: uma economia anti-«econômica» que – igualmente e como temos visto – tem o desinteresse como organizador ideológico e prático para que a gestão de arte funcione.

Desde o século XIX assistimos à consolidação e à retificação da noção do *l'art pour l'art* (derivada da estética idealista kantiana e do romantismo alemão) que vem rechaçar qualquer tipo de “prostituição” da prática artística a partir de sua vinculação com o dinheiro ou utilidade extra-estética. Daí para a *illusio* artística segue tendo vigência e validade a atitude das gestões (sobretudo das autônomas) de se fundamentarem em “... uma negação coletiva dos interesses e dos benefícios comerciais”. Sem embargo, é claramente uma impostura porque – como continua a nomeção –:

... as condutas mais ‘anti-econômicas’, as mais visivelmente ‘desinteressadas’, aquelas que, em um universo ‘econômico’ ordinário seriam as mais barbaramente condenadas, anexam uma forma de racionalidade econômica (...) e de nenhum modo exclui a seus autores dos benefícios, ainda econômicos, prometidos que estão em conformidade com a lei do universo (Bourdieu, 2003, pp. 155-156).¹⁸

Por isso fazem gestão. Porque para que seus desempenhos tenham algum grau

de eficiência para dentro (e fora) do campo artístico, se encontram compelidas a atuar economicamente, a inverter e a utilizar estrategicamente o conglomerado de recursos disponíveis (que são sempre escassos ou limitados). O embate redundará para ambos tipos de gestão (em algum momento) na realização ou na satisfação do próprio interesse.

Agora nos detenhamos ao sentido genérico que se tem das *gestões autônomas*, também chamadas de independentes, *experimentais, alternativas ou auto-gestionadas*. Podem ser compreendidas como aquelas que se autoabastecem e que não se encontram subordinadas a uma instituição superior, seja no plano financeiro, seja no político-ideológico. Responderiam, seguindo essa definição, exclusivamente à iniciativa privada ou à vontade de sujeitos que confluem para o objetivo de gerar espaços (de exibição, de comercialização, de formação etc.) alternativos à institucionalidade tradicional e dominante (museus, galerias, grandes salas de exibição etc.) Essa vontade subjetiva, assim mesmo, estaria vinculada a uma sorte de mal-estar frente à atuação para com a arte que leva adiante o âmbito estatal (público) e o comercial/mercantil (privado).

Quer dizer, esses últimos – e segundo essa leitura – ignoram, inadvertem, não

compreendem e/ou não incluem (em termos materiais e simbólicos) o conjunto de práticas (e seus excedentes objetivos) que desse conjunto de sujeitos entende – por sua parte e segundo seus parâmetros – que cumprem com os requisitos de artisticidade necessários para merecer um espaço de visibilidade/publicidade (no sentido de fazer público). Mais resumidamente: emergem como instâncias que incluem aquilo que é rechaçado pela institucionalidade hegemônica. Ou bem e em casos extremos, surgem porque em suas próprias cenas locais não contam com a infraestrutura mínima para abrigar essas práticas porque o dominante seria os outros tipos de produção simbólica como o moderno, o cultural e/ou o folclórico. Em todo caso e em ambas circunstâncias, as *gestões autônomas* vem a ser um resultado de uma reação frente a um estado de coisas, produto de um diagnóstico – mais ou menos *sui generis* – da esfera da arte em que se encontram imersas. Ou seja, respondem a algo que entendem como falta ou vazio. Melhor dito: enfrentam praticamente – e com maior ou menor grau de autoreflexividade – o *status quo* da arte. Mas o fazem para participar desse jogo porque elas mesmas produzem sua crença e teologia. E porque, nos atos, estão condenadas a operar em termos de inclusão/exclusão. Poderão utilizar outros critérios para realizar a manobra, poderão construir e ensaiar linhas editoriais e, não obstante, a especulação é a mesma. É, lisa

e planamente, especulação interessada de valor porque disso se trata o campo artístico. Não importa quão longe do centro se encontre(m) no ou os agentes (artistas, curadores, críticos etc.) trabalhando em espaços independentes. Ao estarem no campo, se encontram aceitando as regras que o constitui. Por isso e embora as gestões autônomas possam ser explicadas em termos de capacidades de resposta heterodoxas contra a (em luta contra) uma ortodoxia e em virtude da faculdade de auto-determinação para a realização concreta das atividades que levam a cabo, como manifestação de poder-fazer enquanto apropriação dos meios de produção (ainda que precários), em rigor não podemos afirmar que sejam autônomas em termos puros.

E mais: apesar de se encontrarem – geralmente – orientadas para afetar o contexto imediato e o comunitário, o desenvolvimanto de economias afetivas, a ressignificação empírica do espaço público, o estabelecimento de laços colaborativos e o desenvolvimento do trabalho em rede para coordenar ações e esforços que – em seu conjunto – constituem em definitiva modalidades da micro-política, não podemos sustentar argumentativamente que – na atuação para o campo artístico – possam ser totalmente independentes ou livres. Isso porque o princípio de existência subjetiva (*existência para si*) não está totalmente auto-legislado já que – e não

me cansarei de repetir – aceitam de *antemão* as regras do jogo artístico e a crença que o detém. Há, portanto, algo de *heteronomia* na gestão autônoma da arte.

Semelhante afirmação pode ser demonstrada com certa facilidade ou talvez com bastante coragem. Pode-se conceber as gestões autônomas em virtude dos propósitos que motivam o enlace e a organização de atitudes e destrezas para estabelecer-se como tais. Deste modo é possível observar duas orientações principais que delimitam o leque de atividades a desenvolver com o tempo. Se encontram, por um lado, aquelas guiadas pela produção de carreira e de relações sociais ou de influência para dentro do campo da arte contemporânea. São as que recorrem a um marco organizatório coletivo para consolidar trajetórias pessoais/individuais. Utilizam assim a prática da gestão independente como meio para a produção de fins privados orientados a sua inserção legitimada na esfera dominante. Em síntese, buscam “... *fazer um nome e um lugar – bem colocado – no jogo da arte*” (Fraenza, 2014, p. 12).

Por outro, se encontram aquelas gestões dedicadas à produção e/ou divulgação de conhecimento. Daí que concentram suas ações na experimentação com as formas de fazer e pensar o compreendido como arte em uma dada

comunidade, baixo a forma de investigações, desenvolvimento de projetos editoriais e produção de material bibliográfico sobre as práticas artísticas locais. Geralmente assumem também um rol direta ou indiretamente pedagógico; já seja, brindando ferramentas de profissionalização a agentes da cena, ou gerando intâncias para a formação ou construção de públicos¹⁹.

Está claro que nenhuma destas orientações se manifesta no terreno emprírico de maneira rígida devido à necessária elasticidade, contaminação e porosidade, requeridas para garantir sua mínima perdurabilidade no tempo. Requerem para si dinamismo e capacidade de reação frente às necessidades das cenas em que operam para poderem adaptar-se às mudanças, modas e viscissitudes da trama social maior.

Mas, de onde reside a heteronomia? Pois bem, não só por acionar participar da *illusio*; mas também pelo fato de que ambos tipos de gestão autônoma são levados adiante através das formas institucionalizadas da arte. Isto é: apelam ao repertório de possibilidades de práticas e produtos conhecidos, reconhecidos e legitimados por todo conjunto de participantes deste mundo. Ao fazer exposições, possuir trastiendas, trabalhar curatorialmente, realizar convocatórias (de qualquer tipo), salões, festivais

ou prêmios, editar catálogos e /ou vídeos, publicar livros, fazer periódicos e distribuir, agenciar patrocinadores ou apoiadores, realizar leilões etc, estão replicando – mais ou menos mecanicamente – as formas convencionais da hegemonia artística.

Dito de outro modo, as gestões autônomas implícita ou explicitamente se subordinam – emulando – as fórmulas validadas e consolidadas para ver e fazer ver o artístico (ao que elas consideram artístico). Reproduzem as distintas orientações prescrevidas, mesmo que o façam sob a lógica da paródia, da sátira ou da brincadeira.

Evidentemente, preenchem um vazio que nem o Estado (através da política cultural pública) nem o mercado financeiro pretendem preencher (além do mais, não teriam motivo para fazer isso)²⁰.

Daí que o trabalho da gestão independente seja muito louvável e, talvez, importante, pois permite a um conjunto de agentes dar os primeiros passos neste campo. Poderia dizer que ajudariam – como momento propedêutico – a dar o salto do *phoné* (voz) aos logos (palavra), em caso de lograrem participar – em algum momento – da hegemonia. Mas repito, não fazem desinteressadamente porque seus agentes pretendem fazer cumprir para si

(através dos outros) a promessa da arte, que já não será de felicidade, mas sim – provavelmente – de prestígio e êxito.

Finalmente, caso a crença na arte conservasse algum interstício – por pequeno que este seja – para a utopia. Para “... *indicar a existência possível de um mundo de liberdade não engajada, cuja realização só pode ser levada a cabo pelos homens e mulheres de carne e osso operando sobre suas condições materiais de existência*” (Grüner, 2016, p. 42).

Crer, portanto, na possibilidade de uma gestão autônoma de arte se converte a uma ficção necessária. Sua invalidez teórica e sua impossibilidade empírica não anulam as experiências que nestes espaços se gestam e se produzem. Só é preciso saber que, ao apelar a ela, estamos no terreno da ideologia. Sabemos que ela não é possível. Mas nos permite fantasiar que dentro e fora da arte poderíamos ser – em momentos – livres.

NOTAS

¹ Para o catálogo da exposição coletiva “Back and Forth, Brazil | Canada”, Museu de Arte de Joinville (Joinville, Brasil, 02 a 28 de febrero de 2016) e Visa Gallery (Saint Catharines, Canadá, 14 abril a 27 de mayo de 2016), organizada por Duncan MacDonald e Nadja de Carvalho Lamas.

² Quero dizer a realização do Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas :: Córdoba 2011, a publicação - o mesmo ano - de “Autônomos, não independentes”, a criação da Rede de Gestões Autônomas de Arte Contemporânea - América Latina (2012), a publicação do livro homônimo com as discussões mantidas durante o encontro (2013), o ditado de Tentativa erro. Seminário de Gestão Autônoma em Arte Contemporânea em Argentina, Brasil e Uruguai (2013-2014) e a edição do Diretório de Gestões Autônomas de Arte Contemporânea - América Latina (2014).

³ Poderia dizer que a operação teve certo êxito. A noção de “gestão autônoma” foi utilizada em Autônomos 2014. Encuentro de espacios independientes, organizado pelo Museu de Arte Contemporânea - Quinta Normal (Faculdade de Artes, Universidade do Chile) e pela Área Artes Visuais do Conselho Nacional da Cultura e das Artes (Santiago do Chile, 16 a 18 de outubro de 2014) e citada nas publicações De artistas para artistas. Crónica viva de (deriva sutil en torno a) los espacios alternativos (independientes, autogestionados, autónomos) en Bogotá, de Susana Quintero (Bogotá, 2013) e Espaços autônomos de arte contemporânea de Kamilla Nunes (Rio de Janeiro, 2013), entre outros.

⁴ No poema Arte Poética de Jorge Luis Borges (1960).

⁵ Em sentido foucaultiano.

⁶ E através de outras noções como “criação”, “gênio”, “beleza”, “originalidade”, “perenidade”, “transcendência” e “mistério”, etc.

⁷ Que se manifesta nos termos arte pura, arte autônoma, arte desinteressada, l'art pour l'art.

⁸ Refiro-me às funções e papéis especializados que adotam os agentes participantes do campo: artista, curador, galerista, merchant, funcionário, crítico, historiador, gestor, colecionador.

⁹ Os museus, galerias comerciais, salas de exibição (Kunsthalle), bienais, fundações, publicações (periódicas e não-periódicas) especializadas, etc.

¹⁰ Entendendo a doxa em sentido platônico e também bourdieuano.

¹¹ Sem esconder a origem ou procedência desse poder, o que, por certo, se auto-legitimava fundamentalmente pela graça supra-terrena de deus.

¹² Ver notas 7 e 8 deste artigo.

¹³ Desde Heródoto (autonomia como liberdade externa e interna das cidades); Tucídides (autonomia como legislação própria para a soberania financeira); Jenófanes (autonomia como independência das cidades); Sófocles (autonomia para caracterizar a Antígona enquanto “própria vontade” ou “por lei própria”); Burgcardus (autonomia como liberdade religiosa); Wolff (autonomia como autodeterminação política) até Locke (autonomia como liberdade individual em que o Estado não pode interferir e deve respeitar) e Rousseau (autonomia do natural

exceto por tertencimento a uma comunidade), a lista de filósofos e intelectuais que abordaram o alcance e os limites do término, em sua dimensão política, seria quase interminável.

¹⁴ Tese de Jerome B. Schneewind em *The invention of autonomy. A history of moral philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). Tradução castelhana de Jesús Héctor Ruiz Rivas, *La invención de la autonomía. Una historia de la filosofía moral moderna* (Mexico: Fundo de Cultura Econômica, 2009).

¹⁵ No sentido utilizado por Raymond Williams em *Marxismo e Literatura*.

¹⁶ A gestão artística e cultural como prática de conduzir “... instituições e administrarbens” (Martin-Barbero, 1990, p. 31) se desprende de uma visão instrumental própria da administração empresarial transcrita – quase mecanicamente – ao corpo da arte.

¹⁷ Citação extraída da entrevista realizada na CBC em 1970.

¹⁸ Negritos meus.

¹⁹ Como a realização de seminários, apresentações de portfólio, oficinas de diversos graus de complexidade.

²⁰ Na verdade, eles fazem. O Estado, através do entramado de bolsas e fundos públicos concursáveis e o mercado financeiro, a partir da absorção para o dominante de práticas ou objetos disuptivos ou heterodoxos.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean (1972): Pour une critique de l'économie politique du signe (Paris: Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino, Crítica de la economía política del signo (México: Siglo XXI, 2005).
- BOURDIEU, Pierre (1992): Le regles de l'art (Paris: du Seuil). Tradução castelhana de Thomas Kauf, Las reglas del arte (Barcelona: Anagrama, 2005).
- _____ (2003): Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. (Buenos Aires - Córdoba: Aurelia* Rivera). Tradução castelhana de Alicia Gutiérrez.
- BOURDIEU, Pierre & Jean Claude PASSERON (1970): La reproduction (Paris: Minuit). Tradução castelhana de E.L, La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza (Barcelona: Laia, 1977).
- BOURDIEU, Pierre, Jean Claude CHAMBOREDON & Jean Claude PASSERON (1973): Le métier de sociologue (Paris: École Pratique des Hautes Études). Tradução castelhana de Fernando Hugo Azcurra e José Szabón, El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).
- BÜRGER, Peter (1974): Theorie der Avantgarde (Frankfurt: Suhrkamp). Tradução castelhana de Jorge García, Teoría de la Vanguardia (Barcelona: Península, 2000).
- FOUCAULT, Michel (1969): L'archéologie du savoir (Paris: Gallimard). Tradução castelhana de Aurelio Garzón del Camino, La arqueología del saber (Madrid: Siglo XXI, 1972).
- FRAENZA, Fernando (2014): "Efectos ideológicos y de conocimiento, en un arte sin materia y pleno de relaciones", Exota. Las artes visuales en Córdoba (Córdoba: Sin editorial).
- FRAENZA, Fernando & Alejandra PERIÉ (2016): "La sangre del mártir y la tinta del sabio", Revista Comunidad Offline. Arte, diseño y espacio público N° 1, pp. 3-18 (Córdoba). Disponível em www.comunidadoffline.com.ar.
- FRAENZA, Fernando; Ma. Antonia DE LA TORRE & Alejandra PERIÉ (2009): Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo (Córdoba: Brujas).
- GRÜNER, Eduardo (2016): "De la revolución artística al arte revolucionario", La Izquierda Diario (Buenos Aires).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1990): "Campo cultural y proyecto mediador", Alternativa Latinoamericana N° 11 (Mendoza: Acción Popular Ecuémica).
- KANT, Immanuel (1785): Grundlegung der Metaphysik der Sitten. Tradução castelhana de Roberto R. Aramayo, Fundamentación para una metafísica de las costumbres (Madrid: Alianza, 2002).
- _____ (1790): Kritik der Urteilkraft. Tradução castelhana de José Rovira Armengol (Buenos Aires: Losada, 2005).
- GONZÁLEZ VALLEJOS, Miguel (2010): "El concepto de leyes prácticas en la ética kantiana", Revista de Filosofía Vol. 66, pp. 107-126 (Santiago: Universidade do Chile).

RANCIÈRE, Jacques(2004):Malaise dans l'esthétique (Paris: Galilée). Tradução castelhana de Miguel Petracca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello, El malestar en la estética (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011).

WILLIAMS, Raymond (1977): Marxism and Literature (Oxford: Oxford University Press). Tradução castelhana de Pablo di Masso, Marxismo y Literatura (Barcelona: Península/Biblos).

* ILZE PETRONI (ilzepetroni@gmail.com) é Pesquisador de arte contemporânea. Trabalhou nas cátedras de Movimentos Estéticos e Cultura Argentina, Seminário de Cultura Popular e Cultura de Massas e Seminário de Problemáticas da Sociedade Contemporânea na Escola de Ciências da Informação da Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Bolsista da Secretaria de Extensão Universitária (UNC) para executar o projeto sobre fotografia e estratégias de inclusão social no município de Anisacate (2004-2005). Foi membro de uma equipe de pesquisa dedicada ao cinema argentino atual, com quem publicou: Cine e Ditadura (2006); Poéticas do cinema argentino: 1995-2005 (2005); Cinema e Imaginário. Alguns filmes do fim do século (2000) e participou do Cine Documental, Memória e Direitos Humanos (2007). Bolsista em pós-graduação do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (CONICET) entre 2008 e 2012. Em 2013 apresenta sua tese de doutorado em artes na Faculdade de Filosofia e Humanidades (UNC) que está em avaliação. Desde 2009 coordena Curatoria Forense – www.curatoriaforense.net. Em 2013 publica o livro: Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas, Córdoba, 2011. É membro fundador e coordenadora da Rede de Gestão Autônoma em Arte Contemporânea – www.gestionautonomadearte.net. SITE: <http://www.ilzepetroni.net/>