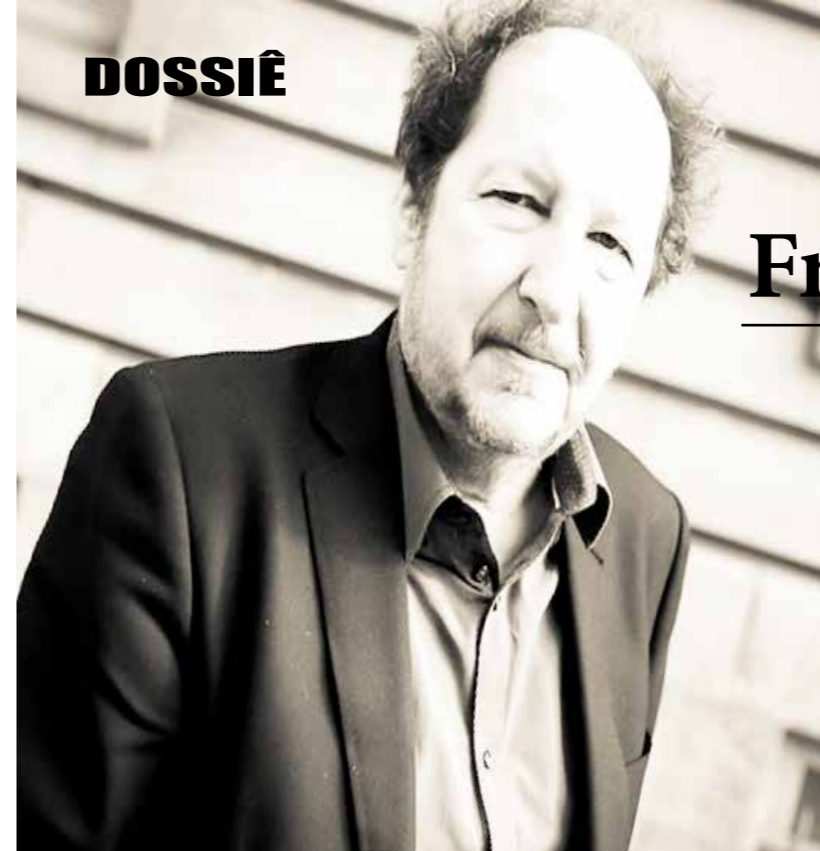




*Déjeuner sur l'herbe. Daniel Spoerri*



**DOSSIÊ**

## François Jost

Professor e pesquisador da Sorbonne Nouvelle (Paris III) onde dirige o laboratório de Comunicação, Informação e Mídias. Especialista em televisão, o autor publicou diversos livros e artigos sobre essa temática, como *Comprender a Televisão* (Sulinas, 2010), *Seis Lições sobre a Televisão* (Sulinas, 2004), *Les Nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal* (Bayard, 2015), *L'Empire du loft* (la dispute, 2007), entre outros. Jost é também diretor da revista científica *Télévision* (CNRS éditions).

# Mídia ou arte?

## Uma questão de ponto de vista

62

Shadow Art Created From Junk  
de Tim Noble e Sue Webster



© TIM NOBLE & SUE WEBSTER

63

É longa a lista de obras que, ao longo do século XX, adaptaram restos, partiram de resíduos de nossa sociedade para fazer arte. Citamos aleatoriamente Schwitters e o movimento Merz, que integra, desde 1918, “detritos de todo tipo extraídos de um monte de imundices, das lixeiras, das ruas e dos córregos” (Sanouillet, 2005, p. 30); Rauschenberg, claro, que reciclava objetos sucateados (pneu, batente de porta etc.); Arman, que introduziu verdadeiros dejetos ao museu, confinados em estruturas de acrílico... E mais recentemente Daniel Spoerri e seu famoso *Déjeuner sur l'herbe*<sup>1</sup>, que desenterrou restos de uma refeição que ele havia organizado 27 anos antes; a magnífica instalação *Shadow Art Created From Junk*<sup>2</sup> de Tim Noble e Sue Webster; até a operação proposta aos *hipsters* californianos de decorar lixeiras, em seguida, doadas para escolas.

Todas essas obras desfrutam do respeito dos críticos de arte e de uma parcela do público e fazem parte, plenamente, da história da arte. De onde vem, então,

1 **Nota da Tradução:** *Almoço Sobre a Relva*

2 **Nota da Tradução:** *Sombras Artísticas Criadas com Lixo*

**Tradução:** Daniel Melo Ribeiro e Leticia Xavier de Lemos Capanema

a expressão “lixo televisivo” ou “Trash TV” que designa, ao contrário, o que há de mais desprezível na televisão? Partindo dessa interrogação, fui levado a me perguntar se, no fundo, todas as lixeiras se equivaleriam e se, filosoficamente, deveríamos admitir que as lixeiras de Arman ou os restos exumados por Spoerri seriam mais nobres que os *reality shows*. Uma coisa é certa: não é arriscado dissertar sobre as lixeiras da história da arte, enquanto que colocar a questão a respeito da televisão provoca, imediatamente, fortes reações: a questão “o reality show é arte?”, até o presente em meu entorno, ocasionou-me reações do tipo “não devemos exagerar!” ou mesmo “certamente não!”.

No entanto, àqueles que estão certos de dever descartar imediatamente... na lixeira esta candidatura do *reality show* à obra de arte, é necessário recordar este fato surpreendente: *Loft Story*, a versão francesa de *Big Brother*, foi classificado em 2001 entre os dez melhores filmes do ano por *Les Cahiers du Cinéma*. Digo “filmes”, e não programas de televisão. Pode-se, certamente, zombar dos *Cahiers*, que já publicaram outras opiniões surpreendentes ao longo de sua história, mas é preciso admitir que eles não foram os únicos a julgar as estreias dos *reality shows* à luz da arte. Dentre as múltiplas reações que provocou a difusão, em pseudo ao-vivo, desse espetáculo de 11 jovens confinados em um *loft*, algumas, originadas de cineastas, manifestaram uma real admiração por sua qualidade artística. Em primeiro lugar, a de Beineix, que ostentou a qualidade dos diálogos, de uma veracidade gritante que o cinema não tinha sido capaz de alcançar; um pouco mais tarde, a de Laurent Achard, que viu nesse programa um parentesco com Bergman: “o confessor é, de toda esta arquitetura mágica distribuída cuidadosamente como nas séries da AB Production (*Hélène et les Garçons*), o lugar que perpetua um certo gosto popular pela introspecção pública, esse momento crucial onde o personagem duvida, coloca-se a pensar em voz alta. Isso é extraordinário e não existe no cinema, exceto talvez na obra de Bergman, o primeiro que, dessa maneira, explora atentamente o olhar para a câmera de Monika. O confessor do *Loft Story* reativou isso” (*Libération*, 11 de Abril de 2002).

Na ideia do cineasta, o confessor - lugar emblemático do *loft* onde os candidatos confiam aos telespectadores todo o mal que eles pensam de seus companheiros ou seus abusos -, recordava o famoso olhar de Harriet Andersson para a câmera. Se a comparação entre esses jovens prostrados em uma poltrona sob a luz crua dos projetores e esse “mundo

entre duas piscadas”<sup>3</sup>, como escreveu Godard, pode surpreender, resta, nada menos, que levantar uma questão interessante, que as condenações epidérmicas poderiam somente tocar superficialmente: em que medida podemos considerar *Big Brother* e seus clones como arte? E, de maneira mais geral: qual é a fronteira entre as mídias e as artes? E, em particular, a televisão e a arte.

### *Loft Story*, a última obra de Warhol?

O erro de Achard e de Beineix está, evidentemente, em querer propor uma resposta tomando como modelo de arte a *grande arte*. É realmente necessário muita imaginação e ignorar os parâmetros audiovisuais para ver uma semelhança entre a estética de Bergman e a de *Loft*. Para aproximar as conversas dos participantes desse programa televisivo dos diálogos de não importa qual filme, como propõe Beineix, é necessário, de outra parte, abstrair o fosso que os separa de toda ficção: enquanto que eles inventam suas “relações”, as palavras pronunciadas pelos personagens fictícios são escritas e obedecem, portanto, como tais, a uma lógica superior, aquela da narrativa organizada intencionalmente. Aí, os dois cineastas cometem o mesmo erro que aqueles que reduzem a cultura à alta cultura, rejeitando ao limbo a cultura popular.

De outro lado, se considerarmos a definição de arte à luz das rupturas que o século XX submeteu, tudo será diferente. *Big Brother* amplia um tipo de fantasma artístico que atravessa todo o século XX focalizado pela representação de um homem que dorme. O roteiro programático é enunciado a partir de 1924, no rastro do dadaísmo, por Fernand Léger. Aqui segue o que ele sonha: “24 horas de um casal qualquer em qualquer ofício... Aparelhos misteriosos e novos permitem registrá-los ‘sem que eles saibam’, com uma inquisição visual aguda durante

3 “Um filme de Ingmar Bergman é, se quisermos, um vinte e quatro avos de segundo que se metamorfoseia e se alonga durante uma hora e meia. É o mundo entre duas piscadas, a tristeza entre duas batidas do coração, a alegria de viver entre duas batidas de mão.” [...] “É necessário ter visto Monika nem que seja por esses extraordinários minutos quando Harriett Andersson, antes de deitar-se novamente com um indivíduo que ela havia dispensado, olha fixamente para a câmera, seus olhos risinhos, embotados de angústia, tomam o espectador como testemunha do desprezo que ela tem dela mesma de optar involuntariamente pelo inferno contra o céu. É o plano mais triste da história do cinema.” Jean-Luc Godard, *Arts* n° 680.



Andy Warhol, *Sleep*, 1963

as 24 horas sem nada deixar escapar: seu trabalho, seu silêncio, sua vida de intimidade e de amor”. E ele acrescenta: “projete o filme totalmente cru, sem controle algum. Penso que isso seria uma coisa tão terrível que o mundo terminaria pedindo socorro, como diante de uma catástrofe nacional”<sup>4</sup>.

O filme não foi rodado por Léger. Não obstante, cerca de 60 anos mais tarde, tendo sido desenvolvidos, durante esse tempo, os misteriosos aparelhos necessários para essa filmagem contínua, o sonho se tornou realidade. *Big Brother* invadiu o mundo. As palavras do apresentador de *Loft Story*, na estreia da emissão, fizeram eco a esse desejo de uma “inquisição visual aguda durante 24 horas sem nada deixar escapar”. A considerar: “Onze solteiros isolados do mundo em um *loft* de 225 m<sup>2</sup>, filmados 24 horas por dia por 26 câmeras e 50 microfones...”. Certamente não foi uma catástrofe nacional... Por outro lado: a julgar por certos intelectuais do *Le Monde*, que compararam o *loft* a um campo de concentração nazista... não se chegou muito longe disso.

Curiosamente, se esse filme não pôde ser rodado

4 “À propos du cinéma”, in *Plans*, Janeiro de 1931, retirado de *Intelligence du cinéma*, Antologia de Marcel Lherbier, Paris, Corrêa, 1946, p. 340.



em 1924, Warhol seguiu perfeitamente seu rastro algumas décadas mais tarde. Partindo da realização de um filme que ele intitulou *Sleep*. Como sabemos, o filme mostra, durante seis horas, um homem adormecido. Embora essa “inquisição visual” não engendre a catástrofe anunciada por Léger, a projeção foi, no mínimo, agitada. O filme começa diante de 500 pessoas. O diretor da sala quase foi linchado e, finalmente, restaram cinquenta pessoas até o fim, adorando o filme.

Não se trata, na obra de Warhol, de criar uma poesia moderna, uma arte nova, metamorfoseando magicamente o banal, mas de o tomar pelo que ele é. Portanto, a filosofia estética de Warhol pode se enunciar como um retorno sistemático da posição baudelairiana.

Em primeiro lugar, o banal se define bem por oposição ao original, como na obra do poeta, mas para tirar a conclusão inversa: “Por que eu não poderia ser não original?” (Warhol, 2005, p. 41). Embora expressando uma continuidade com Duchamp, Warhol se afasta dele na medida em que essa recusa da originalidade não o leva a transfigurar objetos banais, mas a partir de imagens já em circulação na sociedade, fotografias ou pinturas famosas.

A técnica de reprodução vai prolongar essa empreitada de diluição do autor, permitindo eliminar o fator humano. À deploração baudelairiana do “universo sem o homem”, Warhol opõe o ideal de uma arte onde não se reconhece mais a mão do homem. “Sou a favor da arte mecânica” (2005, p. 33), “gostaria de ser uma máquina”, dispara àqueles que o entrevistaram durante os anos 1960. O resultado lógico dessa reivindicação é a impossibilidade dessa operação de atribuição da obra de arte a um indivíduo e a um nome particular, que caracteriza, segundo Foucault,

a função-autor: “seria formidável se os usuários da serigrafia fossem mais numerosos, até o ponto que se tornaria impossível saber se este quadro é meu ou de qualquer um outro” (Warhol, 2005, p. 43)

Se o cinema me parece muito mais emblemático da filosofia de Warhol que suas outras atividades artísticas, é porque ele representa, no fundo, o último estágio da desumanização da arte e a ênfase sobre “o ordinário-ordinário”. Se a pintura ainda guarda o traço da mão, a câmera pode ser apenas um olho totalmente desencarnado. Warhol implora por um retorno à simples reprodução que traz o cinema de volta ao estágio da fotografia animada. “A arte e o cinema não têm nada a fazer em conjunto. O cinema consiste somente em fotografar qualquer coisa e não em mostrar a pintura acima” (Warhol, 2005, p. 43). Aqui se encontra o ponto culminante da máquina de reprodução que Warhol desejaria: ele se contenta em registrar uma duração vivida. Assim como ele recusa a pincelada da pintura, Warhol é, *a priori*, contra a montagem<sup>5</sup>, privilegiando longos planos-sequência que restituem o tempo real, tornando invisível a manipulação humana. De fato, esse grande sono é construído a partir de planos de um mesmo trecho de 30 metros de película, repetidos várias vezes, duplicados e colados para alcançar 8 horas, e não de uma filmagem contínua, como pretendido. Mas, isso pouco importa para o que nos interessa aqui.

O que me interessa é a reivindicação de Warhol de reenviar o espectador à sua experiência espectral a partir da simples demonstração das necessidades do ser humano: “Realizei meus primeiros filmes utilizando, durante várias horas, um mesmo ator, sempre desempenhando uma mesma ação: comendo, dormindo ou fumando (...) nos meus filmes, pode-se observar uma estrela o tanto que se desejar” (Warhol, 2005, p. 107).

Em resumo, Warhol transforma em obra o retrato do pintor feito pelo dadaísta Cravan: “a pintura é andar, correr, beber, comer e fazer suas necessidades”. Só que, aqui, o cinema tomou o lugar da pintura e o espectador está autorizado a viver, ele mesmo, durante a projeção do filme. Não é mais necessário que se cumpra a ideia de um espectador bem comportado, inteiramente submisso ao espetáculo. O espectador “pode comer, beber e fumar, tossir e desviar o olhar, depois olhar novamente para a tela, e meus filmes

5 Nota da Tradução: Aqui, o autor propõe um trocadilho entre as palavras *coulure* (tinta escorrida) e *collure* (junção entre películas). Do original: “De même qu’il refuse la coulure en peinture, Warhol est a priori contre la collure”.

ainda estarão lá” (Warhol, 2005, p. 106).

Como caracterizar essa atividade? Tanto para o artista como para o espectador, o ideal seria um olho que desliza pela superfície do mundo, à imagem de Warhol, que não tem “paixão por nada” e que “o mundo fascina”. Essa quase-indiferença, também do espectador, recorda certos dadaístas e anuncia aquela do “homem que dorme”, de Perec. A famosa metáfora da pintura como janela aberta ao mundo, que retorna de maneira regular ao longo da história da representação - de Alberti aos primeiros pensadores da televisão -, não descreve mais, como na obra de Baudelaire, a armadilha contra a qual viria se quebrar a imaginação, ela resume suficientemente, de maneira recorrente, o propósito do cinema de Warhol: “qualquer que seja a coisa sobre a qual está dirigida a câmera, não será nada de especial e as pessoas olharão - exatamente como se estivessem à janela ou sentadas diante de uma porta. Podemos nos contentar em olhar as coisas que passam.” (Warhol, 2005, p. 271). Parece-me que nada caracteriza melhor essa estética do que a dupla acepção do verbo em inglês to watch: olhar e vigiar. Pois, essa observação da esquina da rua através da janela se duplica pelo prazer de ser observado. “Penso que deveríamos ser espionados todo o tempo... espionados e fotografados” (Warhol, 2005, p. 194).

### Dissolver a arte nas mídias

Esta evocação da televisão nos leva, naturalmente, em direção à verdadeira ruptura ideológica que a estética warholiana realizou, a de abolir a fronteira entre arte e mídia, entre campo artístico e campo midiático. Para Baudelaire, “a indústria [a fotografia], ao invadir a arte, se torna a inimiga mais mortal” e há, portanto, uma separação radical dos campos. O próprio Warhol é que apaga esse limite, a separação ontológica entre arte e mídia. Warhol dessacraliza a arte, colocando-a na esteira da mídia e, mais precisamente, da televisão, de onde virá a arte do filme. “Creio que as mídias são arte”, declara Warhol que, em seguida, aconselha a um jovem que queria se tornar um artista, de trabalhar com televisão (Warhol, 2005, p. 241).

O que acha disso o teléfilo convencido de que seu vício (vice) favorito é *Miami Vice*? (Warhol, 2005, p. 354). Em primeiro lugar, um novo tipo de filme, que quebra os limites impostos pela sessão: “uma jornada diária de televisão é como um filme de 24 horas”.



Parece que esse ritmo cicardiano<sup>6</sup>, que Léger sonhava registrar nos anos 1930, torna-se um tipo de padrão de duração de uma obra cinematográfica ideal. Assim afirma Warhol: “Ondine podia permanecer de pé 24 horas e isso me deu a ideia de registrar alguém que falaria por 24 horas” (2005, p. 252). Essas 24 horas são as mais adequadas para traduzir a ideia de cotidianidade para aquele na qual a coisa mais importante era “chegar ao término juntamente com o fim do dia.”

A segunda qualidade da televisão é, de fato, que ela permite fazer duas coisas ao mesmo tempo, como olhar e comer, afirma Warhol (2005, p. 232).

Enfim, a terceira característica da televisão, que separa geralmente a arte da mídia, e que, ao contrário, as aproxima para Warhol, é a diversão. Desde Adorno e Horkheimer, são incontáveis todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, condenam a pequena tela, pela razão de que ela é, em primeiro lugar, um vetor de diversão, sendo mesmo considerada como o antônimo da arte, de natureza séria. Se Warhol pode abrir a arte ao campo das mídias, é precisamente porque,

6 Nota da Tradução: Ritmo ou ciclo cicardiano refere-se ao período de aproximadamente 24hs a partir do qual se regula o relógio biológico da maior parte dos animais.

para ele, o artista deve procurar divertir, finalidade que lhe proporciona o desejo fugaz, nos anos 1970, de fazer sitcoms (Warhol, 2005, p. 213)...

Adequação do fluxo televisivo ao ritmo cicardiano, pano de fundo visual de nossa vida, diversão, Warhol encontra na televisão as características que já estavam em suas obras e que desenham, com traços fortes, o retrato-falado do futuro espectador.

Warhol vai ainda mais longe nessa reprodução do ritmo cicardiano do cotidiano na obra pouco conhecida que se chama *A, a novel*. Trata-se de um texto que se dá explicitamente pela transcrição - por meio de bandas magnéticas - de conversas que foram trocadas no cotidiano dos habitantes da *Factory*. O registro foi realizado em quatro sessões de vinte e quatro horas (sempre essa unidade de tempo) em agosto de 1965. A transcrição do primeiro dia possui 282 páginas... Para o leitor, exceto por um interesse documental muito especializado, sua leitura é suficientemente indigesta: as frases estão picadas, circulares, hesitantes e a versão escrita mantém, de maneira, fiel a lentidão ou a insignificância dos diálogos. Seguem alguns exemplos de tempos mortos:

“Drilla<sup>7</sup>: O que você está fazendo?  
Ondine: Estou justamente lendo revistas.  
Drilla: E você não tem um... Como posso... não me interesse o bastante por leituras...  
Ondine: Verdade?  
Drilla: Realmente nenhum interesse. Eu começo -. É por isso que eu leio todas as vezes a mesma coisa. Eu começo - Eu começo a me interessar por um, qualquer coisa simples e tudo bem, mas não posso, mas não tenho interesse pela leitura, de verdade.  
Ondine: Verdade?” (p. 8)

Claro, há assuntos mais “quentes”, como as drogas:

“Então, você poderia me passar um pouco de anfetamina?  
- Não tenho o suficiente, querido.  
- Você teria um pouco de erva?  
- Não, mas aqui está um 2 em 1.  
- Mas, o que você está me dando hoje?  
- Anfetamina.  
- Oh, essas coisinhas amarelas?  
- Engula isso!” (p. 8)

Arthur Danto mostrou, em *Transfiguration du Banal*<sup>8</sup> que a ruptura que operava os *ready-made* de Duchamp na história da arte era que as propriedades materiais ou temáticas não eram mais decisivas: o que constitui o *mictório Fountain* como obra de arte não é sua beleza intrínseca, suas qualidades sensíveis, não é “nem o objeto proposto nele mesmo, nem o ato de proposição nele mesmo, mas a ideia desse ato”, como o resume Genette (1995, p. 13).

Ocorre o mesmo pela transcrição desses três dias na *Factory*: se todas essas páginas podem, sem contestação, trazer informações aos fãs da pop art, do ponto de vista que me interessa, a saber, o status do texto, no caso de A, a *novel*, as propriedades materiais ou temáticas não são mais decisivas que a forma do *mictório* intitulada *Fountain* ou suas qualidades plásticas. Qualquer que seja o tema abordado pelos habitantes da *Factory*, A, a *novel* coloca em crise as fronteiras habituais entre vida, mídia e arte.

A não é a vida, mas a versão escrita e linguística daquilo que poderia ser a vida da *Factory*. A esse sta-

7 Drilla era o apelido de Warhol, combinação de Drácula e Cinderela (*Cindirella*). O texto está editado por Virgin Brooks, Londres, 2005, e é seguido de um glossário redigido por Victor Bockris. A tradução é minha. Ondine era a estrela masculina favorita de Warhol para seus filmes. Ele atuou em *Chelsea Girl*.

8 Nota da Tradução: Traduzido no Brasil com o título *A Transfiguração do Lugar Comum*. (DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010)

tus midiático se junta um outro, que decorre do título que Warhol deu a essa transcrição, a *novel*. O fato de batizar um texto banal como “romance” é justamente um gesto equivalente que consiste em nomear um *mictório* como “*Fountain*”. Isso significa, qualquer que seja sua legitimidade, reivindicar o caráter artístico desses objetos. Tanto que, como mostrou Genette, a ficção literária é dotada de um caráter literário constitutivo imprescritível e independente de toda avaliação: “se uma epopeia, uma tragédia, um soneto ou um romance são obras literárias, não será em virtude de uma avaliação estética, seja ela universal, mas sim por uma característica de natureza, tal como a ficcionalidade ou a forma poética” (Genette, 1991, p. 29). Em outros termos, anunciar na capa que um texto é um romance, significa conferir-lhe um status de obra.

Retornemos ao nosso ponto de partida: os *reality-shows*. E se *Loft Story* fosse, à luz de tudo o que acabo de dizer, a última obra de Warhol?

Essa emissão de *reality-show* confere também consistência a várias palavras de Warhol e à sua maneira de pensar, muito além dos desgastados “15 minutos de celebridade”.

Em primeiro lugar, o dispositivo de *Big Brother* faz eco à ideia de que um dia de televisão é como um filme de 24 horas: de um lado, o dia se tornou a unidade temporal de *Big Brother*, como o anunciava, desde o lançamento, a abertura do programa e o apresentador da emissão (“Onze solteiros isolados do mundo em um loft de 225 m2, filmados 24 horas por dia por 26 câmeras e 50 microfones...”); do outro lado, o ritmo cicardiano é a duração formatada na qual devem desenvolver cotidianamente as interações entre os candidatos para ceder lugar a um resumo na véspera (ou, para dizer de maneira menos poética, um acesso em “*prime-time*”).

Em segundo lugar, o dispositivo de vigilância preencheu o programa que Warhol atribuía à televisão: espionar o cotidiano e expulsar da televisão a aventura com um grande A, em benefício da observação quase que passiva de pequenas coisas da “esquina da rua”, campo de jogo de Bruckner e Finkielkraut.

Terceiro ponto comum entre *Big Brother* e Warhol: a natureza das atividades filmadas. Como nos chocamos à época da primeira difusão desse programa, os moradores do *Loft* não tem outras atividades a oferecer ao telespectador a não ser o espetáculo de suas necessidades elementares: comer, dormir, ou ações mínimas, banhar-se, vestir-se. Por consequência, estabeleceu-se um tipo de paralelismo entre as atividades dos telespectadores e as atividades dos moradores

do *Loft*: enquanto que os segundos tomam seu tempo para realizar um pequeno número de gestos que eles podem fazer durante o dia, os primeiros encontram pouca dificuldade para fazer duas coisas ao mesmo tempo, amarrar seus sapatos ou telefonar ou passar roupas ou comer ou fazer não importa o que... e ver televisão!

Enfim, a pequena tela permite ao indivíduo de exercer essa dualidade de ocupações que o cinema geralmente reprova.

Além dessas convergências com a estética de Warhol, o espírito do formato de *Big Brother* é, sobretudo, muito próximo de seu livro A, a *novel*, romance que não é outro senão a transcrição das bandas magnéticas registradas da vida ordinária da *Factory*. Evidentemente, não falamos nem de Steevy nem de Kenza, mas sim de Rauschenberg, não da nova máquina de pão colocada no *loft*, mas da “erva”, das anfetaminas ou dos soníferos. Mas, no fundo, a insignificância ou o achatamento das conversas é o mesmo, elas relatam um dia ordinário.

Será que isso significa que *Big Brother* seja a exata continuação de A, que o banal tenha o mesmo status para Warhol e para a Endemol? Responder a essa questão fundamentando-se somente sobre a natureza do conteúdo não teria o menor sentido: dizer, por exemplo, que é mais interessante ouvir Rauschenberg do que escutar as confidências de Loana<sup>9</sup>, levaria a pensar que o fosso entre a *Monalisa* e *Fountain* se manteria somente pela dignidade do objeto (re)presentado, pelo mérito do artista ou ainda por critérios formais isoláveis, enquanto que suas diferenças residem no fato de que *Fountain* rejeita as fronteiras do que pode ser exibido em um museu. Vimos anteriormente: o que faz das transcrições dos dias da *Factory* uma obra, é, em primeiro lugar, a etiqueta “a *novel*” que Warhol justapôs ao título A.

*Loft Story* nos coloca em uma outra situação. Se os cineastas julgam que esse programa é uma obra ao compará-lo à “grande” arte, o programa não é, nele mesmo, candidato a tal categorização.

Apresentado como “ficção real interativa”, de modo algum o programa se beneficiou do status de obra. Esse foi, por outro lado, a posição de uma das “atrizes” de um outro formato de *reality-show*, *Mallauray Nataf*, que teve seus 15 minutos de glória quando atuou em uma série “universitária”, *Le Miel et les Abeilles*<sup>10</sup>. Esquecida pelos produtores, ela co-

9 Nota da Tradução: Loana Petrucciani foi a ganhadora da primeira edição do programa *Loft Story*, exibido na França pelo canal M6 em 2001

10 Nota da Tradução: *O Mel e as Abelhas*

meçou a fazer apresentações artísticas até o dia em que o canal TF1 a recrutou para a segunda edição de *La Ferme Célébrités* (2005)<sup>11</sup>, programa que consiste em submeter o “*people*” a atividades campestres. A estrela teve uma participação curta, porém notável: pudemos vê-la perseguir os espíritos com incenso, defendendo uma “atitude zen” ou se disfarçar como um frango com a seguinte inscrição em torno do pescoço: “a oportunidade da semana”. Alguns meses mais tarde, ela explicou na mídia que todas as suas aparições televisuais eram performances inspiradas pelo movimento Dada<sup>12</sup>, transformando o *reality-show* em obra de arte através de suas palavras. Essa reivindicação merece, o mesmo tanto que outras (de Cravan à Warhol), ser levada a sério e que busquemos compreender qual definição de arte é necessária para examinar tal candidatura.

Podemos ir mais além, abandonando por um instante a definição intencional de arte para adotar um ponto de vista “atencional”, como afirma Genette. Perguntar-se, então, em que medida pode-se considerar tais programas como arte.

## Pop Story

Em um texto intitulado “*le Pop art et les futurs passes*”<sup>13</sup>, o filósofo Danto definiu o pop como tal pela transfiguração dos emblemas da cultura popular em grande arte, detalhando que a transfiguração é um conceito religioso que significa “a adoração do ordinário”, dentre os quais encontramos, aleatoriamente, os *corn flakes*, a sopa em conserva, esponjas de limpeza, as estrelas de cinema, as histórias em quadrinhos...

*Loft Story*, poderia muito bem ser considerado como um dos primeiros programas televisivos pop como tal, se definirmos essa última categoria, como Danto, por transfigurar os emblemas da cultura popular (tanto os *corn flakes* quanto os quadrinhos, tanto a sopa enlatada quanto os ícones do cinema).

De fato, várias operações transfiguram o ordinário em *Loft*: a primeira refere-se ao uso inovador que essa

11 Nota da Tradução: Trata-se de um *reality-show* nos moldes do programa *A Fazenda* que foi exibido no Brasil pela Rede Record.

12 *Vie privée, vie publique*, 8/11/06.

13 Nota da Tradução: O texto foi publicado no Brasil com o título “Pop art e os futuros passados” (DANTO, Arthur. *Pop Art e Futuros Passados*. In: *Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, Odysseus, 2006)

emissão fez do arquivo audiovisual. De fato, ligada a eventos ou a personalidades importantes, a difusão de um arquivo sempre confere ao sujeito que ela representa um peso particular. Que seja para lembrar a imagem de uma personalidade extraordinária que se foi cedo demais, um evento histórico (o colapso do *World Trade Center*) ou simplesmente um de nossos “melhores momentos” da televisão. Dessa forma, uma vez retransmitido, não importa qual evento banal (do mundo ou da televisão) é dotado de um valor particular. Mas a habilidade do dispositivo do *Loft* é de ter um recurso de arquivo para amplificar a banalidade dessas imagens. Lembremos que *Loft Story*, como a maioria dos programas de *reality-show* desde então, são objetos de uma tripla programação: a contínua (24/7 por assinatura), o resumo diário dos principais momentos e a cena de eliminação de um candidato em *prime-time*.

A arte da segunda emissão - o resumo diário - consistia em transformar qualquer fragmento de conversa ou qualquer gesto em instantes memoráveis, como teria dito *Lessing*, ou seja, em instantes próprios para expressar uma atitude, um gesto mais notável que a superfície das coisas. Graças a essa operação de extração de um momento do cotidiano, uma amostra do ordinário, uma simples réplica poderia ser içada ao nível de frase-culto, como dizem os jovens fãs de televisão. Ao ponto que, alguns anos mais tarde, certas cenas poderiam ser reunidas em um programa destinado a representar os grandes momentos do *reality-show* (exibido no canal TF6)<sup>14</sup>.

A segunda operação, que decorre da precedente, transfigura a conversa ordinária em diálogo ou em filme, deslocando-os diretamente para a obra cinematográfica, deslocamento talvez ilusório, cuja eficácia se mede à luz dos cineastas Achard e Beineix. As réplicas-culto de Jean-Édouard ou de Loana tornam-se emblemáticas do programa. Para medir o efeito dessa transfiguração, é suficiente se render a uma dessas experiências puramente mentais que atraem os adeptos da filosofia analítica e comparar o que seriam essas réplicas em um outro gênero televisivo: elas seriam desoladoras na ficção e talvez divertidas em uma emissão de entretenimento. Somente o *reality-show* pode dar a elas essa dimensão suplementar.

A terceira operação de transfiguração é aquela que metamorfoseia o objeto comum em obra de arte dentro da *pop art*. Todos os móveis ou todos os objetos do *Loft*, somente pelo fato de que eles foram “vistos na TV” e, como consequência, tocados pelos partici-

14 Nota da Tradução: Canal por assinatura de entretenimento da TV francesa destinado ao público jovem.

pantes, adquirem um status de objeto simbólico que os tornam desejáveis.

Extrapolando a análise estética da *pop art*, Danto se questiona por que ela nasceu na sociedade dos anos 1960. E ele encontra as seguintes explicações: essa década é aquela onde as “pessoas queriam aproveitar suas vidas presentes, tal como eram” (Danto, 2000, p. 196) e não mais confiar na promessa de dias melhores. Época onde o movimento dos negros e das mulheres clamava por mudanças imediatas de sua situação e onde se perdeu a confiança nos heróis. No plano da arte, tais aspirações se encontram na *pop art*, que “opunha-se à arte como totalidade, tomando partido pela vida real” (Danto, 2000, p. 196.). E o filósofo americano vai além, dizendo que a televisão, ao mostrar àqueles que não têm muito como outros viviam facilmente, tinha precipitado, mais tarde, a queda do muro de Berlim.

A *pop art* aparece muito diferente de Duchamp, pois, se esse último visava rejeitar as fronteiras da arte, Warhol, por exemplo, celebra, em primeiro lugar, a vida ordinária. É bem nessa linha que se posicionam os *reality-shows*, que amplificam os gestos mais simples e as conversas mais simplórias, navegando sobre a ideia de que todas as vidas privadas se equivalem, e que a opinião do leigo é, às vezes, superior às estatísticas ou à opinião do expert. A frase “todo mundo é um artista” de Beuys deu lugar a “cada um é excepcional”, desde que ele apareça na televisão.

O mundo da televisão substituiu o mundo do museu no processo de transfiguração do banal.

## Referências

- DANTO, Arthur. *Le pop art et les futurs passés. L'Art contemporain et la clôture de l'histoire. Poétique*, trad. Claude Hary-Schaeffer. Paris:Seuil, coll. 2000
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, 1991.
- \_\_\_\_\_. *L'œuvre de l'art*, Seuil, coll. Poétique, 1995.
- JOST, François. *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*. CNRS éditions, 2007.
- SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. CNRS éditions, 2005. 30.
- WARHOL, Andy. *Entretiens 1962/1987*, Grasset, 2005, p. 41

\*Recebido em 28 de outubro de 2015

\*Aprovado em 02 de dezembro de 2015.