



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Kitsch,
reminiscências estéticas
e Jeff Koons

Christiane Wagner

Brasil. Universidade Estadual de Campinas

Bolsista PNPd - CAPES

christ.wagner@me.com

Introdução

O apelo à emoção – *argumentum ad passiones* – para a crítica artística apresenta elementos e argumentos que caracterizam o *Kitsch*. Mas como diferenciar a arte do *Kitsch*, ou seja, identificar pela experiência estética o que seria considerado arte e o que seria o *Kitsch*? Ao longo do tempo, grandes artistas exploraram os motivos religiosos. Porém, outro aspecto deve ser observado. Não o específico *Kitsch* religioso, aquele do apelo à emoção, uma das mais antigas formas do *Kitsch*. De modo recorrente, a forma mais explorada pela indústria da devoção nos eventos de grande público, com a proposta de imagens e objetos religiosos para decoração. E, dessa forma, destacam-se as técnicas alternativas que visam sofisticar ainda mais o *Kitsch*. Neste ponto, sabe-se a partir da arte, pela experiência estética e pela lógica, que o argumento na construção da imagem em sua tendência de sofisticação do *Kitsch* pode apresentar tanto a validade da obra quanto a falácia lógica. O que torna oportuno recordar o entendimento do termo *Kitsch* quando associado às reproduções e à desqualificação de obras no universo das artes. Para entender esse termo, volte-se a acentuar, o importante retrospecto nas diversas transformações culturais ou os motivos socioculturais que caracterizaram a crítica da arte e, não apenas, mas a consolidação do termo *Kitsch* quanto à técnica de representação artística. Essa experiência estética foi se acentuando na arte moderna até a sua integração à arte contemporânea com a tendência do *Kitsch-Art*.

Porém, é preciso que se volte à observação dessa tendência do *Kitsch* – exaltação da emoção, descaracterizando o sentido original (*Verkitschung*) – nas obras de grandes pintores ao analisar os traços que conduziram grandes obras de arte à arte *Kitsch* e ao *Kitsch-Art*. Entre elas, notam-se a de Ticiano, *Maria Madalena* (1565), considerada uma das referências no processo de *Verkitschung* e a obra de Koons nos dias atuais, representando a técnica da apropriação do *Kitsch*. Tal referência, o argumento sentimental exaltado pelos aspectos emocionais, sugere uma discussão sobre a importância do sentido do termo *Kitsch* no meio artístico face aos juízos estéticos ao designar a depreciação da obra de arte, pelo aumento da produção e comercialização da arte, no contexto da indústria cultural. Adorno definia esta arte como a “des-artificalização” (*Entkunstung*), ou seja, sem sentidos aos sonhos ou a um

sonho viciado, condicionado ao sistema de mercado. Saliente-se a facilidade de reprodução da obra, pelas suas formas mais simples, que a depreciam, estabelecendo um padrão para os sentidos mais superficiais que atenda ao público. Ao contrário do que seria o sentido mais profundo de compreensão de uma grande obra. O que conduziria à simples opinião de gosto baseada em valores subjetivos, sem iniciação à educação estética, aos valores universais – da adequação do gosto a uma maioria – na formação da sociedade capitalista, segundo o sociólogo Norbert Elias. Com isso, os recursos técnicos, os objetos e suas formas adquiriram novas aparências, decorrentes do progresso tecnológico, em relação à experiência com a reprodução da imagem. Uma produção que aumentou a proporção da construção do imaginário coletivo. Tais assimilações têm em Walter Benjamin, em seu ensaio de 1927, intitulado no original *Traumkitsch (Kitsch onírico)*, o *Kitsch* como o lado pelo qual a coisa se oferece ao sonho. Benjamin apresenta um sentido da participação do sonho no contexto sócio-histórico, condicionando limites ou mesmo a razão ao sonho. A propósito, Benjamin tinha o conhecimento do romance de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, conhecido por Novalis, intitulado *Heinrich von Ofterdingen*, que teve grande importância na Alemanha durante o Romantismo. Na primeira parte do romance é narrado o sonho que o poeta da Alta Idade Média, *Heinrich von Ofterdingen*, teve com a Flor Azul. No sonho o poeta segue um caminho que o leva a um mundo desconhecido, passando pelas experiências práticas da vida como em um conto. No percurso, ele rumo às origens do conhecimento e, no fim, encontra a Flor Azul e um eremita o informa de que a arte de escrever a história não se trata de simples registros, mas sempre de um interpretativo projeto de configuração (*Gestaltung*). A Flor Azul (*der blauen Blume*) é de grande relevância simbólica remetendo à saudade, ao amor, às ambições metafísicas do infinito. Assim, Benjamin inicia e constrói seu raciocínio em *Traumkitsch (Kitsch onírico)* a respeito da relação dos objetos com o homem, visando uma busca pelo sentido e seu valor original, em uma condição diferente, na qual os sonhos não seguiriam mais os caminhos infinitos do tempo e do espaço ao encontro do conhecimento da natureza, do homem e do espírito, mas seguiriam os caminhos do cotidiano – da banalidade – nos tempos modernos.

Nesse aspecto, atribui-se à estética hegeliana, a presença de uma filosofia sócio-histórica, em relação às imagens poéticas, que possam evocar imagens mentais como tanto fizeram os românticos, que adoravam a liberdade e privilegiavam o gosto pela força da natureza sobre o homem, o sublime. E a relação da literatura com a pintura era muito próxima. Obras literárias influenciavam os pintores e muitos romancistas eram bons desenhistas, como Goethe que, além da sua realização artística e literária, investigou exaustivamente a hipótese da planta original (*Urpflanze*) que, de certa forma, remete à Flor Azul. Nesse sentido, o pintor mais influenciado e admirado por Goethe, entre os alemães, foi Philipp Otto Runge (1777-1810), que associava a metafísica e a simbologia das cores em suas obras. A série *As fases do dia* apresenta flores e cores em significados cheios de interpretações religiosas da natureza e repercute até o Jugendstil.



Figura 1 - *Der große Morgen* [detalhe de *A Grande Manhã*, da série *As Fases do Dia*], Philipp Otto Runge, 1809. Restauração digital de Almir e Delmar Mavignier
Disponível em: http://www.mavignier.com/mal_run_08.htm.

O melhor exemplo, nesse caso, talvez seja mesmo o *Leitmotiv* da Flor Azul, que permanece viva e constantemente representada pela cultura alemã, com destaque na

literatura e na música, de Goethe a Franz Schubert e, em 1960, com o livro de Werner Helwig (*Die Blaue Blume des Wandervogels*), que associa o símbolo da Flor Azul à história da juventude e seus movimentos. O autor descreve os movimentos juvenis até às origens de seu entendimento e o sentido da aproximação com o socialismo nacional (*Nationalsozialismus*) naquele momento. Essa influência do símbolo da Flor Azul, no sentido da busca do conhecimento e da verdade histórica, abrangeu a cultura europeia e outras. Com provável influência desse *Leitmotiv* da Flor Azul, recentemente, surgiu o filme de Woody Allen, *Blue Jasmine* (2013). O filme trata de uma faceta nostálgica e trágica muito característica no Romantismo, porém, trata-se de uma história contemporânea construída pela tecnologia do cinema atual. Na narrativa de *Blue Jasmine*, encontram-se dois tempos em coexistência, o presente e o passado, como indícios de realidade e sonho. O adjetivo *blue* (azul) e o nome *Jasmine* – variante inglesa e francesa de jasmim, a flor –, ou seja, a Flor Azul, caracteriza a personagem interpretada por Cate Blanchett, *Blue Jasmine*. Essa personagem sintetiza dois momentos históricos nos critérios estéticos do Romantismo e do Realismo. Por um lado, a imagem característica das pinturas de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), com personagens solitárias e perdidas diante de uma realidade nostálgica e desesperada fazendo alusão à obra de Reni, como a “Jasmine penitente”. Um sentimento característico de pinturas românticas, evidentemente, mais uma associação com o sentido do símbolo da Flor Azul. Por outro lado, a personagem *Blue Jasmine* segue com alguma esperança os caminhos do cotidiano, no limiar entre sonho e realidade, como no romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que deixa a imaginação para ir ao encontro da arte realista.

Portanto, importante para discussão de teorias significativas sobre a reflexão das artes, o *Kitsch* em analogia ao símbolo da Flor Azul, diz respeito ao *Leitmotiv* dos românticos a partir do romance de Novalis, pela representação de um sentido ambíguo, da experiência final com o infinito e interpretação histórica, com alusão à fantasia, ao sonho e ao *Kitsch* onírico de Benjamin – de uma experiência não vivida e compensada pelas aparências. De certa forma, tem-se na Flor Azul o *Leitmotiv* de algumas grandes obras. Cite-se, por exemplo, segundo Alfried Schmitz, em artigo¹ para a revista científica alemã, *planet-wissen.de*, a pintura de Van Gogh, *Iris*.



Figura 2 - *Iris*, Vicent Van Gogh, 1889, Saint-Rémy,
Oil on canvas, 71 x 93 cm. Private collection

Reminiscências

Os diferentes significados nos dicionários do termo *Kitsch* apresentam sua origem etimológica na Alemanha, no universo das artes. Em Berlin, desde 1881, surgiu como expressão daquilo que era simulado ou dissimulado, e, com o tempo, o termo passou a ser empregado como conceito de juízo estético no meio artístico, no sentido de desqualificação da obra. Com isso as novidades artísticas se mantinham distantes das obras já consagradas. Porém, no século seguinte, com a industrialização, o desenvolvimento econômico e tecnológico, o termo *Kitsch* passou a se reportar à depreciação da cultura de mercado da arte.

No que concerne à arte, pesquisamos essa tendência do *Kitsch* (*Verkitschung*)² nas obras de grandes pintores e percebemos traços que conduziram grandes obras de arte ao *Kitsch*, observações pelas quais identificamos a origem mais pertinente para compreensão deste fenômeno de substituição de valores, exaltado pelas formas mais simples, ou seja, de rápida percepção, por elementos que oferecem maior força emotiva, seja no plano material ou espiritual. Esse é o processo pelo qual o *Kitsch* se manifesta.

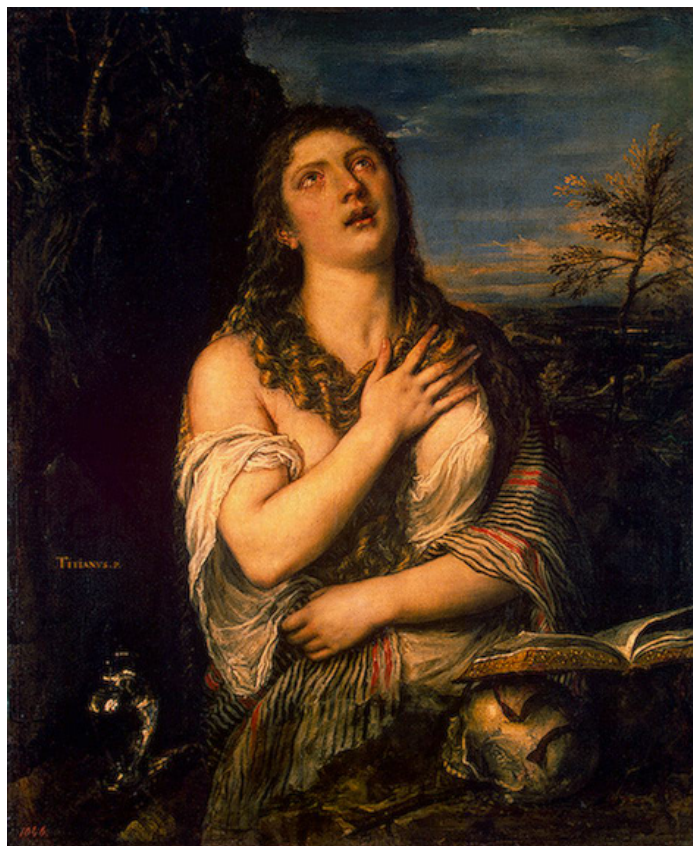


Figura 3 - *Madalena penitente*, Tiziano Vecellio, 1560s, óleo sobre tela, 119x97 cm.
Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results#search=Tiziano&tab=WOA>

Com esta pintura de Tiziano (1485-1576), podemos nos situar nas origens de uma caracterização *Kitsch*. Pela análise dos principais traços, de pequenos elementos, encontramos as raízes das características *Kitsch* em grandes obras do passado, por exemplo, na *Madalena penitente*, pelo seu olhar comprometedor ao encontro do céu, ou nos inúmeros romances que contam histórias de amor e sofrimento.

Desse modo, os artistas posteriores serviram-se do mesmo tema, caracterizando ainda mais, porém aos poucos, ao longo dos tempos, esses traços de uma imagem com apelo emocional e com certa blasfêmia. Vemos, assim, que o fenômeno *Kitsch* não encontra nada novo, mas serve-se das grandes obras, prende-se aos valores tradicionais e emocionais, suficientemente bons, usurpando os elementos que apelam aos sentimentos e, por meio deles, o *Kitsch* vai se aperfeiçoando ao longo dos séculos. A partir de uma obra do século XVI, de Tiziano, encontramos o exemplo de um estágio seguinte no século XVII, o aperfeiçoamento do *Kitsch* com as obras de

Guido Reni (1575-1642), um dos principais pintores do barroco italiano, pelo qual o *Kitsch* é caracterizado em duplo sentido na interpretação da pintura com a obra *Madalena penitente* (1627).



Figura 4 - *Madalena penitente*, Guido Reni, 1635. Óleo sobre tela, 91 x 74 cm. Walters Art Museum, Baltimore. Disponível em: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

A situação imperdoável e ao mesmo tempo sedutora de Maria Madalena é reconhecidamente um motivo de duplo sentido que supervaloriza a emoção e que, hoje, é vista como uma pintura *Kitsch* (*kitschige Malerei*). Não só hoje, mas durante a época do iluminismo e da crescente secularização da arte, esses motivos foram considerados excessivamente sentimentais, apresentando certa hipocrisia, mas exaustivamente apropriados pelos copistas nos anos seguintes, principalmente no século XIX, quando as obras de Reni voltaram a ser valorizadas, no Romantismo, uma época – caracteristicamente sentimental –, propícia à obra de Guido Reni. A

composição dessas obras tinha outra importância para o período, somou-se ao fato da dupla leitura a possibilidade do aumento da comercialização. Nesse período, o principal pintor era Francesco Hayez (1791-1882), que trabalhava com elementos e formas que compunham um *Kitsch* moderno e que, também com a *Madalena penitente*, aproximou este tema religioso da arte e do grande público, evidentemente, por meio das cópias realizadas pela indústria da arte, agradando-os com o apelo emocional e características dos sentidos ambíguos, que satisfaziam a demanda daquele período e cultura, decorando as paredes de muitas casas.



Figura 5 - *Madalena penitente*, Francesco Hayez, 1833, óleo sobre madeira, 118 x 151 cm.

Galeria de Arte Moderna de Milão. Disponível em:

http://www.corriere.it/foto-gallery/la-lettura/sguardi/16_gennaio_14/bacio-hayez-gallerie-d-arte-milano-b3ee8194-bacd-11e5-8d36-042d88d67a9f.shtml?refresh_ce-cp

Nas reproduções, o *Kitsch* se apropria de grandes obras e as transforma em objetos de decoração e para realizações da indústria cultural. Grandes obras são já de domínio público, conferindo novas aparências aos objetos do cotidiano, na composição de formas e formatos de publicidade, de ambientes pela decoração e

design. Por exemplo: os anjos de Rafael Sanzio (1483-1520), a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci ou a *Mona Lisa*. Contudo, não só o *Kitsch* é cada vez mais fortalecido pelas reproduções de grandes pintores, mas também a arte, em seu percurso, desde o dadaísmo, passando pelo *pop-art* até o *kitsch-art*.



Figura 6 - Jeff Koons, série *Banality*, escultura *Woman in Tub*.
Galeria Schirn, Frankfurt, 2012.

Mulher banhando-se diante da apropriação da obra *Assunção de Maria*, de Andrea della Robbia.

Não se deve esquecer ter decorrido de rupturas muito importantes o universo artístico e, portanto, sem necessidade de retrospecto de ideologias para os significativos manifestos nos tempos modernos a partir no início do século passado. Dos modernistas aos *pops*, Jeff Koons encarna essa imagem das célebres vedetes da arte moderna na arte contemporânea com seus *ready-mades*. Porém, mesmo que a pretensão de um aspirador de pó ou de uma roupa de banho seja o *status* de *ready-*

mades, Koons se apropria do *Kitsch* em algumas obras em exposições tais como *Luxury and Degradation* e *Banality* (1988), apresentando-se como artista *pop* no mundo *Kitsch*. Sua arte, esclarecida pelas próprias palavras em entrevista concedida a Antony Haden-Guest, visa a utilização do público como *ready-made*. O público é tema pelos seus sonhos e desejos. Enquanto Warhol se aproximou mais das ideias de Duchamps, acreditando que a massa, por meio do sistema de mercado, em sua organização, se resplandeceria – ostentação ? –, *Schein vs Sein* (brilhar vs Ser), Jeff Koons afirma acreditar nas ideias como fator de influência das massas. Em *Banality* a questão é a aparência do público. Jeff Koons acredita colaborar por meio de suas obras com a autoestima do público, destruindo qualquer sentimento de culpa ou vergonha das pessoas, que em suas próprias banalidades mergulham. E, enfatiza ainda Koons, ser esta banalidade a grande motivação dessas pessoas, que ao *Kitsch* se reportam. A intenção dessa realização artística é libertar esse público dos complexos por meio de sua *kitsch-art*, de modo que o público encontre nela uma identificação e, desse modo, a sua própria arte de vida. E, ainda acrescenta com convicção:

[...] o público precisa seguir sua própria história para continuar a se desenvolver e formar uma nova aristocracia, no lugar de tentar encontrar uma cultura que só o exclui. Dessa forma, deve o público reagir ou acreditar em coisas que realmente experimentam, em sua própria história, como tal, o que realmente é.³

Tais conclusões da parte Koons não vêm faltando a comportamentos na nossa contemporaneidade, seja no Brasil ou fora, ao nos reportarmos ao ritmo de metrópoles como São Paulo, Nova Iorque, Paris, Berlim etc. Não só com relação à arte convencionalmente aceita, como às diferenciadas, quando adaptadas, ou mesmo novas, intencionam a mudança no sentido de uma inovação. Assim, inseparável do contexto sociocultural, tal consideração ao *kitsch-art* de Koons, deve-se ao sentido que o sociólogo Jean Baudrillard aborda em “simulação e simulacro”, no qual pelas aparências têm-se a ilusão de tal mudança enquanto novidade. Sob perspectiva, a análise se direciona às tecnologias, às técnicas de linguagem, na formação da imagem, que, sendo em parte imaginativas, podem tornar-se *Kitsch*. O assunto reúne as principais ideias de Baudrillard e que, pelas suas próprias confirmações, seria necessário compreender a arte e a história da arte sob a forma da imitação burlesca

de uma obra, simultaneamente à de uma retração, característica de uma desilusão. Por meio de uma forma mais ou menos *Kitsch*, de todas as formas, conforme a cultura de cada um. É o que o autor chama de “*une parodie de la culture par elle-même*”⁴ (uma imitação burlesca da cultura por ela mesma). No entanto, é ainda uma noção complexa o sentido da arte na sociedade. E, de fato, a discussão sobre a arte parece mais focada no sentido da beleza do que certamente os assuntos dos quais ela se enriquece. Mas o que nos interessa, nesse sentido, é a função da arte, que para Niklas Luhmann se caracteriza como um confronto da realidade com outra versão da mesma realidade ao afirmar: “*Die Kunst läßt die Welt in der Welt erscheinen*” (A arte deixa o mundo brilhar no mundo)⁵. Admite-se, portanto, com essas referências, como Luhmann, que a arte em seu sistema segue um processo de diferenciação, utilizando-se das diferentes formas e contextos na atividade seletiva inerente a ela mesma. É nessa lógica que se percebem os indícios dos contingentes de uma realidade. Indícios esses que mostram a possibilidade de outra realidade. Mais bela, por exemplo. Semelhante ou ainda com sentidos alterados. Os indícios apresentam-se pelos meios artísticos em oposição às percepções comuns da realidade. O que, diante das teorias precedentes da arte, torna-se impactante e polêmico. Surpreendente como característica artística, contudo, sem considerar em arte a possibilidade do sentido final ou único, nem mesmo sua definição consagrada ou perfeita, mas sim e apenas, como um meio e momento para outra realidade.

Contudo, Luhmann apenas introduz a sua análise para formular a questão principal sobre o princípio dessa arte, surpreendente e polêmica, causar efeito. Além da premissa a respeito da função da arte, avançando no processo de diferenciação como sistema das artes, no sentido de um processo histórico interdependente. Este processo, em resposta aos efeitos e à função da arte, apresenta versões alternativas da realidade, de uma realidade que pode não ser percebida e que, pelos meios artísticos, pode ser evidenciada e, sem importância, torna-se importante. Contudo, diferenciando-se da ciência. Pois, nesse sentido, a arte torna-se um recurso obsoleto. Portanto, sem recurso atribuído, a arte é apenas um meio e comprovação, pelo seu contingente, pelo qual a ciência se orienta. Dessa forma, entender e descrever a obra de Koons nos dias atuais, situando-a como objeto de suas estratégias de mercado, esclarecer o fenômeno do sucesso, ou sua imagem à frente de sua própria arte, não

agregaria nada de novo às análises no universo das pesquisas em arte do que as principais teorias já apresentaram sobre o contexto da cultura de mercado. De um lado, a arte como mercadoria e, do outro, o artista como vedete. Uma situação para lembrar Walter Benjamin, que nos anos de 1930 previu o sentido do indivíduo para o espetacular, afirmando ironicamente que o sonho do indivíduo de hoje seria viver como Mickey no Disneyworld.⁶

Benjamin compreendeu que as técnicas de reprodução não teriam sentido se não fossem capazes de aumentar nossa capacidade de reflexão ou de integrá-las em nossas experiências. Se essas técnicas substituíssem a experiência vivida, estaríamos perdendo nossos sentidos. Mesmo que hoje em dia possamos ter acesso às obras de arte pelo universo digital e pela mídia, a experiência com o original é única. Experiência essa analisada por Benjamin sob o conceito da aura e, que ainda é tema de muitas discussões, no que concerne ao fato de uma possível democratização da arte e da cultura a partir de um declínio da aura, pelas reproduções. Inicialmente, em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁷ (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), Benjamin fala das reproduções técnicas em sua época – a imprensa, a fotografia, o rádio e o cinema – que levariam ao detrimento das verdadeiras experiências.

Entre muitas, consideremos a experiência estética para nosso estudo e na revisão de Benjamin em seu ensaio, na última versão publicada, deixando claro que ele não acreditava de fato que o declínio da aura possibilitasse uma democratização da arte e da cultura, que a reprodução, ou seja, se os *media* como conhecemos hoje seriam favorecidos pelas vedetes ou se seriam estas as favorecidas.

Os efeitos dessa relação conhecemos muito bem em nossa sociedade de consumo e, já na segunda década do século XXI, qualquer indivíduo poderia ser considerado minimamente um bom estrategista de mercado, conhecendo as regras básicas para construir uma imagem de sucesso e que a relação entre os *media* e seu específico público tornou-se interdependente – um determinado público se interessa pelos *media*, se estes atenderem os interesses desse específico público, essa relação de troca se mantém pelas vedetes, algumas de grande destaque, de forma intensiva e efêmera, ilustrando polêmicas, tristes ou felizes histórias, ou mesmo, revolucionando ou destruindo outras.

O assunto de interesse (as vedetes) torna-se para a relação – público e *media* – essencial, e, para as vedetes, a oportunidade de brilhar, sejam quais forem a sua imagem e a sua história, desde que se tornem sucesso pela interdependência *media-público* e o principal elo de configuração de uma tripla estrutura: público-vedete-*media*. Uma tripla interdependência que é reciclada periodicamente, sejam o público e os *media* em seus contextos políticos, sociais e culturais, sejam as vedetes com suas ideias e ações pelas suas características, todos em novas experiências pela imagem. Enquanto a arte, como tudo que se insere nesse sistema de mercado, não escaparia dessa relação de interdependência e estaria também desempenhando seu papel de coadjuvante e de coautora das novas imagens de sucesso (integrada ao sistema), como as vedetes do cenário capitalista.

Considerações finais

Walter Benjamin antecipa a secularização da arte e a transformação da percepção em relação às novas técnicas de reprodução de arte e, também, a dissolução do conceito de arte em benefício das estratégias de mercado. Assim, há algum tempo a arte contemporânea se tornou um sistema de gestão, programado e de rentabilidade econômica dos bens culturais, próprio de uma democracia liberal, das sociedades pós-industriais que integraram totalmente a arte em seu sistema de reprodução, anulando qualquer possibilidade de a arte configurar verdadeiramente seu papel crítico, polêmico e subversivo que é próprio da criação artística.

Entretanto, o valor da imagem, a valorização de uma obra de arte, do ponto de vista de Bourdieu⁸, não depende do artista, mas do meio produtivo como universo de crenças ao valorizar a obra de arte como fetiche, ensejando a crença do poder de criação artística. Considerando a obra de arte o objeto simbólico e valorizado. E, para tanto, cabe não só aos artistas ou escritores, mas ao complexo sistema de produção de crenças, a valorização da arte em geral e a distinção de valores, sob toda uma estrutura de relações sociais, envolvendo o comércio, a indústria, a mídia, as instituições governamentais e não governamentais, de ensino e cultura etc.

Bourdieu descreve um sistema de interdependências pelo qual não se pode isolar o objeto de estudo, a arte, de toda a sua história tradicional, e afirma a razão

em Benjamin, a respeito de uma arte sem resistência ao “fetichismo em nome do mestre”, ou quando na história social da arte, aparentemente, a análise limita-se à condição social na qual o artista se insere. O artista que, pelos meios de configuração do objeto, os mais tradicionais, apresenta distinção e valorização de sua arte, agregando, em sua individualidade, a sua origem social e formação. O artista apresenta o essencial do modelo tradicional de criação na sua obra.

Portanto, o artista se torna o principal realizador da obra e de seu valor e, nessa lógica, Bourdieu acrescenta às reflexões de Benjamin, quanto à ambiguidade de a obra estar para o público ou de o público estar para a obra, com a questão sobre a contribuição na criação do valor da obra e do criador. Enquanto que, pela hipótese de Niklas Luhmann, em seu estudo intitulado *A obra de arte e a “autorreprodução” da arte (Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst)* consistem em um sistema de diferenciações para cada tipo de arte pela funcionalidade de diferenciação do sistema social. E, nesse processo, a beleza e a feiura, vistas como códigos por Luhmann, regularizam o problema da necessidade de um conteúdo para a ideia, mostrando que na realidade, pode-se realizar específico tipo de sistema, produzindo-se elementos que se reproduzem, e, portanto, trata-se de um auto e fechado sistema como referência. Isso significa que o sistema pode observar e descrever sua própria identidade. Portanto, a autonomia da arte, se existisse, seria para si mesma, em seu sistema, e não para observação de um sistema externo, na sociedade. Neste aspecto, coloca-se em questão o processo de diferenciação pela procura de critérios de beleza, de funções de representação e, enfim, a qualidade simbólica da obra de arte. O tema aborda a funcionalidade do sistema das artes pelo sistema social da produção e experiência da obra de arte. Assim, Luhmann apresenta um ponto de vista em sua teoria contrariando qualquer negatividade com a sociedade e, principalmente, com o que Adorno definiu sobre o sistema das artes em busca de um campo próprio de percepção pela recíproca emancipação da sociedade (*Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber*), para Niklas Luhmann trata-se mais do sentido de uma emancipação do sistema das artes na sociedade (*Verselbständigung in der Gesellschaft*).

No final dos anos de 1970, surgem questões sobre o sentido de inovação estética a respeito da arte considerada original, autêntica ou avançada, assim como a

relação dessa categoria de arte com o *Kitsch*. Não só sobre alta ou baixa qualidade da obra, mas no que diz respeito ao avanço ou retrocesso na realização artística ao considerar que ao abordar o *Kitsch*, ou se apropriar dele, a realização da obra de arte se caracterizou pelos valores diferenciados e únicos. Como observou o teórico dos *media* Norbert Bolz, ao perceber que Koons não supervaloriza a arte precedente, mas ao contrário, ele a subvaloriza, ou seja, ele desconsiderou o sentido de uma busca pela vanguarda ou progresso, emancipando-se da arte moderna.

Contudo, permanece ainda a dicotomia no universo artístico, enriquecida pelas teorias sobre juízo estético, que discutem a relação entre arte e *Kitsch* na contemporaneidade. Entre algumas, destaca-se o ponto de vista do filósofo Konrad Paul Liessmann, fundamentando tais teorias, ao questionar o benefício apresentado por Koons de um bom sentido para o *Kitsch*, ou seja, da afirmação da arte de “mal gosto”. Questão esta que segue o *l’air du temps* para ainda o *Zeitgeist* definir a resposta plausível.

Notas:

¹ Imaginação da Flor Azul por Van Gogh, segundo Alfried Schmitz, publicado em 01/06/2009 no artigo *Die Romantik – Epoche der Sehnsucht*, de 21/01/2008. Disponível em:

<http://www.planetwissen.de/kultur_medien/literatur/literatur_der_romantik/wissensfrage_blaue_blume.jsp>, consultado em 13/05/2014.

² THULLER, Gabriele. *Wie erkenne ich? Kunst und Kitsch*. Stuttgart: Belser Verlag, 2006.

³ Nossa tradução do alemão. Jeff Koons: *Interview mit Anthony Haden-Guest*. In: DETTMAR, U. KÜPPER, T. *Kitsch*. Stuttgart: Reclam, 2007.

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

⁵ LUHMANN, Niklas. *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008, p.144.

⁶ JIMENEZ, Marc. *Walter Benjamin*. *Revue Mag Philo*, Janvier, 2011. [entrevista]

Disponível em: <<http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=95>>, consultado em: 15/03/2014

⁷ A terceira versão foi revista por Benjamin no verão de 1936, na Dinamarca, com Brecht. A intenção era publicar na revista *Das Wort*, que deveria ser impressa em Moscou durante o período de exílio e um dos seus editores era Bertolt Brecht. Mas, esta edição não pôde ser publicada. O artigo foi publicado mais tarde, em edição única. Porém, durante os anos de 1935/36 exilado em Paris, Benjamin publicou o texto, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (terceira versão), no idioma francês, enquanto a versão original no idioma alemão mantinha-se apenas em seus manuscritos. Em 1974, esta terceira versão alemã é publicada por Rolf Tiedemann e Herrmann Schweppenhäuser: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2. em Frankfurt, 1974, S. 471-508. In: BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, 2011. p. 73, 99.

⁸ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998. p. 376.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. (trad. JIMENEZ, M.) *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, désillusion esthétiques*. France: Sens & Tonka, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres*, Tome I, II et III. Paris: Gallimard, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

GOMBRICH, E.H. *Histoire de l'art*. Paris: Phaidon, 2006.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2005.

LUHMANN, Niklas. *Schriften zur Kunst und Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

THULLER, Gabriele. *Wie erkenne ich? Kunst und Kitsch*. Stuttgart: Belser Verlag, 2006.