



última imagem:

*O artista Flávio de Carvalho
caminha pelas ruas exibindo
seu “New Look”, espécie de
proposição para a redefinição
do vestuário masculino
em vista de sua adequação
às quenturas dos trópicos.*

São Paulo, 1956

大字报

7.16129032258

Índice

Estética depois do Fim da Arte	
Uma entrevista com Susan Buck-Morss	
Grant H. Kester	9
Pequeno manual do ofício de representar pequenas vastidões (e algumas utopias sobre paisagens)	
Tiago Além Santinho	33
Documentos do	
Coletivo Autônomo de Mediadores (2013)	
Declaração	45
Quando falhas operacionais são desigualdades estruturais – por quê o Coletivo Autônomo de Mediadores realizou uma paralisação na 9ª Bienal do Mercosul/Porto Alegre	
Relato de uma mediadora	54
Como ver com cuidado	
Ad Reinhardt	65

Cinco dificuldades no escrever a verdade

Bertolt Brecht

73

3 tentativas

sobre arte e valor

O cavalete e o canteiro

Sobre o livro de Sérgio Ferro,

Artes plásticas e trabalho livre (2015)

Gustavo Motta

102

A infância da arte:

valor sem trabalho/trabalho sem valor?

Guilherme Leite Cunha

Gustavo Motta

127

Arte contemporânea:

sobre a implantação do sistema

de (valorização do) valor

Guilherme Leite Cunha

149

dazibao suplica

179

CARTUM

Benoit van Innis

183

ESTÉTICA DEPOIS
DO FIM DA ARTE

Uma entrevista com
Susan Buck-Morss

Grant H. Kester

*Entrevista publicada originalmente
no Art Journal, vol. 56, n. 1 (New
York, College Art Association,
Spring 1997), p. 38-45.*

Grant Kester: Ao longo dos últimos anos tem havido um crescente interesse no mundo da arte em recuperar o “belo” e o prazer visual como conceitos “morais e políticos”, em parte porque se entende que resistem à redução analítica e que fornecem acesso ao que um crítico descreveu como “respostas corporais” que derivam de “fora de consciência”.¹ Embora nem sempre claramente anunciado, estas obras dependem de um enquadramento valorativo derivado da filosofia estética do início da modernidade, que define o belo em termos da relação entre o sujeito² individual (identificado pelo “gosto” pessoal) e o conceito de uma sociedade ideal, unidos por uma linguagem comum (por exemplo, o *Gemeinsinn* de Kant ou o *sensus communis* de Shaftesbury). Quando considerada sob a luz desta tradição, a questão do belo depende da atribuição de um status transcendental a modos de experiência que são baseados em modos historicamente contingentes de dominação cultural e política (baseados em classe, raça, gênero e assim por diante). Os seus escritos sobre visualidade e estética parecem ser particularmente conscientes desta tradição. Contudo, você também trabalha para recuperar ou remodelar o conceito de estética. Você poderia falar um pouco sobre a importância da estética, do belo e do prazer visual em sua pesquisa?³

Susan Buck-Morss: Eu levo a sério a tese de Walter Benjamin sobre a liquidação da arte no ensaio “A obra-de-arte...”.⁴ Ele é bem insistente: a arte como a conhecemos está chegando ao fim – embora haja muitos leitores do ensaio (incluindo, comumente, meus alunos) que se recusam a ver o que ele diz. Não é só uma questão de perda da “aura” da obra de arte. Benjamin argumenta que em meados do século XX fazer arte, no sentido burguês, não é mais sustentável. A arte burguesa sempre foi uma mercadoria, comprada e vendida no mercado, então a mercantilização da arte não é o ponto. O argumento dele é, ao contrário, que as condições

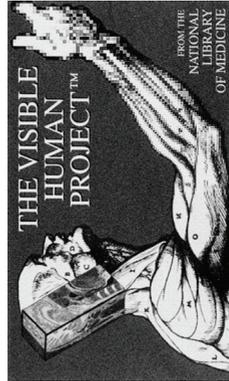
tecnológicas de produção embaçaram tão completamente o limite entre “arte” e objetos culturais em geral, que seu status especial e separado não pode ser mantido. A engenharia desafiou o status especial da arquitetura; o jornalismo, da literatura; a fotografia, da pintura; o cinema, do teatro – e ele é otimista sobre esses desenvolvimentos. Eles o levaram a afirmar o potencial da cultura de massas, sua habilidade de democratizar não só o acesso à cultura, mas à própria produção cultural.

Eu acho que museus, hoje, estão conservando não só objetos de arte, mas a ideia de arte – depois de seu tempo, por assim dizer. Os museus se colocam contra a comercialização da cultura, mas a lógica do valor da arte é diferente? Em vista da cifra pela qual um Van Gogh é vendido no mercado mundial, dado o fato de que este mercado é motivado tanto pelo valor relativo entre o dólar e o iene, digamos, quanto por qualquer valor intrínseco da tela, existe aí uma distinção significativa? As observações de Benjamin se basearam nas formas de cultura de massa de seu tempo – a pura quantidade da reprodução dessas formas. Hoje é menos uma questão de reprodução tecnológica e mais de mediação tecnológica. O meio *é* a mensagem. Não estou sugerindo determinismo tecnológico, não mais do que Benjamin estava. Conteúdo importa. Mas as implicações políticas deste conteúdo dependem de sua transmissão e recepção. O rádio é um bom exemplo. Nos anos de 1930, das “conversas ao pé da lareira” de Franklin Roosevelt aos longos e agressivos discursos de Adolf Hitler, a estrutura do rádio era propagandística – uma via de mão única da influência, do centro do poder para fora. Mas hoje o rádio, assim como a música que toca nele, é tremendamente flexível em criar redes locais – e não tão locais – de troca cultural. Você pode realmente rastrear o movimento de uma gravação produzida, digamos, na África Ocidental, que

migra para o Caribe, então para a Costa Oeste dos EUA ou para centros urbanos na Europa. Menciono o rádio porque não é uma tecnologia nova. Redes de computador, é claro, podem funcionar do mesmo modo. Mas elas podem funcionar de um modo tão autoritário quanto foi o rádio dos anos trinta. Então, novamente, não é uma questão de determinismo tecnológico.

Mas eu estou bem longe da sua questão, sobre o belo retornando como critério para “arte” – não só num sentido formal, mas num sentido político. Bem, tem algo disso, mas talvez não do jeito que alguns críticos atuais pretendem. Eu certamente não acho que uma completa rejeição ao “belo” é por si mesma politicamente progressista, embora haja artistas trabalhando hoje que parecem pensar que sim. Estou me referindo a uma arte conceitual dos anos 1980 que pesava muito na mensagem e dispensava o prazer da experiência sensorial. Ou o movimento atual da arte “abjeta”. Algumas delas são visualmente poderosas. Eu gosto da obra de Cindy Sherman, por exemplo, mesmo seus momentos mais sangrentos. Mas a Escola do Mijo e Merda, se eu puder chamá-la assim, me parece colocar muita esperança mal direcionada na efetividade política da regressão infantil. A rebelião de alguém com dois anos de idade não é páreo para o poder global.

Uma coisa sobre o “belo” é que, como critério, ele não se limita à arte. A natureza conta. As mercadorias também. É claro que você está certo se perguntar: “belo” pela definição de quem? Mas se não quisermos terminar de novo no beco sem saída das identidades políticas, esta crítica é insuficiente. Não é porque eu sou branca, ou mulher, ou condicionada por imagens da mídia de massas, que eu acho algo belo, mas porque, dadas estas identidades contextualizantes – bem como minha reação muito ambivalente e sobredeterminada a elas – algo fora de mim me



**MUSEUS, HOJE, ESTÃO CONSERVANDO NÃO
SÓ OBJETOS DE ARTE, MAS A IDEIA DE ARTE –
DEPOIS DE SEU TEMPO, POR ASSIM DIZER**

*Fig 1: Logo do site do Visible Human
Project da National Library of
Medicine.*

afeta. Meus sentidos são afetados. Isto é experiência estética. Kant, como você sabe, a descreveu como interesse desinteressado. Mas talvez hoje, se o objeto de arte burguês não precisa mais ser a prova dos nove para a experiência do belo, esta distinção precise de modificações. Kant se referia ao fato de que o desejo que a “arte” desperta em nós não tem agenda, não tem um objetivo instrumental. Nós nos contentamos simplesmente de contemplar o belo por si mesmo, não por um propósito autointeressado. Talvez hoje nós pudéssemos dizer que o belo é a experiência da realidade material como algo que resiste à instrumentalização. Não importa se esta realidade material se chama arte ou não. Poderia ser a experiência de qualquer objeto cultural – ou uma pessoa, ou um aspecto da natureza. Talvez inspire amor ao invés de desinteresse, paixão ao invés de contemplação – ou eu estou parecendo muito entusiasmada?

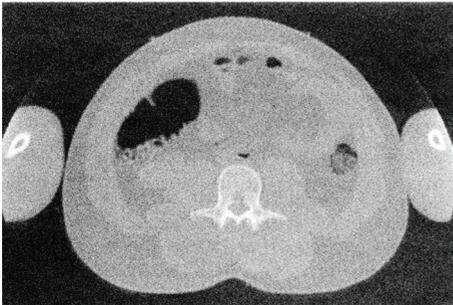
Você pergunta por que a estética é importante para mim hoje e o que está em jogo em sua definição. Isso nos leva de volta centralmente à questão da política. A estética para mim é fundamentalmente experiência cognitiva. É como o corpo sente a realidade, e digo isto num sentido animalesco, até biológico. Eu sei que é absolutamente impróprio dizer, mas esta experiência corporal *não* é, sempre, já mediada culturalmente. Dizer isto vai de encontro a toda a ciência recebida na academia hoje, mas eu não posso negar minha própria experiência. Desde que posso me lembrar, meu senso crítico foi nutrido por sensações corporais – músculos tensos, pés suados, sapatos apertados, respiração apertada, segurar a vontade de rir – ou de gritar. Não me sentir bem na minha pele foi meu jeito de criticar a definição que a minha cultura dava à situação. Significados culturais são corporalmente sentidos como errados. Simplesmente errados. De que outra forma as pessoas são capazes de protesto social? Se

nós somos de fato, sempre, já produzidos por nossas respectivas culturas, como poderia vir a nossas mentes resistir a elas? Este é o ponto de Adorno quando ele fala da solidariedade somática que nós sentimos com vítimas da violência socialmente organizada, mesmo quando esta violência é justificada nos próprios termos da nossa cultura. Então eu quero dizer que estética é a forma de cognição crítica do corpo, e que este conhecimento sensorial pode e deve ser politicamente confiável. É empatia ao invés de simpatia, porque é capaz de produzir solidariedade com quem não é parte do nosso próprio grupo, que não compartilha nossa identidade coletiva. Quero dizer que a estética expõe a “razão” como o modo que o poder tem para defender sua própria perpetuação. Quando você fala de obras estéticas operando em algum tipo de nível pré-simbólico, é isto o que eu tenho em mente. Mas não é exatamente “pré-político”. O problema é que uma grande parte do que passa por experiência “estética” mascara a realidade material ao invés de abri-la para nossa percepção crítica.

GK: Isso se relaciona à questão de como alguém pode diferenciar as reivindicações epistemológicas da obra de “arte” do conceito mais amplo de estética que você emprega. Um estudo de caso interessante a este respeito é o *Visible Human Project* (VHP) do *National Institute of Health* (NIH). O VHP é um programa da *National Library of Medicine* para construir um registro gráfico completo do corpo humano masculino e feminino, um tipo de *Gray’s Anatomy* para a era digital. A fim de montar este registro, pegaram o corpo de um assassino executado, chamado Joseph Paul Jernigan, congelaram, e então o cortaram em 1871 fatias com um bisturi a laser. Cada fatia, então, foi digitalizada e inserida num programa gráfico para produzir um *tour* virtual de dentro do corpo humano. Segmentos do projeto estão no website do NIH por algum tempo, e estão vendendo a versão



*Fig 2: Corte Transversal de cadáver masculino do site do isible
Human Project da National Library of Medicine.*



*Fig 3: Corte Transversal de cadáver masculino do site do isible
Human Project da National Library of Medicine.*

em CD-ROM. O que eu achei particularmente interessante foi a resposta a este projeto nas comunidades de arte e design. Um escritor da *ID* [*International Design Magazine*] dá um verniz filosófico ao VHP (“...beleza e realismo hipnotizantes... A morte nunca foi tão bela”), descrevendo o interior do crânio de Jernigan como “uma catedral quieta cuja congregação e clérigo foram removidas, embora o sagrado se mantenha”.⁵ Isto sintetiza para mim a instrumentalidade da própria estética, a qual exige de nós a repetição da execução de Jernigan, ao abstrair a imagem de seu corpo das condições de sua vida. Quando vemos seu cadáver nós não devemos questionar sobre quem ele era, como ele veio a morrer, e o que significa para o Estado tirar a vida de um homem. Ao contrário, sua morte como um sujeito empírico e específico foi a pré-condição para sua elevação ao status de um evento estético que vai nos colocar em contato com questões universais da identidade espiritual do homem. A estética demanda um tipo de amnésia do objeto; nós devemos nos esquecer de onde ele veio. Ao invés de uma consideração aberta do prazer visual ou do belo, esta me parece uma consideração bem restritiva. Eu acho que tenho um sentimento similar sobre algumas das questões que são levantadas sobre a arte ostensivamente didática dos anos 80 e início dos anos 90, a qual reduz a discussão da estética à simples oposição mente/corpo, análise/prazer. Esta resposta subestima a extensão na qual muitas das “más” obras carregadas de texto dos anos 80 forneceram suas próprias formas de prazer (se podemos tratar retrospectivamente os pôsteres da URSS revolucionária como obras de arte “belas”, por que não podemos achar beleza, ou pelo menos prazer visual, na obra de Barbara Kruger, por exemplo?). E segundo, subestima a extensão em que obras mais recentes são capazes de ser elas mesmas bastante didáticas. As características do didatismo ou da ambiguidade não estão simplesmente “na” composição formal da obra. Elas são produzidas também na

nossa leitura da obra através de seu posicionamento discursivo por críticos, galerias, afirmações de artistas etc. Eu acho que algumas obras que abraçam ostensivamente a complexidade e o prazer visual são reductivas e didáticas precisamente porque elas me pedem para suprimir forçosamente associações culturais ou políticas particulares que eu possa ter com uma dada imagem ou material a fim de alcançar a resposta propriamente “ambígua” (ou seja, não referencial).

SB-M: Poderia se fazer uma comparação interessante entre interpretações críticas das imagens do corpo de Jernigan e das do fotógrafo Robert Mapplethorpe. No caso de Jernigan, o escritor que você cita parece querer afirmar que o fato de que o cadáver humano é um objeto social – sobretudo, o fato de que foi produzido por uma execução estatal – está subordinado à sua beleza como arte, quando segmentado em centenas de imagens em corte transversal. Isto cria uma hierarquia de categorias dos objetos sociais, com a arte no ápice. Mapplethorpe, por outro lado, perturba os limites entre objetos sociais, precisamente sujeitando-os a uniformidades de estilo estético (formalismo, abstração), e o resultado é que fica impossível para o/a observador/a se sentir seguro/a de que o que ele/ela está vendo é arte. Arte, pornografia, imagem publicitária, fotografia de moda, retratos de celebridades – todas essas diferenças de categoria são chacoalhadas em sua obra. Elas não são visivelmente mantidas à parte, e nesse sentido são uma representação precisa da verdade desses objetos sociais. Barbara Kruger toma o mesmo princípio (a perturbação dos limites entre arte-imagem, propaganda-imagem, pornô-imagem) e o usa para fazer afirmações políticas poderosas. Eu adoro sua obra. E concordo com você, a obra dela tem beleza. Mas este elemento de beleza engrandece o impacto político das imagens, ao invés de substituí-lo.

É claro, a reivindicação persistente de novidade não é por si própria nada de novo. A modernidade é definida por isto. Mas tanto do que se chama de pós-moderno se satisfaz num cinismo político que modernistas não compartilharam. É uma enorme diferença. Lembra quando Christopher Jencks escreveu sobre o “momento fundante” da pós-modernidade, a dinamitação de um projeto habitacional, um conjunto de prédios gigantescos, construído no espírito modernista, utópico, mas que, de acordo com Jencks, fora um fracasso? É claro, ele está certo de que estes projetos maciços não produziram a utopia social que deveriam. Mas é culpa do concreto armado ou dos interiores brancos ou do número de andares? Isto seria culpar a arquitetura pela falha de um sistema social em que a pobreza é endêmica. Recentemente me perguntaram “você não acha que a modernidade é coisa de homens brancos?” Fora o fato de que eu gosto de paredes brancas e muito vidro, eu achei uma questão notável. Considerando que a era da modernidade (digamos, 1860 até hoje) nos deu o fim da escravidão, a emancipação das mulheres, a possibilidade de mulheres e negros/as de conseguir um emprego decente etc. – eu simplesmente não posso concordar.

GK: Não é a existência de conhecimento somático (ou da experiência do prazer visual ou do belo) que eu questionaria, mas o modo no qual este fato fisiológico é socialmente produzido. Acho que sua aproximação da estética é importante precisamente porque reconhece as condições sociais que constroem diferentemente as possibilidades ou horizontes da experiência somática em primeiro lugar. Assim, não é só um corpo “universal” tendo uma experiência estética universal (à la Clive Barker ou Roger Fry) que está em jogo nos seus escritos, mas o corpo dentro do espaço socialmente específico da cidade do capitalismo tardio.



**SUA MORTE COMO UM SUJEITO EMPÍRICO FOI
A PRÉ-CONDIÇÃO PARA SUA ELEVAÇÃO AO
STATUS DE UM EVENTO ESTÉTICO**

*Fig 4: Corte Transversal de crânio
masculino do site do Visible Human
Project da National Library of
Medicine.*

SB-M: É claro, é verdade, mas as diferenças não são absolutas. Tome diferenças de classe, por exemplo. Do ponto de vista do “mundo dos sonhos”, as fantasmagorias de parques temáticos ou feiras mundiais, shoppings ou imagens de publicidade são feitas para serem acessíveis às massas e não só às pessoas ricas. Do lado da catástrofe, a experiência de choque não é limitada a quem trabalha na fábrica. Ruas da cidade e estradas de seis pistas na hora do rush são bons exemplos do choque catastrófico. Acidentes de transporte são outro exemplo. Quer dizer, se você senta na classe econômica bebendo uma cerveja ou na frente do avião bebericando champanhe de graça, o choque de uma explosão ou falha mecânica é mais ou menos o mesmo, não é? E tem choques peculiares às classes altas, como a quebra do mercado de ações...

GK: Isto me leva a uma segunda questão: nós temos que aceitar uma escolha entre um domínio cognitivo que assimila todas as formas de diferença em um eu unitário (estou pensando aqui no comentário de Adorno sobre a “razão predatória” como a “barriga tornada mente”)⁶ ou o sujeito infeliz e sobrecarregado da fantasmagoria de Benjamin? Cada um desses modos de experiência é privatizado de um jeito. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin escreve sobre Proust:

... fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência.⁷

Tomo Benjamin aqui para sugerir que o efeito da cultura moderna, a fantasmagoria, é quebrar as conexões entre autoconhecimento e conhecimento social. Tem o efeito de “paralisar a imaginação [social]” do espectador.⁸ Em oposição ao conceito convencional de estética, baseado no domínio cognitivo de “outros”, talvez Benjamin esteja sugerindo uma construção dialógica do eu via troca social. É aqui onde sua obra de novo fornece uma nova dimensão importante sobre a estética, porque estende a ideia de coletivo não como um ideal utópico, mas como um objetivo potencialmente realizável. Benjamin desafia o conceito tradicional de estética sugerindo que a utopia do “senso comum” que é constantemente deferida pela estética pode ser realizada através de uma transformação social e política.⁹ Isto, é claro, se relaciona à sua discussão (no ensaio “Estética e anestésica”) do comentário de Benjamin sobre a “estetização da política” e o modo pelo qual o Fascismo oferece resoluções “simbólicas” falsas (tal como a identidade fictícia de massa) a conflitos sociais reais.¹⁰ Eu argumentaria, e acho que estou simplesmente concordando com você, que a capacidade para uma experiência estética é comum a todos, mas que a habilidade que nós temos de regular esta experiência (quem pode comprar um veículo utilitário esportivo e estar “acima de tudo isso”?) é social.

SB-M: O que estou dizendo é que, mesmo que não haja um senso comum universal de “beleza”, toda cognição tem, necessariamente, um componente sensorial ou “estético” – e este é precisamente o componente sobre o qual o poder da crítica repousa. O poder crítico da arte, ou qualquer forma cultural, pode não ser percebido universalmente, mas se é percebido, te acerta no estômago. Agora, esta experiência somática resiste à razão predatória precisamente porque não pode ser digerida, engolida pela mente. Se a experiência deixa um resíduo não

digerível que não vai embora, isto é alimento para a cognição crítica. Mas, de novo, por que a “arte” é privilegiada como objeto de tal experiência? Realmente não sei mais o que a palavra significa. Estética, porém, me parece mais importante do que nunca. “Estética depois da arte”, poderia chamá-la.

GK: Você poderia falar um pouco mais sobre o que consistiria uma “estética depois da arte”? Isto se refere à ideia de prática cultural que se engaja não com instâncias autônomas ou exemplares de alta arte, mas com a cultura em geral? Nós desistimos de tudo que vale a pena ao abandonar a distinção entre “arte” e “cultura”? Que tipo de conhecimento poderia produzir uma “estética depois da arte”? Haveria limites disciplinares?

SB-M: Quero dizer que se a estética fosse libertada da “arte” como seu objeto, poderia entrar em si mesma como uma forma de cognição – não uma disciplina, não só outro jeito de fazer “estudos culturais”, mas como uma prática cognitiva auto-reflexiva. A estética se tornaria antropologia no sentido filosófico, e uma brutalmente materialista. Significaria, primeiro, voltar ao significado original do termo *asthitikos*, “perceptivo pelo sentir”. Não estou de jeito nenhum advogando por um novo romantismo – não do sentir romântico, mas algo mais parecido com sentir o cheiro do perigo. Este é um exemplo de cognição somática no seu melhor potencial crítico. Em certo sentido, este é um retorno ao empirismo ingênuo, mas é claro que não se pode voltar atrás. Se a concepção de “estética” aqui é pré-kantiana e pré-hegeliana, não importa que, como antropologia filosófica, seja pré-crítica. E leva a história em consideração, entendendo que a própria experiência somática mudou, dadas as próteses de máquinas e agora da mídia eletrônica. Apenas neste sentido o empirismo do século XVIII não é uma descrição adequada à cognição corporal hoje.

É claro, você vai protestar, que não existe possibilidade de *uma* antropologia filosófica – corpos são muito diferentes, sexualmente, etnicamente, em termos de classe. Eu não discordaria que as diferenças importam em certos contextos. Mas se a questão é de sentir o cheiro do perigo, estas diferenças não são cruciais. Se uma casa está queimando, você grita “*todo mundo* para fora!”. Agora, mesmo se algumas pessoas argumentam que (em certas culturas) mulheres toleram mais dor física do que homens, seria absurdo sugerir que elas fiquem no prédio queimando. Você grita “*todo mundo* para fora” e você realmente quer dizer isto. Você não faz uma lista de verificação da “diferença” antes de gritar a plenos pulmões. O corpo como órgão *cognitivo* pode, pelo menos dado o mesmo ambiente físico, ser descrito com uma boa quantidade de universalismo. Isto é verdade para o cérebro também. Gosto de pensar nele como parte do corpo, e não como um *Seele* ou *Geist* descorporificado.

Nós precisamos de um pouco de empirismo vulgar – *Plumpes Denken*,¹¹ como Brecht costumava chamar! E a “estética” torna-se crucial neste contexto. Significaria acabar com o privilégio da linguagem escrita sobre, digamos, as linguagens miméticas da expressão facial e dos gestos corporais, as linguagens das imagens. E o texto, também, poderia ser visto como objeto material. Eu vi recentemente algumas representações de textos em espaço tridimensional produzidas por computador que são fascinantes, onde você realmente pode entrar em textos particulares – no caso eram dois manifestos, um da historiadora e crítica Donna Haraway e um do Karl Marx – e intuir seu caminho ao redor das palavras, por todo o caminho. Você pode fazer o “I” tão grande que pode circular ao seu redor como um cachorro rodeando uma árvore. Encontrar o “I” [eu] assim é uma experiência filosófica notável – uma experiência propriamente “estética”.



*Fig 5: Veículos utilitários esportivos, Bloomfield Hills,
Michigan, fotografia de Grant Kester, 1996.*

No contexto de uma noção transformada de estética, o trabalho dos “artistas” também se altera. Ao invés de criar “arte”, o objetivo seria prover em suas representações, de qualquer tipo, uma experiência somática que seja auto-reflexiva – crítica, no sentido filosófico. Mapplethorpe faz isto na sua perturbação dos limites entre arte, propaganda e pornografia. Nós simplesmente não podemos assimilar toda sua obra sob nenhuma convenção da história da arte – exceto aquela puramente formalista (o que, dado o fato de que se está olhando para um punho enfiado num ânus, não é tudo o que há para a experiência da imagem). Você fica se perguntando como se sente (o fistador e o fistado). E então te ocorre uma revelação notável. Você percebe que através do próprio âmago do corpo humano, de uma ponta à outra, há um buraco. O centro do ser humano é um conduíte para o mundo de fora. Isto é notável. É também uma afirmação da antropologia universal – gay e hétero, masculina e feminina, negra e branca. Como as pessoas *sentem* o buraco, é claro, varia.

Eu li a série de comentários transformadores de Kobena Mercer sobre as fotografias produzidas por Mapplethorpe de nus masculinos, gays e negros. Agora, o que Mapplethorpe dá a seu espectador é uma experiência daqueles corpos, e como Mercer admite na segunda versão de sua crítica, é uma experiência inegavelmente erótica. O espectador ou espectadora individual é conduzido a pensar através de sua própria reação individual, não meramente ao corpo nu de um homem negro, mas a reação ao experimentar aquele corpo como erótico – independente da identidade sexual ou racial que o indivíduo professe. Então a direção cognitiva se desloca para o espectador, que tem que chegar a um acordo com os sentimentos eróticos que ela ou ele têm, e isso é propriamente experiência estética na minha visão.

Nós podemos tomar outro exemplo, a famosa fotografia do próprio Mapplethorpe com um chicote no cu, enquanto ele contorce sua cabeça para trás para olhar num espelho e tirar a fotografia (e olhar para nós olhando para o seu cu). Se levarmos seriamente o fato de que isto é um autorretrato de um fotógrafo, percebemos que ele nos deu não só uma imagem descontroladamente escandalosa, mas uma nova metáfora: a câmera, não mais como olho, mas como ânus. Desde os anos 1920 e *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, é o olho que tem sido o modelo para a câmera. Isto implica o prazer e a promiscuidade visual da câmera. Mas o ânus é uma abertura de controle. Hoje, em nossa cultura esmagadoramente visual, a câmera é só isto, um instrumento de controle – não apenas em termos de vigilância, mas também em termos de reconhecimento social. As pessoas que contam na sociedade são as pessoas cujas imagens você reconhece. E o fotógrafo sabe disso – Mapplethorpe certamente o sabia.

GK: Você poderia falar um pouco sobre sua resposta ao que pode ser chamada de crítica psicanalista da estética? Isto tende a girar em torno do argumento de que a estética confia num conceito Iluminista do sujeito como (real ou potencialmente) completo, integrado e perfectível. Uma crítica similar emerge da obra de Foucault. A crença que a modernidade fragmentou a natureza humana (por exemplo, Schiller e a “educação estética”) assume a existência de alguma forma orgânica ou completa a qual podemos retornar, e da qual fomos separados.

SB-M: É crucialmente significativa para qualquer antropologia filosófica contemporânea a concepção de Freud de *Nachträglichkeit*, ou efeito a posteriori.¹² É uma causalidade que funciona para trás no tempo, e esta é uma descoberta científica notável. Por esta razão, nenhuma tristeza humana é redutível à

experiência infantil. Todo trauma original deve encontrar uma experiência presente para sua expressão contínua. Ao mesmo tempo, repetição nunca é mera repetição. Sempre há algo novo na experiência também – é por isso que é possível se curar de um trauma. Mas curado não quer dizer completo.¹³ Só quer dizer ser capaz de responder às possibilidades presentes de felicidade. E isto não é pedir muito da vida, ou das relações sociais que a estruturam.



**RECENTEMENTE ME PERGUNTARAM “VOCÊ
NÃO ACHA QUE A MODERNIDADE É COISA
DE HOMENS BRANCOS?”**

imagem:

*Robert Mapplethorpe,
Double Fist Fuck, 1978*

notas

1 Mark Van PROYEN, “A Conversation with Dave Hickey, Critic”, *Artweek* 27, n.4 (Abril, 1996), p. 14. Hickey afirma: “Estou interessado no belo no que ele tem de mais radical. Estou interessado em imagens como as de Robert Mapplethorpe ou de Hannah Wilke – imagens nas quais as significações culturais do conteúdo e as significações culturais da apresentação estão tão violentamente em desacordo umas com as outras que você tem que tomar decisões morais – que sua relação com a obra é moral e política, num sentido literal, físico.” Ver também Dave HICKEY, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993); Wendy STEINER, *The Scandal of Pleasure* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); e “B’ Is for Beauty”, edição especial de *New Art Examiner* 21, n.8 (Abril, 1994).

2 Diferentemente do inglês, língua original da entrevista, no português há distinção de gênero em quase todos os substantivos, em geral não havendo formas neutras de tratamento. Por tradição, usa-se o masculino para generalizar (ou seja, fala-se do “sujeito”, do “espectador”, do “artista”), desconsiderando a presença feminina nestes espaços. No entanto, mais adiante, a entrevistada problematiza esta questão em sua própria língua. Assim, onde possível, a linguagem em português foi adaptada para não excluir as mulheres. Onde uma linguagem inclusiva romperia o ritmo ou poderia mudar o sentido em que as coisas foram ditas, foi mantida a generalização tradicional, apesar dos problemas inerentes à reprodução de uma linguagem claramente sexista. (N. da T.)

3 Ver, da autora: “Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin” (1992), in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção* (Rio de Janeiro, Contraponto, 2012), p.155-204; *A tela do cinema como prótese de percepção* (Desterro, Ed. Cultura e Barbárie, 2012); “The City as Dreamworld and Catastrophe”, in *October* 73 (MIT Press, verão de 1995), p. 3-26; “Envisioning Capital: Political Economy on Display”, in *Visual Display: Culture beyond Appearances*, ed. Lynne Cooke and Peter Wollen (Seattle: Bay Press, 1995), p.111-141; e “Visual Culture

Questionnaire”, in *October 77* (MIT Press, verão de 1996), p. 29. (N. da E.)

4 Walter BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), in *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo, Brasiliense, 1985) p. 165-196. Para a tradução da última versão, de 1939, ver Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte*, op. cit., p. 9-40.

5 John HOCKENBERRY, “Corpus Delecti”, *I.D. Magazine*, Março/Abril, 1996, p.45.

6 Theodor ADORNO, *Negative Dialectics* (New York: Continuum, 1995), p. 22-23.

7 Walter BENJAMIN, “Some Motifs in Baudelaire”, in *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London: Verso, 1985), p.112. Em português: “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas III*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista (São Paulo, Brasiliense, 1995), p. 106.

8 Ibid.

9 Ver Richard B. WOLFF, *An Old-Spelling, Critical Edition of Shaftesbury’s Letter Concerning Enthusiasm and Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humor* (New York: Garland, 1988).

10 Susan BUCK-MORSS. “Estética e anestética...”, op. cit., p.156.

11 Em português: “pensamento bruto”, “desajeitado” ou “grosseiro”. Para a tradução e o uso do *Plumpes Denken* de Brecht e Benjamin como crítica tanto ao marxismo acadêmico dos grandes nomes da Escola de Frankfurt quanto ao marxismo vulgar dos Partidos Comunistas, ver Leandro KONDER, “A poesia de Brecht e a história”, disponível *online*: <www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf>, p. 19. (N. da T.)

12 Para o desenvolvimento da noção, ver Sigmund FREUD, “História de uma neurose infantil (‘O homem dos lobos’, 1918 [1914])”, in *Obras completas volume 14 (1917-1920)*, trad. Paulo César de Souza (São Paulo, Cia. das Letras, 2010), p. 13-160. Aí, como aqui, opta-se por traduzir

Nachträglichkeit alternadamente por “efeito *a posteriori*” e “efeito posterior”, de acordo com a tradução em língua inglesa, *deferred action*. Outras possibilidades seriam “efeito retroativo”, “posterioridade” – seguindo outra tradução inglesa, *afterwardsness* – e “só-depois” – seguindo a tradução francesa (*après-coup*). (N. da T.).

13 No original, esta frase consiste numa espécie de jogo, pautado na proximidade sonora das palavras – “healed doesn’t mean whole” –, que não corresponde exatamente à aliteração empregada nesta versão para o português, e em cuja eficácia sensorial repousa o argumento. (N. da T.)

PEQUENO MANUAL DO
OFÍCIO DE REPRESENTAR
PEQUENAS VASTIDÕES

(e algumas utopias
sobre paisagens)

Tiago Além Santinho

*Publicado no catálogo da exposição
Vistas a Perder de Vista, curadoria
de Claudio Cretti.*

*imagens:
Mark Tansey, Uma breve história
da Pintura Moderna, 1982*

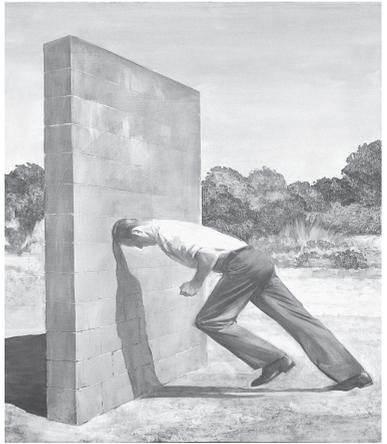
- I Ter uma imensa saudade sem objeto lá muito definível.
- II Dirigir-se às possibilidades de descrição dos fenômenos espaciais, virando-lhes as costas.
- III Ficar confuso numa mesa de bar com Francis Ponge.
- IV Especificar o vago comum.



- V Ser ingênuo o suficiente a forçar a impossibilidade de muitas de nossas correspondências espaciais: olhar que pode atravessar o que é mais opaco, olhar que pode ir ainda mais longe assim que somos obrigados a estarmos muito perto.
- VI Apontar e não dizer, poetizar para abolir a possibilidade da contradição.

- VII O distanciamento do tema e do objeto é o exercício e seu pretexto.
- VIII Colecionar cartões postais artesanais, catálogos difusos (esparramados) cheios de regiões e atmosferas, com preguiça de seus sons e odores.
- IX Transformar todas as distâncias em lugares.

- X Enclausurar todos os fenômenos em dois modelos: o verde para as formas irregulares e o azul para todas as outras.
- XI Dar luz a estruturas ortogonais e organizações esquemáticas enquanto as nega em nome da intuição universal.
- XII Elucidações inexatas.



- XIII Apregoar o não-pitoresco ao pitoresco e vice e versa.
- XIV Mostrar que o lugar tinha exatamente essa aparência demonstrando que tinha mais ou menos essa aparência.
- XV Desencanar dos binóculos e dos telescópios.

XVI Estar consciente que tudo é representação, e que toda representação é uma exteriorização do que queremos ter acesso. E mesmo assim insistir em homenagear imagens que não comportam sua própria acessibilidade, representar até onde não chegaríamos.

XVII Infidelidade à memória.



- XVIII Buscar ver melhor se colocando em frente ao seu próprio campo de visão.
- XIX Repetir exaustivamente a mesma equação errada afim que de repente ela pareça exata.
- XX Nunca saber, em todas essas situações e regiões, se é possível fazer isto ou aquilo.
- XXI Amor involuntário a todas práticas anteriores.

7.16129032258

**DOCUMENTOS DO
COLETIVO AUTÔNOMO
DE MEDIADORES (2013)**

A declaração e o relato aqui apresentados são resultado da auto-organização política das trabalhadoras e trabalhadores do setor educativo da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A declaração foi distribuída como um panfleto junto à intervenção dos mediadores na mostra. Os dois documentos foram publicados originalmente no blog do grupo <<https://coletivoam.wordpress.com>>.

Declaração

Coletivo Autônomo de Mediadores

Nós, do Coletivo Autônomo de Mediadores, composto por trabalhadores da 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, viemos declarar nosso descontentamento com relação a episódios ocorridos durante o exercício de nossas atividades. Como parte do núcleo de mediação atuante nesta mostra de arte, nosso trabalho é receber, acolher e dialogar com o público agendado e espontâneo que adentra os espaços expositivos.

Os episódios descritos a seguir evidenciam arbitrariedades no tocante ao uso desses espaços, expressas por práticas institucionais que restringem o acesso do público visitante segundo critérios discriminatórios e segregatórios. Julgamos importante declarar nosso posicionamento e esclarecer que não compactuamos com tais práticas, visto que a mediação se fundamenta no respeito a todo e qualquer tipo de público que chega aos espaços expositivos – independente de gênero, classe, etnia ou idade.

I No dia 04 de outubro de 2013, foi realizado um jantar de caráter privado dentro da sala Ado Malagoli, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, tendo como justificativa a obtenção de fundos para futuras aquisições de obras de arte para a instituição pública. Durante o evento, foram acesas velas sobre as mesas localizadas ao lado de uma obra construída com 4.800 peças em papelão e que ocupa, durante o período da mostra, a parte central do segundo andar da referida instituição. A organização do jantar foi iniciada antes do fechamento do museu, que ocorre às 19h – de modo que o espaço ainda estava aberto para

visitação e, portanto, os mediadores ainda estavam em horário de trabalho. É importante frisar que membros da Fundação Bienal do Mercosul estavam presentes no jantar, e essa não informou os mediadores e supervisores que trabalhavam no MARGS sobre o evento. Tal fato dificultou o acesso do público a algumas obras expostas, além de interferir no trabalho educativo no espaço do museu. Às 18h45min já havia mesas e cadeiras posicionadas ao lado da obra do artista norte-americano Tony Smith. Outra obra exposta no MARGS estava interditada devido às luzes acesas e ao plástico com o qual o chão foi forrado. Entretanto, no dia seguinte ao evento, os mediadores que trabalham no turno da manhã no museu do Estado encontraram cera de vela, manchas de comida e cacos de acrílico sobre o carpete.

- II Entendemos que a organização de um jantar no meio do espaço expositivo é um desrespeito às próprias normas estabelecidas pela 9ª Bienal do Mercosul e pelo MARGS, uma vez que, para garantir a conservação das obras, não é permitido consumir alimentos e bebidas nas salas onde estas estão expostas. Diante de tal fato, soam incoerentes as recomendações e cobranças de preservação das obras – dirigidas tanto aos mediadores quanto ao público.

- III Nos dias posteriores ao jantar, assim como nos dias seguintes à publicação de uma carta que relatava o acontecido, houve constrangimentos

e perseguições aos mediadores por parte da direção do MARGS, dentro e fora do ambiente de trabalho.

- IV Entendemos que houve omissão por parte da Fundação Bienal quanto aos ocorridos.
- V No dia 17 de outubro de 2013, foi realizada uma sessão fotográfica para um editorial de moda em horário de visitação pública nos espaços expositivos da Praça da Alfândega da 9ª Bienal do Mercosul, em que estavam ausentes o cuidado e a conduta adequados à conservação das obras. Condutas essas que são rigorosamente exigidas do público visitante, a quem foi impossibilitado, nesta ocasião, o acesso a parte do espaço expositivo.
- VI No dia 24 de outubro de 2013, foi realizada uma performance no Santander Cultural com ampla divulgação de entrada gratuita e solicitação de chegada antecipada devido ao número limitado de lugares. No entanto, puderam assistir somente algumas pessoas que, minutos antes do início do evento, foram anunciadas pela equipe de produção como presentes em uma lista até então desconhecida tanto pelo público quanto pela equipe de mediação que aguardava no local em fila formada conforme ordem de chegada. Cabe salientar que os nomes na lista estavam relacionados a uma determinada condição social de distinção, status e privilégio, bem como a vínculos pessoais com figuras da Fundação Bienal.

- VII Quanto ao tratamento dos demais setores da Fundação Bienal para com os mediadores, existem diversas situações corriqueiras que caracterizam a diminuição da função e do trabalho de mediação e a própria condição de sujeito por parte dos mediadores. Como exemplificação dessa circunstância, na referida performance realizada no Santander Cultural, houve desvio de função de nosso trabalho. Isso porque os mediadores foram convidados pelo núcleo educativo (setor encarregado da equipe de mediação) para trabalhar na mediação da performance. Contudo, orientados por outro setor e com a discordância do próprio núcleo educativo, foram levados a realizar atividades que não correspondem ao trabalho de mediação, trabalhando como ascensoristas e recepcionistas.
- VIII Além da não observância e reflexão de nossa real função no espaço expositivo, são recorrentes as interrupções abusivas e situações de constrangimento durante a realização das mediações por parte dos outros setores da Fundação Bienal.
- IX Ainda no dia 24, no espaço expositivo do Memorial do Rio Grande do Sul, um sujeito, que se identifica como “queer” (sem gênero ou sexualidade definidos), ao utilizar o banheiro feminino para se maquiar, foi convidado a se retirar do ambiente por medida de “segurança”, de maneira agressiva. A medida é representativa de assédio moral, psicológico e abuso de autoridade, pois foi

seguida de empurrões até a saída do espaço expositivo, conforme consta em registro audiovisual. A violência que aconteceu nessa situação gerou ao visitante um mal-estar, exposição indevida e exclusão das dependências da 9ª Bienal do Mercosul. Isso reflete restrições segregatícias impostas a diferentes públicos, a partir das questões de gênero e sexualidade dentro dos espaços expositivos, bem como a negligência e a omissão da Fundação Bienal em relação a sua inclusão.

X Constatamos também a insuficiente preparação para a execução de audiodescrição em caso de visitas de grupos com deficiência visual, salientando nossa preocupação com a qualidade da mediação a esses grupos. Ademais, notamos a falta de estruturas que possibilitem o melhor acesso por esses grupos aos espaços expositivos, devido à ausência de descrições das obras em braile, assim como de materiais táteis (os quais acabaram sendo pensados e elaborados pelo setor de mediação do Santander Cultural). A acessibilidade para cadeirantes é mínima, como também o é para surdos, devido ao escasso número de mediadores intérpretes de Libras (língua brasileira de sinais).

Frente a estes modos de relação que agrediram e agridem em diversas instâncias o público das exposições e a equipe de mediação da 9ª Bienal, nós do Coletivo Autônomo de Mediadores declaramos nosso repúdio e nossa total dissociação dessas práticas que estabelecem tratamentos diferenciados e elitistas e que favorecem aqueles que possuem maior poder aquisitivo ou

status social. É inadmissível que haja qualquer tipo de distinção de público nesses espaços, especialmente porque se trata de uma exposição que recebe apoio financeiro oriundo de dinheiro público (Lei no.13,490/10 – Pró-Cultura/RS) e mecanismos de incentivos fiscais (Lei nº 8313/91 – Lei Federal de Incentivo à Cultura) cujos artigos iniciais já deixam claras as exigências para concessão de incentivo:

Art 2º, § 1o Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso.

§ 2o É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso.

É por acreditarmos em uma ética e uma política da mediação, independente das premissas elitistas e segregatórias das instituições, que somos contra ações que (a) inferiorizam ou desconsideram qualquer pessoa em qualquer espaço cultural e (b) são irresponsáveis no cuidado com o patrimônio público (do qual fazem parte os museus mencionados). Acreditamos que a arte não deva ser um ambiente restrito e socialmente privilegiado – reproduzindo em nível simbólico a desigualdade social –, mas sim de acesso a todos, democrático, popular e universal. Defendemos uma relação sem distinção da frequênciação, acesso e circulação dos espaços expositivos. Reivindicamos a eliminação de critérios arbitrários no acolhimento de visitantes, bem como

em relação aos educadores que trabalham nos espaços da 9ª Bienal do Mercosul.

Manifestamos nosso repúdio a situações de exclusão e segregação de públicos, bem como à má condição e vulnerabilidade do educador trabalhador da equipe de mediação, hostilizado em diversas situações.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES

Porto Alegre, novembro de 2013.



Vista da expografia de Lina Bo Bardi para a exposição "Fotoforma" de Geraldo de Barros, MASP, São Paulo, 1951.

Quando falhas operacionais são desigualdades estruturais – por quê o Coletivo Autônomo de Mediadores realizou uma paralisação na 9ª Bienal do Mercosul/Porto Alegre

Relato de uma mediadora

*A greve é um momento de verdade,
cada um tem de escolher seu campo.*

No dia 10 de novembro de 2013, o Coletivo Autônomo de Mediadores paralisou seus trabalhos na 9ª Bienal do Mercosul / Porto Alegre. Era o último dia da mostra.

Por que uma paralisação? Primeiro, pela urgência de revelar ao público visitante as práticas de caráter discriminatório e segregatório de instituições como a Fundação Bienal, efetuadas ao longo da 9ª Bienal. Segundo, esclarecer que, como mediadore(a)s, ao mesmo tempo cidadã(o)s e trabalhadore(a)s na mostra, repudiamos tais práticas.

Somos trabalhadores e trabalhadoras de algo imaterial. Não produzimos carros ou pregos; produzimos conhecimento, descoberta, aprendizado: diálogo. Um diálogo baseado na construção da igualdade apesar e para além das desigualdades que estruturam nossa sociedade. Logo, neste dia, nossa mediação era menos em relação às obras expostas, e mais um diálogo – na forma de um constante questionamento – sobre o desigual acesso à “arte” e à “cultura”.

Nossas atividades iniciaram em torno das 9h no exterior da Usina do Gasômetro e terminaram às 21h no interior do prédio. Pela primeira vez, fizemos o mesmo horário de trabalho do(a)s

seguranças que, desde antes da abertura da 9ª Bienal chegavam antes das 9h da manhã para sair às 9h da noite.

Enquanto algum(a)s colegas se dedicavam à confecção dos cartazes, outro(a)s realizavam a distribuição dos panfletos e da declaração (publicada no blog). Ainda pela manhã, uma das artistas da mostra cruzou por nós e, num sorriso que expressava apoio ao nosso ato, retirou da bolsa seu crachá, no qual constava a versão em espanhol de uma frase proferida por mediadores e mediadoras: sin mediador no hay bienal. Então, convidou-nos para participar de sua performance que iria ocorrer ao ar livre, na orla do rio Guaíba.

Permanecemos na rua enquanto o tempo permitiu. Ora iniciávamos o diálogo com alguém que passava, ora éramos interpelado(a)s por quem circulava. Logo nos aproximamos da entrada do prédio e, ao lado da funcionária que distribuía o folder institucional da mostra Bienal, distribuímos os panfletos do coletivo autônomo.

Estávamos distribuindo os panfletos próximos à porta de entrada quando irrompeu a primeira tensão do dia: um rapaz que havia solicitado alguma informação à guarda municipal – é comum estarem, sempre, dois ou três guardas na Usina – fora recebido com agressividade pelo policial e passou, também, a mostrar certa hostilidade em sua fala. Próxima a eles, eu observava. O(a)s demais colegas já haviam se afastado e me sugeriram fazer o mesmo, já que poderia “acabar sobrando pra nós”. Resisti em me distanciar e fingir que não era comigo, embora compreendesse que qualquer situação atípica, nesse dia atípico, poderia ser lida como gerada pelo(a)s mediadore(a)s e, assim, nosso(a)s chefes poderiam nos culpabilizar. De certa forma, era como se precisássemos nos

proteger de qualquer “confusão” para não sobrar pra nós. Bem, o argumento fazia sentido. Ziguezagueei um pouco até finalmente me afastar.

Porém, não imaginávamos que, pouco tempo depois, se instauraria outra violência, esta sim, dirigida a nós, mediadore(a)s. A possibilidade de deslegitimação do ato era cogitada, mas creio que nenhum de nós cogitou a possibilidade da violência. Talvez devêssemos ter aceitado, desde o início, que qualquer coisa poderia ter se tornado um motivo para “sobrar pra nós”, simplesmente porque quem faz paralisação, manifestação ou greve – para utilizar um termo mais comum entre as classes trabalhadoras – é sempre culpabilizado; seja por obstruir o trânsito, seja por obstruir, justamente, o trabalho.

A chuva fez com que entrássemos no espaço expositivo. Embora nosso desejo fosse realizar o ato na rua para demarcar nossa ausência no espaço de trabalho, tivemos de deslocar nosso ato para o interior do prédio: na entrada, ao lado de uma obra que se propunha uma relação entre fora/dentro, na forma de uma praça.

Eu conversava com um visitante quando um homem, exaltado, adentrou o prédio e começou a hostilizar todo(a)s que ali estavam, mediadores, seguranças e público. A certa distância, eu ainda não compreendia muito bem o que acontecia. Nem eu, nem o visitante. Aos poucos foi se tornando clara a atitude violenta desse funcionário, de outro setor, que se dizia representante da curadora da exposição e da coordenadora do projeto pedagógico (setor referente à equipe de mediação).

Ele então tentou tirar os cartazes expostos no chão. Numa agressividade assustadora, xingou-nos e lançou ameaças de

morte a um colega. Afirmou que nós estaríamos desde o início “desorganizando a bienal”. A expressão violenta, em sua face e em seu corpo, fez com que chegássemos a supor que ele seria, ou estaria, uma pessoa “alterada”. No entanto, antes de patologizar a atitude, de considerá-la um caso isolado ou uma “falha operacional”, precisamos reconhecer que embora ela pareça destoante num primeiro momento, ela é, na verdade, representativa da violência simbólica que vinha sendo exercida de forma individualizada, nos corredores e nas conversas particulares ao longo da 9ª Bienal.

O visitante com quem eu conversava chegou a tentar dialogar com o referido funcionário, mas ele era incapaz de tecer um diálogo. Se exaltava, levantava o tom de voz, apontava em nossa direção. Os seguranças chegaram a intervir, também tentaram conversar e acalmá-lo. Em certo momento, ele saiu do prédio, mas logo retornou. Fez idas e vindas hostis até que chegassem a curadora e a coordenadora do projeto pedagógico – aquelas que ele dizia estar representando – para uma conversa conosco, o(a) s mediadore(a)s.

Ora, tal atitude foi tanto a expressão real dos constrangimentos morais que mediadores e mediadoras vinham sofrendo de maneira individualizada, quanto a efetivação da discriminação praticada por classes privilegiadas. Assim como a paralisação catalisou uma série de processos que ocorriam ao longo da mostra, a atitude violenta desse funcionário pode também ser lida como representativa da forma como a instituição nos trata – mediadore(a)s, seguranças e público. Atitude, essa, corroborada pela “conversa” que se deu com a curadora e a coordenadora, mais uma vez omissas em relação às violências praticadas.

Quando elas chegaram, nos reunimos em círculo ao redor de nossa intervenção (artístico-política). O ponto de partida para o “diálogo” foi a pergunta “o que está acontecendo aqui?”. Sobre a violência, nenhuma palavra; exceto o pedido de que nós, mediadores e mediadoras, nos colocássemos no lugar daquele funcionário que se sentia atingido por tamanha intervenção nas obras, visto que ele havia trabalhado intensamente ao lado do(a)s artistas.

Fomos acusado(a)s de contradição, de praticar aquilo que criticamos em nossa declaração pois o ato no interior do espaço expositivo estaria impedindo, ao público, o acesso às obras, apesar do público ter mostrado apoio ao nosso ato. De acordo com a coordenadora do projeto pedagógico, a maioria dos tópicos de nossa declaração referia-se a “falhas operacionais” e, partindo disso, fomos insistentemente interrogado(a)s sobre onde queríamos chegar com nossas declarações e reivindicações.

Como assim falhas operacionais? Um jantar realizado pela e para uma elite que tem o privilégio de burlar as regras de cuidado e manutenção de um patrimônio público é uma falha operacional? As perseguições e constrangimentos morais praticados pela direção do MARGS a(o)s mediadora(e)s é uma falha operacional? As sessões fotográficas realizadas nos espaços expositivos onde toca-se em obras que não se permitia tocar é uma falha operacional? Um evento divulgado para o público em que, repentinamente, entram apenas aquele(a)s que constavam numa espécie de lista VIP é uma falha operacional? O desvio de função pelo qual passaram mediadores e mediadoras é só uma falha operacional? Não estaríamos diante da exacerbação de uma desigualdade estrutural na qual se reproduz o privilégio de

certas classes sociais e se desvaloriza outras (públicos visitantes, mediadora(e)s e demais trabalhadore(a)s)?

O visitante com quem eu havia conversado participou da “reunião”. Manifestou-se perguntando à curadora e à coordenadora o que elas viam de tão errado em nosso ato político porque, para ele, tratava-se de um ato que questionava as estruturas de poder vigentes em nossa sociedade. Elas não responderam sua questão e, embora tenham dito que não era errado, frisaram que, como mediadore(a)s contratados pela Fundação Bienal, nós tínhamos feito um acordo de que trabalharíamos até o último dia da mostra e, através de uma paralisação, não estávamos cumprindo com esse acordo. A curadora disse que não queríamos trabalhar. Pediu nossas bolsas e crachás para que então colocassem outras pessoas em nossos lugares – essas pessoas usariam os crachás com os nossos nomes? Por que o crachá?

O funcionário violento rondava por ali. Ao ouvir um colega que tentava realizar a mediação do ato com visitantes, gritou “olha aqui, ele tá com discurso político”. Qual o problema de falar em política? A arte é um campo sagrado no qual a política não adentra?

A “conversa” prosseguiu, apesar da intervenção. Como mencionei, uma das obras ao lado da qual estávamos era como uma praça, propondo uma relação entre fora/dentro, interior/exterior, bem como espaço público/espaço privado. E o que acontece nas praças? Diversas apropriações. Assim, nosso ato, mesmo que no interior de um espaço expositivo, era uma maneira criativa de realizar a ideia da obra e foi o que argumentamos com a curadora. Além disso, não estávamos sobre a obra, mas na fronteira entre uma e outra obra.

Diante de nosso argumento, a curadora afirmou que tal relação se tratava apenas de uma metáfora e, em tom pejorativo, afirmou que nosso ato não era muito sofisticado, apesar de termos aprendido a sofisticação ao longo do curso de formação. Há, nessa fala, pelo menos dois ataques: primeiro, que não entendemos que se tratava apenas de uma metáfora; segundo, afirmar que nosso ato não era sofisticado apesar de nos terem ensinado sofisticação no curso. Dois ataques à nossa capacidade cognitiva, portanto, dois ataques ao nosso pensamento. E o que é a paralisação? Um ato concebido desde o pensamento.

Eis a violência simbólica, eis a violência sobre nossa forma de pensar.

Ora, não poderíamos problematizar que a potência da metáfora não está justamente na sua possibilidade de realização? E a potência da mediação na realização/efetivação de metáforas? A mediação como partilha de saberes/aprendizados que se dá entre um eu e umx Outrx com a finalidade de nos transformar; se entendermos a metáfora no sentido da transposição (ou seja, do deslocamento), não é justamente isso que realizamos na mediação ou como mediação? O diálogo não acaba por transpor o eu e x outrx a outros lugares, outros eus?

Quanto a ser ou não sofisticado, a definição que consta no dicionário me parece reveladora do elitismo violento impregnado no pensamento da curadora. Segundo o Houaiss:

– sofisticado (datação séc. XVI): que se sofisticou;

1. enganado com sofismas 2. que foi alterado fraudulentamente; falsificado, adulterado 3. que tem sutileza ou utilidade sofisticada

4. que não é natural; postiço, artificial, afetado 5. falsamente intelectual ou rebuscado 6. que tem requinte, originalidade, bom gosto; fino, requintado 7. que demonstra conhecimentos profundos e atualizados sobre (alguma coisa); profundo, complexo, erudito 8. que é muito avançado, complexo, bem aparelhado, eficiente; aprimorado. [etimologia: verbo sofisticar, do francês *sophistiquer* que significa “enganar com sofismas”]

Sofisma é um argumento que produz a ilusão da verdade. Em termos informais, podemos dizer que é um sinônimo de mentira. Se levarmos em consideração as primeiras cinco definições, fica evidente por que não somos sofisticado(a)s. Nosso ato não teve a intenção de enganar mas de revelar, em sua forma crua, as desigualdades que nos atravessam e estruturam tanto o campo da arte quanto os demais campos do social. Não se trata de falsificar ou ser artificial. A paralisação – ou greve – é a ação através da qual as classes trabalhadoras buscam explicitar a desvalorização, a desigualdade e a violência sofridas no ambiente de trabalho. Ou seja, mostrar a verdade sobre a exploração do trabalho. E é nesse sentido que penso nossa paralisação: uma forma autêntica de revelar verdades, não uma forma sofisticada de construir erudição sobre qualquer assunto. Supor que nosso ato não é eficiente, visto que curadora e coordenadora reiteraram que nossas reivindicações não estavam chegando onde deveriam chegar, é só uma maneira de deslegitimá-lo.

As estruturas de poder às quais se referiu aquele visitante não são seres abstratos que pairam num céu enevoado, distante e acima de nós. Elas se produzem e reproduzem no nosso dia a dia, nas nossas práticas, nos nossos corpos: quando a instituição se cala diante do desrespeito e da violência ou, na figura de sua presidente, afirma que “aqueles que criticam o jantar não

estavam lá e portanto não podem avaliar o risco às obras e ao patrimônio”. Essas estruturas são, na verdade, relações de poder e foi na forma de uma relação onde se perpetua poder que curadora e coordenadora do pedagógico instauraram essa “conversa” conosco. Um poder, obviamente, eficaz: para evitar a entrega de nossos crachás, ficou acordado que parte da equipe voltaria a trabalhar, mas o ato seguiria na entrada do prédio, apesar do pedido de que o retirássemos dali. Após o término da “conversa”, curadora, coordenadora e o violento funcionário se retiraram. Nós continuamos num intenso diálogo com os públicos visitantes sobre arte, política, cultura, desigualdade. Ao fim do dia, colegas de outros espaços expositivos vieram se somar, e uma chuva torrencial fez muito mais pessoas, que passeavam no entorno, entrarem na Usina do Gasômetro. Nossos diálogos se multiplicaram. Acho que pela primeira vez a chuva foi sinônimo de um clima favorável.



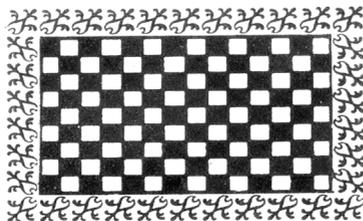
*Vista da expografia de Lina Bo Bardi
para a exposição "Fotoforma" de
Geraldo de Barros, MASP, São Paulo,
1951.*

7.16129032258

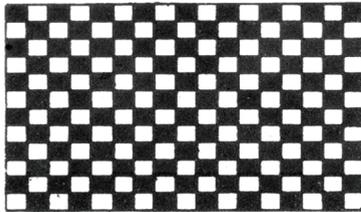
COMO VER
COM CUIDADO

Ad Reinhardt

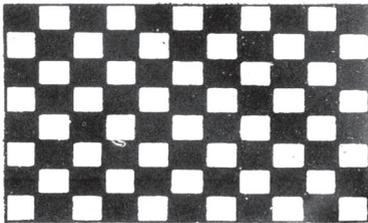
*Editado a partir de uma das
pranchas da edição Una página de
Chistes por Ad Reinhardt, Editora
Alias, México, 2010*



EM UMA LINGUAGEM VISUAL, SIMPLES, CLARA,
CIENTÍFICA, CONCRETA, SEMANTICAMENTE REVISITA,
ISTO NÃO É UMA PINTURA ABSTRATA.

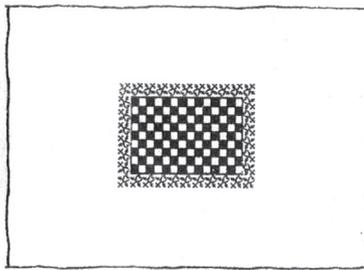


ISTO É UM ESPAÇO DIVIDIDO RETANGULARMENTE,
“UM QUADRO” (UM TABULEIRO DE XADREZ) E UMA
“ARMA” (PARA AS DAMAS TE VENCEREM).

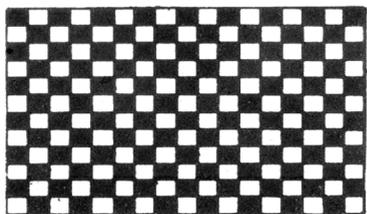


ISTO É “PRÁTICO”, “ÚTIL” E PODE “ADERIR” AO
LINÓLEO, À MODA E AO DESENHO INDUSTRIAL.

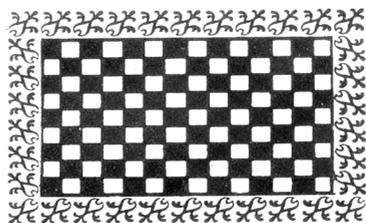
ISTO É UMA FORMA PUBLICITÁRIA.



PROMETEMOS NÃO FAZER DO “DESENHO”,
DA ORGANIZAÇÃO, DA “COMPOSIÇÃO”, DA
ESTABILIDADE, DO RITMO, DA HARMONIA, DA
“TÉCNICA” OU “ESTILO” UM COPYRIGHT.



ISTO NÃO ESTÁ PREPARADO PARA ENCARAR
PROBLEMAS SOCIAIS, CARECE DE FÉ, NÃO TEM
ESPERANÇAS, NEM DIREÇÃO. ISTO É IDEALISTA,
DECADENTE, ESCAPISTA.



PODE-SE ENXERTAR O QUE SE QUIZER AÍ. SÓ
NÃO PODEMOS GARANTIR SUA QUALIDADE COMO
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.



D^r Kunt Gyövel

CINCO DIFICULDADES NO ESCREVER A VERDADE

Bertolt Brecht

*Panfleto político anônimo
distribuído ilegalmente em 1934
na Alemanha nazista e publicado
em Unsere Zeit, revista dos
exilados políticos alemães, editada
em Paris. Tradução publicada
originalmente em Teatro Dialético
(Rio de Janeiro, Ed. Civilização
Brasileira, 1967), p. 19-34.*

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. *Deve ter a coragem* de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; *deve ter a inteligência* de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da *arte de manejá-la* como arma; deve ter a *capacidade de escolher* em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.

1) A coragem de escrever a verdade

Entende-se que o escritor deva escrever a verdade no sentido de que não deve suprimi-la ou silenciá-la, nem escrever inverdades, nem curvar-se perante os detentores do poder, muito menos enganar os fracos. Naturalmente, é muito difícil não se curvar diante dos poderosos e é muito vantajoso enganar os fracos.

Desagradar os proprietários quer dizer, renunciar à posse de bens. Renunciar ao pagamento de determinado trabalho significa, em certas circunstâncias, renunciar ao trabalho. Recusar a glória entre os poderosos quer dizer renunciar de vez à glória. Isto requer coragem.

Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.

Quando se derramam homenagens sobre os camponeses, é corajoso falar em máquinas agrícolas e forragem barata, que tornarão mais fácil o seu tão louvado trabalho. Se todas as emissoras berram que o homem sem cultura e sem instrução tem mais valor que o instruído, então é corajoso perguntar: tem valor para quem?

Se falam de raças inferiores e superiores, então é corajoso perguntar se não é a fome, a ignorância e a guerra que provocam deformações graves.

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sobre nós mesmos, sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade, assim como se constata a umidade na chuva. *Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem.* Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente desse caráter genérico, sublime e ambíguo.

Se de alguém se diz que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Ele, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. Não é preciso grande coragem para queixar-se da maldade do mundo, do triunfo



D^r Kunt Gyööl

da crueldade em geral, e de acenar com o triunfo do espírito e uma parte do mundo onde isto ainda é permitido. Aí muitos se comportam como se fossem alvo para canhões. Na realidade, estão servindo apenas como alvo de binóculos de teatro. Proclamam suas exigências vagas perante uma plateia ingênua. Exigem uma justiça em geral pela qual jamais fizeram qualquer coisa; uma liberdade genérica, para obter uma parte do que já há muito tempo foi partilhado com eles. Acham que verdade é o que soa bem. Se a verdade vem expressa em cifras, como algo árido e consiste em fatos que demandaram esforço e estudo para serem discernidos, então essa verdade não lhes serve, não conseguem entusiasmar-se. Têm apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade. Sua desgraça é ignorar a verdade.

2) A inteligência de reconhecer a verdade

Uma vez que é difícil escrever a verdade porque em toda parte ela vem sendo suprimida, muitos pensam ser questão de foro íntimo escrever a verdade ou não. Acreditam que somente é necessário coragem. Esquecem a segunda dificuldade: a do descobrimento da verdade. De forma alguma pode-se dizer que é fácil encontrá-la.

Para começar, já não é fácil decidir qual a verdade que merece ser dita. Assim, por exemplo, afunda-se agora, perante o mundo inteiro, na barbárie mais extrema, uma nação atrás da outra.

Ademais todo mundo sabe que a guerra interna, conduzida com uma ferocidade espantosa, qualquer dia poderá ser transformada em guerra externa capaz de reduzir nosso continente a um montão de escombros.

Isto sem dúvida é uma verdade, mas naturalmente existem ainda outras verdades. Por exemplo, não deixa de ser verdade que as cadeiras têm assento, ou que a chuva cai de cima para baixo. Muitos poetas escrevem verdades dessa espécie. Parecem pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão naufragando.

Nossa primeira dificuldade não existe para eles e, mesmo assim, têm a consciência tranquila. Não perturbados pelos detentores do poder e igualmente insensíveis aos gritos dos violentados, dão suas pinceladas e fabricam seus quadros. O absurdo da sua conduta produz neles um “profundo pessimismo”, que vendem por bom preço, recompensa que de fato deveria ser dada a outros, e não a esses “mestres”. Mesmo assim, não é tão fácil reconhecer nas suas verdades aquela simples verdade sobre as cadeiras ou a chuva, já que soam diferentemente, como se falassem verdades sobre assunto de real importância, pois o trabalho do artista consiste justamente em dar um ar de importância aos temas de que trata. Só olhando os quadros de muito perto é que podemos discernir a simplicidade do que dizem: “Uma cadeira é uma cadeira” e “Ninguém pode impedir a chuva de cair de cima para baixo”.

Essa gente é incapaz de achar as verdades que devem ser escritas. Outros preocupam-se realmente com as tarefas mais em evidência. Não se amedrontam perante os donos do poder e não têm medo da pobreza. Mesmo assim não podem descobrir a verdade. Faltam-lhes conhecimentos. Estão cheios de velhos preconceitos, de famosos preconceitos já formulados de maneira bonita em tempos antigos. O mundo é demasiadamente complicado para eles. Não conhecem os fatos e não enxergam as conexões. Além da convicção são necessários conhecimentos que podem ser

adquiridos e métodos passíveis de ser apreendidos. É necessário para todos os escritores, nessa época de grandes complicações e grandes alterações, conhecer a dialética materialista, a economia e a história. Estes conhecimentos podem ser adquiridos em livros e compêndios, quando existe vontade e diligência. Podem-se descobrir muitas verdades da maneira mais simples, partes de uma verdade ou de fatos que levam ao descobrimento da verdade. Para quem quer pesquisar, o método é bom, mas também é possível achá-la sem método, mesmo sem procurar. Todavia, se se consegue assim, de maneira casual, é quase impossível alcançar uma verdade capaz de oferecer aos homens um caminho para a ação. Gente que somente descreve pequenos fatos não é capaz de manejar as coisas deste mundo. Mas a verdade só tem esse objetivo, nenhum outro. Essa gente não é competente para escrever a verdade e atender às suas exigências. Se alguém está disposto a escrever a verdade e é capaz de reconhecê-la, restam três dificuldades.

3) A arte de tornar a verdade manejável como uma arma

A verdade deve ser dita por causa das consequências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade, da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acordo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sobre alguns países. Segundo essa opinião, o fascismo forma uma terceira força ao lado (e acima) do capitalismo e do socialismo; nem o movimento socialista, nem o capitalismo poderiam existir sem o fascismo, etc. Esta é, naturalmente, uma afirmação fascista, uma capitulação perante o fascismo. O fascismo é uma fase histórica



D^r Kunt Yölel

em que o capitalismo entrou – nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas somente na forma de fascismo, e este pode ser então combatido em seu conteúdo capitalista, *capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta*. Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta “verdade”? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedade, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne.

Ruidosas acusações contra a barbárie e suas manifestações podem ter efeito durante um curto período, enquanto os ouvintes acreditam que em seus respectivos países tais violências não são possíveis. Certos países são capazes de manter relações de propriedade por meios que se afiguram menos violentos do que em outros. Aí a democracia ainda presta serviços; em outros, apela-se para a violência a fim de garantir a propriedade dos meios de produção.

O monopólio das fábricas, das minas e da terra está criando terríveis situações em toda a parte, embora nem sempre evidentes. A barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido somente com a força bruta. Alguns países que ainda

não foram forçados pelos bárbaros monopólios a renunciar às garantias formais de um estado constitucional, nem tiveram de renunciar a certas vantagens como a arte, a filosofia, a literatura, alegam-se especialmente em ouvir visitantes de outros países acusando sua pátria natal por ter renunciado a tudo isso. Disto esperam tirar vantagens nas guerras que são aguardadas. Deve-se afirmar que aqueles visitantes teriam descoberto a verdade, quando proclamam em altos brados: a luta sem quartel contra a Alemanha deve ser feita porque “ela é a verdadeira pátria do mal em nossos tempos, a filial do inferno, o covil do anticristo”? Desses, não será exagerado pensar que não passam de impotentes e nefastos imbecis, ignorantes e prejudiciais, já que a conclusão do seu blá-blá-blá aponta para a destruição desse país inteiro e de todos os seus habitantes (o gás asfixiante, quando mata, não escolhe os culpados).

A pessoa leviana, que não conhece a verdade, se expressa em termos gerais, pomposos e imprecisos. Vem fantasiando sobre “os” alemães, choramingando sobre “o” mal, romanceando as coisas de tal maneira que o ouvinte não sabe o que fazer. Deve-se resolver não ser alemão? Desaparecerá o inferno se ele for bom? Assim também, pomposamente, expressa aquele palavreado sobre a barbárie como resultado da barbárie. Segundo essa conversa, a barbárie é consequência da barbárie e cessa apenas com a cultura, que é condicionada pela formação intelectual. Tudo isso são palavras vazias que nada dizem a ninguém e nenhuma contribuição oferecem à atuação prática.

Não nos admiremos que se digam de esquerda, “mas” democratas, os que só conseguem elevar-se a tão fracas e improfícuas verdades. A “esquerda democrática” é outra destas generalidades-álíbís onde correm a se abrigar as pessoas inconsequentes, isto é, os

incapazes de viver até as últimas consequências as verdades que quer a esquerda, quer a democracia contém. Quando alguém reivindica ser da “esquerda democrática” isso significa, em termos práticos, que pertence ao grupo dos ineptos para revolucionar ou conservar as coisas, ao clã dos generalistas da verdade.

Não é a mim, fugido da Alemanha com a roupa que tinha no corpo, que me vão apresentar o fascismo como uma espécie de força motriz natural impossível de dominar. A escuridade dessas descrições esconde as verdadeiras forças que produzem as catástrofes. Um pouco de luz, e logo se vê que são homens a causa das catástrofes. Porque estamos vivendo uma época em que o destino do homem é o homem.

O fascismo não é nenhuma catástrofe da natureza que possa ser explicado pela “natureza” do homem. Mesmo as catástrofes da natureza podem ser explicadas de forma digna quando se apela para a capacidade de luta do homem.

Após o grande terremoto que destruiu Yokohama, podiam ver-se fotos em muitas revistas norte-americanas mostrando as ruínas. A legenda dizia: “*steal stood*” (o aço ficou em pé). E realmente quem viu somente ruínas, à primeira vista, notou que alguns edifícios haviam escapado intactos. Nas descrições de um terremoto, são da maior importância os pareceres dos engenheiros civis, os quais levam em consideração a movimentação da terra, a força dos impulsos, a intensidade do calor, e conseguem formas de construção capazes de resistir ao tremor. Quem quiser fazer uma análise sobre o fascismo e a guerra, apesar de que grandes catástrofes não são catástrofes da natureza, tem que argumentar com verdades práticas. Tem que mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios



D^r Kunt Gyövel

de produção, para grandes massas humanas que não os possuem. Se quiserem escrever com êxito a verdade sobre graves situações, deverão escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo as causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações.

4) A capacidade de escolher aquele em cujas mãos a verdade se torna eficiente

Durante centenas de anos, o comércio das publicações no mercado das opiniões e da literatura em geral tornou o escritor despreocupado quanto ao seu produto. O escritor tinha a impressão de que o seu editor ou o intermediário levaria seu escrito a todos. Pensava: eu falo e os que querem ouvir escutam-me. Na verdade, ele falava e quem podia pagar ouvia-o. Nem todos ouviam as suas palavras, e os que as ouviam não estavam dispostos a ouvir tudo o que se lhes dizia. Sobre isso já se falou muito, mas mesmo assim ainda não chega o que se tem dito: quero somente realçar aqui que “escrever a alguém” tornou-se pura e simplesmente “escrever”. A verdade, porém, não se pode escrever assim. Ela realmente tem que ser dirigida a alguém que saiba fazer algo com ela. A compreensão da verdade é um processo comum, tanto para os escritores quanto para os leitores. Para se poder dizer coisa boa há que ouvir bem e ouvir coisa boa. A verdade deve ser dita calculadamente e deve ser ouvida calculadamente. Para os escritores, é da máxima importância saber a quem dizemos e de quem ouvimos. Devemos dizer a verdade sobre a grave situação àqueles que estão em uma péssima situação e deles devemos aprender os pormenores.

Não nos devemos dirigir somente às pessoas de posição política definida mas também às pessoas que já deveriam ter tomado

essa posição em virtude de sua situação. E os ouvintes mudam constantemente. Mesmo os carrascos podem ser abordados, se o pagamento para o enforcamento não está em dia ou se o perigo tornou-se demasiadamente grande. Os camponeses da Bavária eram contra qualquer revolução, mas quando a guerra já tinha durado bastante tempo e os filhos, chegando em casa, não encontraram mais ocupação na fazenda, neste momento, então, puderam ser ganhos para a revolução.

Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. Geralmente, o que se ouve é um tom muito manso e lamentoso de pessoas que não podem fazer mal sequer a uma mosca. Quem escuta esse tom e está na miséria, torna-se ainda mais miserável. Assim falam pessoas que talvez não sejam inimigas, mas que certamente não são companheiros de lutas. A verdade é combativa. Não luta somente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam.

5) A astúcia de divulgar a verdade entre muitos

Muitas pessoas, orgulhosas de divulgar a verdade, felizes por tê-la encontrado e talvez um tanto cansadas pelo esforço despendido em dar-lhe forma palpável, na espera impaciente da ação daqueles cujos interesses defendem, acham desnecessário utilizar ainda uma astúcia especial para divulgá-la. Muitas vezes essa atitude tira todo o efeito do seu trabalho. Em todas as épocas, a astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que esteve subjugada e oculta. Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras. Quando se dizia que o potentado de Kun havia “condenado à morte” o filósofo Wan por ter dito isto ou aquilo, Confúcio escreveu em lugar de “condenou à morte”, “assassinou”. Quando se disse que o tirano fora vítima de um

“atentado”, ele escreveu “foi executado”. Com isto, Confúcio abriu lugar para uma nova interpretação da história. Quem em nosso tempo diz “população” em vez de “povo” e diz “propriedade” em vez de “terra”, já não dá apoio a muitas mentiras. Tira das palavras sua mística podre. A palavra “povo” exprime uma certa unidade, pretende traduzir e dar a entender interesses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interesses comuns. A população de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida. Quem fala da “terra”, evocando a visão pastoral e o perfume dos campos, apoia as mentiras dos que a dominam, porque não fala do preço do trabalho e das sementes, nem no lucro que vai parar aos bolsos dos ricos das cidades e não aos dos camponeses que se matam para tornar fértil o “paraíso”. Os que lucram não são aqueles que plantam o trigo. E o cheiro da terra é completamente estranho ao bolso, o cheiro aí é diferente. Aí, a terminologia mais acertada é o latifúndio; com isso pode-se enganar menos. Onde existe opressão, a palavra disciplina deve ser substituída pela palavra “obediência”, porque a disciplina também é possível sem o déspota e, conseqüentemente, tem o significado mais nobre que obediência. Melhor que a palavra “honra”, é a expressão “dignidade humana”. Com isso não se perde o indivíduo tão facilmente do campo de visão. É bem sabido que espécie de canalha se arroga a defender a “honra” de um povo, e como os saciados arrotam honrarias sobre os que garantem sua fartura com a própria fome. A astúcia de Confúcio ainda hoje pode ser utilizada. Confúcio substituiu interpretações inexatas de acontecimentos nacionais por interpretações exatas. O inglês Thomas Moore escreveu um livro utópico sobre um país que vivia em estado de perfeita justiça – era um país bem diferente daquele em que ele vivia, mas que se parecia muito com este. A única diferença é que no país utópico existia justiça.



D^r Kunt Gyövel

Lenin, ameaçado pela política do czar e querendo caracterizar a exploração e a opressão na ilha de Sacalina pela burguesia russa, escreveu Japão em vez de Rússia, e Coréia no lugar de Sacalina. Os métodos da burguesia japonesa lembraram a todos os leitores os métodos russos em Sacalina, porém o artigo não foi proibido porque o Japão era inimigo da Rússia. O que não pode ser dito hoje sobre a Alemanha, poderá ser dito sobre a Áustria. Há muitas maneiras de enganar um Estado vigilante.

Voltaire lutou contra o credo milagroso da Igreja, escrevendo um poema galante sobre a virgem de Orleans, no qual descrevia os milagres que devem ter acontecido, para que Joana d'Arc, no meio de um exército, de uma corte e de monges, permanecesse virgem.

Pela elegância de seu estilo, e relatando aventuras eróticas tiradas da vida voluptuosa dos governantes, conduziu-os a renunciar a uma religião que lhes proporcionava os meios de uma vida tão licenciosa. Além do mais, possibilitou que seus trabalhos chegassem de maneira ilegal às mãos daqueles para os quais eram destinados. Seus leitores poderosos estimularam ou toleraram sua divulgação. E o grande Lucrécio acentuava que ele se aproveitava da beleza dos seus versos para a divulgação do ateísmo epicurista.

Um alto nível literário pode servir de garantia para uma denúncia. Muitas vezes, porém, causa suspeita. Nesse caso, deverá ser empregada uma forma literária mais acessível. Pode ser feita, por exemplo, na forma do tão desprezado romance policial, contrabandeando em trechos despercebidos descrições embaraçosas. Tais descrições justificam perfeitamente um romance policial. O grande Shakespeare baixou propositadamente seu nível por considerações muito menos importantes quando

tratou com uma voluntária ausência de vigor o discurso com que a mãe de Coriolano enfrentou o filho que ia lutar contra sua Roma natal. Shakespeare pretendia que Coriolano desistisse do seu projeto, não por causa de razões sólidas ou de uma emoção profunda, mas por uma certa fraqueza de carácter que o entregava aos seus velhos hábitos.

Um outro exemplo de verdade divulgada por meio da astúcia encontra-se ainda em Shakespeare, no discurso de Marco Antônio perante o cadáver de César. Realça, repetidamente, que Brutus, o assassino de César, é um homem honrado. Mas relata também o delito e faz a descrição desse delito. E é mais expressivo que a descrição do autor. O orador se deixa vencer pelos fatos; e os torna mais eloquentes do que ele mesmo.

Um poeta egípcio, há quatro mil anos, utilizou método parecido. Era uma época de grandes lutas de classe. A classe até então governante, defendeu-se a muito custo da sua antagonista: a parte da população até então oprimida. No poema, surge na corte do imperador um sábio chamado à luta contra o inimigo interno. Relata a desordem surgida pelo levante nas camadas mais pobres de maneira longa e impressionante. Seu relatório tem o seguinte aspecto:

Realmente, é assim: Os nobres vivem cheios de queixa e os pobres cheios de alegria. Cada cidade diz: expulsemos os fortes de nosso meio.

Realmente, é assim: Os escritórios dos nossos burocratas foram arrombados, e foram retirados seus arquivos; os escravos tornaram-se cavalheiros.

Realmente, é assim: Não se pode mais reconhecer o filho do

respeitado, o filho da senhora torna-se criança da escrava.

Realmente, é assim: O cidadão está na mó. Os que nunca viram a luz do dia, partiram.

Realmente, é assim: Os cofres de esmolas de ébano foram destruídos. As maravilhosas madeiras de Sesnen foram despedaçadas e transformadas em camas.

Vejam, a residência foi derrubada em uma hora.

Vejam, os pobres do país ficaram ricos.

Vejam, quem não tinha pão, agora possui celeiro, e o que está no seu sótão é propriedade de um outro.

Vejam, faz bem a um homem quando não tem comida.

Vejam, quem não tinha centeio, agora possui celeiro; quem pediu donativo de centeio, agora o está distribuindo.

Vejam, quem não tinha junta de boi, hoje tem rebanho; quem não podia emprestar um rebanho para arar, hoje possui rebanhos inteiros.

Vejam, quem não podia ter uma alcova para si, possui agora quatro paredes.

Vejam, os conselheiros procuram refúgio no celeiro, quem quase não tinha permissão para sentar no muro, tem agora cama.

Vejam, quem não construiu o barco para si, agora possui navios.



D^r Kunt Gyövel

Se o proprietário olha para eles, nota que não mais lhe pertencem.

Vejam, os que possuíram vestidos, vestem agora trapos, e quem nunca teceu para si, possui agora linho fino.

O rico dorme com sede, e quem antes pediu sua graça, agora tem cerveja forte.

Vejam, quem nunca entendeu de tocar harpa, tem uma harpa; quem nunca cantou, agora elogia a música.

Vejam, quem de pobre dormiu sem mulher, agora tem damas; quem tinha de olhar seu rosto na água, agora tem espelho.

Mesmo os coronéis do país agora estão sem emprego. Aos grandes não se relata mais nada. Quem era mensageiro, agora manda um outro...

Vejam, aí estão cinco homens mandados pelo amo; eles disseram: “Faça você mesmo o caminho, nós chegamos”.

É evidente que isso relata um estado de desordem que, para os oprimidos, era bastante desejável. Mesmo assim é difícil apanhar o poeta. Ele está condenando expressamente esse estado de coisas, ainda que de maneira vaga.

Jonathan Swift propôs em um pequeno livro, que para o país chegar à riqueza, dever-se-ia pôr as crianças dos pobres em salmoura e vender a carne. Fez cálculos meticulosos do que poderia ser economizado se não houvesse vacilação em aplicar essa fórmula. Swift se fez de bobo. Defendeu determinada maneira de pensar odiada por ele. Fez isso com muito ardor e

meticulosidade em uma questão onde a baixeza era claramente reconhecida. Todo mundo poderia ser mais inteligente do que Swift, ou ao menos mais humano. Especialmente aqueles que não haviam pensado nas consequências decorrentes de certas concepções.

A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixo é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos “defensores” da pátria, duvidar do Führer, ter má vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito.

O pensamento não é mais cultivado. E, quando é cultivado, termina sendo perseguido. Mesmo assim, sempre existem campos nos quais, sem perigo de ser apanhado, pode-se exercer com êxito o pensamento; são os campos nos quais até as ditaduras necessitam do pensamento. Pode-se provar os êxitos do pensamento nos campos da ciência militar e da técnica.

Assim, o aumento das reservas de lã pela organização e invenção de matérias sintéticas (*ersatz*), exige raciocínio. A qualidade cada vez pior dos alimentos, o treinamento da juventude para a guerra, tudo isso exige pensamento, o que pode ser descrito. O elogio da

guerra, que é um pensamento irrefletido, pode ser astuciosamente evitado. Assim, o pensamento que tem o objetivo de responder à pergunta sobre como levar a guerra da melhor maneira, conduzirá a uma outra pergunta: esta guerra tem sentido? Pode-se também propor uma outra pergunta: qual é a maneira de evitar uma guerra sem sentido? Esta pergunta naturalmente é muito difícil de responder em público. Seria possível divulgar esse pensamento de maneira eficiente e atuante? Seria.

Numa época como a nossa, de opressão, onde ainda vigora a exploração de uma parte da população pela parte menor, é necessário, para a continuidade desse domínio, determinado comportamento da população que deve abranger todos os terrenos. Uma descoberta no campo da zoologia, como a do inglês Darwin, conseguiu subitamente pôr em perigo a exploração. Mesmo assim, durante certo tempo somente a igreja tomou conhecimento, enquanto a polícia nada havia percebido. Nos últimos anos, as pesquisas dos físicos determinaram conseqüências no campo da lógica, capazes de abalar toda uma série de dogmas que visam à exploração. O filósofo do estado prussiano, Hegel, dedicando-se a uma série de pesquisas difíceis no campo da lógica, forneceu a Marx e Lenin, os clássicos da revolução proletária, métodos de valor inestimável. O desenvolvimento da ciência realiza-se em conexão, porém de maneira desigual, e o Estado não tem capacidade de tudo manter sob seu controle. Os vanguardeiros da verdade podem escolher terrenos de luta relativamente pouco vigiados. Tudo depende de um pensamento genuíno, de um pensamento que englobe todas as coisas e fenômenos no seu aspecto passageiro e mutável.

Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil



D^r Kunt Gyövel

anos. Seria melhor que a Lua ficasse parada e o Sol não estivesse em movimento. Neste caso, ninguém teria mais fome, nem exigiria jantar. Quando disparavam seus fuzis, os nazistas não admitiam que os adversários pudessem responder a seus tiros. Uma consideração que acentue bem o transitório, é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoravelmente. Tal modo de ver (com a dialética do ensinamento sobre o fluxo das coisas) pode ser assimilado para ser utilizado na análise de acontecimentos, escapando por um tempo à vigilância dos dominadores. Pode-se utilizar em biologia ou química. Mas, igualmente, a história de uma família pode ser relatada assim, sem despertar demasiadamente a atenção. A dependência de cada coisa de uma série de outras, que mudam constantemente, é um pensamento perigoso para a ditadura, e pode aparecer de múltiplas maneiras, sem oferecer pretextos à polícia. Um relato completo sobre um homem que pretendia abrir uma charutaria, pode resultar em sério golpe contra a ditadura, se forem bem focalizados os processos, as circunstâncias que o charuteiro tinha de aguentar. Quem refletir um pouco, encontrará o porquê. Os governos que levam as massas à miséria, têm de evitar que, na miséria, essas massas se lembrem do governo. Falam muito do destino, quando os governantes têm mais culpa da penúria. Quem pesquisar as causas da penúria, será preso antes de poder mostrar sua verdadeira causa. Mas é possível enfrentar o palavreado do governo, mostrando que o destino do homem é preparado pelo homem.

Isso pode ser feito de muitas maneiras. Por exemplo, pode-se contar a história de uma pequena fazenda, na Islândia. Toda a aldeia está convencida de que certa maldição pesa sobre ela. Uma

camponesa jogara-se dentro do poço, e o camponês seu marido se enforcara. Certo dia, casa-se o filho do camponês com uma moça que trouxe como dote algumas terras. A maldição desaparece da fazenda. A aldeia não chega a uma conclusão comum sobre essa mudança feliz. Uns dizem que vem da alegre natureza do jovem camponês. Outros, porém, dizem que foram somente as terras trazidas pelo casamento que colocaram a fazenda em condições de sobreviver. Mesmo num poema retratando a natureza, pode-se alcançar algo quando se liga à natureza a obra feita pelo homem.

É necessário usar a astúcia para divulgar a verdade.

Conclusão

A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie, por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele?

Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem torturas (o que não corresponde à verdade).

Mais ainda: devemos dizer a verdade sobre o estado bárbaro em que se encontra nosso país, para possibilitar aquilo que conduz ao desaparecimento desse estado. Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção,

mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia.

Todas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo, porque não podemos pesquisar a verdade sobre o estado de barbárie, sem pensar ao mesmo tempo em suas vítimas. Quando evitamos os acessos de covardia, devemos procurar as verdadeiras conexões para aqueles que estão dispostos a aplicar os conhecimentos. Devemos também pensar e apresentar-lhes a verdade, de maneira que ela possa tornar-se uma arma em suas mãos, astuciosamente, para não ser descoberta e anulada pelo inimigo.

Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.



D^r Kunt Gyövel

**3 TENTATIVAS SOBRE
ARTE E VALOR**

O CAVALETE E O CANTEIRO

Sobre o livro de Sérgio Ferro.

Artes plásticas e trabalho livre (2015)

gustavo motta

A natureza geral do processo de trabalho não se altera, naturalmente, por executá-lo o trabalhador para o capitalista, em vez de para si mesmo. Mas também o modo específico de fazer botas ou de fiar não pode alterar-se de início pela intromissão do capitalista. Ele tem de tomar a força de trabalho [bem como os meios de produção], de início, como a encontra no mercado e, portanto, também seu trabalho da maneira como se originou em um período em que ainda não havia capitalistas. A transformação do próprio modo de produção mediante a subordinação do trabalho ao capital só pode ocorrer mais tarde [...].¹

Karl Marx, O capital, 1863

Um livro com figuras...

No cenário das artes plásticas brasileiras, o livro recém-publicado do arquiteto, pintor e professor Sérgio Ferro, *Artes plásticas e trabalho livre* (Ed. 34, 2015), se impõe como um evento intelectual de primeira ordem.² O esforço de sistematização empreendido pelo autor abarca ao menos dois aspectos fundamentais para um debate materialista da história da arte (ainda que sua pretensa indiferença no modo de se relacionar com esta disciplina se apresente um pouco nos termos da *sprezzatura*)³:

1) as questões em torno da especificidade do trabalho artístico desde o Renascimento (e portanto, em condições capitalistas ou protocapitalistas) em sua relação, negativa, com a lei do valor-trabalho;

2) um conjunto sintético e paradigmático de análises de obras de arte específicas (entre o século XV e XVII), tendo como linha mestra o *fazer*, e, portanto, as especificidades da operação prática, ou do trabalho artístico.

Pautado no fato de que “as artes plásticas têm a particularidade de incluir a produção material [...o que] não é o caso das outras artes”, Ferro aponta, no momento de sua gênese histórica como um subsistema relativamente autônomo em relação ao então nascente sistema de produção capitalista, uma contradição desta particularidade das “artes plásticas” com seu projeto de ascensão ao *status* de arte liberal:

Em princípio, esse *status* pressupõe a ausência de trabalho físico, entendido como coisa de escravos, servos, artesãos: atividade indigna de homens do espírito. Num tempo em que o artesão que fabrica imagens ainda come na cozinha, a “cozinha” do ofício manual constitui um obstáculo aparentemente definitivo à promoção. Ela não pode ser evitada, caso contrário não há obra. Mas tem que ser escondida, senão o *status* pretendido jamais será atingido. A solução para o impasse tem que dar conta dessa antinomia. (p. 9)

O livro avança acompanhando os esforços empreendidos, na corda bamba, por artistas europeus entre finais do século XV e finais do século e XVII, na elaboração prática de uma atividade profissional pautada no trabalho manual que, ao contrário das

demais atividades, escape à subordinação do trabalhador em geral ao capital – subordinação que se processa, por meio da espoliação e violência diretas, no período da assim chamada acumulação primitiva ou original.

O aspecto mais vivo do livro reside justamente na atenção que o autor dá à “cozinha” da pintura, e portanto às operações práticas de produção, em oposição ao que ele chama de “implantes culturais” ou “enxertos ideológicos” que corresponderiam à “superfície” das pinturas – as referências teológicas, filosóficas e científicas tão comumente associadas à arte renascentista (concepções metafísicas de espaço e luz, geometria, perspectiva, ótica, iconologia etc.). As vantagens desta opção pelo fazer se realizam no enfrentamento direto com as obras de arte, em análises perspicazes e inovadoras – convidando o leitor a entrar em quadros clássicos pela porta de serviço. Para ficar num exemplo paradigmático, tome-se a maneira como Ferro desenvolve a comparação entre a “marca do trabalho” nos ornamentos entalhados da gravura popular (herdeira direta da produção medieval) e o desenvolvimento de uma linguagem gráfica “purificada” ou “representacional” nos termos do virtuosismo, na série *O apocalipse* de gravuras do alemão Albrecht Dürer (1471-1528):

se [a “marca”, como vestígio do gesto produtivo,] fica exposta, é como na arte popular: injunção técnica feita ornamento. Isto é, como prolongamento lúdico, autoencantado do gesto técnico perfeitamente adaptado à sua finalidade. Vide as gravuras anônimas *São Cristóvão* de Manchester (1423) e *Santa Doroteia* de Nuremberg (1443), em que o esquematismo icônico, ainda medieval, fortemente determinado pela técnica da gravura em madeira, facilita a mostra da goiva quando grava os traços espessos. Cada linha associa assim, ao seu valor figurativo, a

manifestação de sua gênese, com uma pitada de vaidade. [...] Por isso, a prancha de madeira não é elidida como plano de trabalho físico que resiste ao artesão ou aos artesãos em colaboração. A operação não esconde seus meios. (p. 33-34)

Já com Dürer, marcando uma cisão entre o artesão e o artista, pode-se falar em grafia e virtuosismo, ou o desenvolvimento de um vocabulário gráfico de signos que “desrealiza” o plano:

Com ele, o fundo em que a goiva antes deixava suar marcas no papel branco vira luz [...]. Olhem a nona prancha do *Apocalipse*, de Dürer, *São João come o livro* (1498). Tudo é traço, linha, hachura cruzada: linguagem do desenho. O trabalho sobre a madeira deve inclinar-se diante da concepção feita em outro material, a pena sobre o papel. [...] As múltiplas] operações, do canivete e das goivas, [...] zelam para simular, no seu encadeamento uma continuidade normal do desenho. O trabalho concreto retira-se para produzir a ficção de uma outra maneira de executar. (p. 34-35)

O dispositivo ou técnica de produção desta ficção Sérgio Ferro denomina “virtuosismo” – uma espécie de metatécnica que, por meio de um sobretrabalho, procura elidir as marcas da produção. Todavia, ainda convivem conflituosamente, no virtuosismo, a beleza ornamental de cada traço (agora descolado da resistência do material, transposto como linguagem gráfica) e configuração geral da forma (do desenho):

Sob o ângulo plástico, o horizonte não parece ter a profundidade requerida pela perspectiva, ele avança, comprime a cena. O que é acentuado pela heterotopia do anjo, do horizonte e do corpo próximo. A grafia de Dürer, cheia de arabescos, entrelaçamentos,



Anónimo, São Cristóvão,
Manchester, 1423, xilogravura



*Anónimo, Santa Doroteia,
Manchester, 1443, xilogravura*



*Albrecht Dürer, São João devora o livro
(da série Apocalipse), 1498, xilogravura*

volutas de mesma espessura, agita todo o espaço e o achata, revelando por todos os lados o traçado sobre o papel. O que havia sumido, o trabalho concreto da gravação, parece corroer com sinais trocados os extremos em que se refugiou sua perda. A grafia exaltada atrapalha a profundidade, a ilusão icônica desarranja-se. (p. 46-47)

...e diálogos

Ainda no que tange o interesse do livro, em resenha publicada na revista *Piauí*, o crítico literário Roberto Schwarz, companheiro de geração de Sérgio Ferro, aponta uma contradição produtiva entre as condições concretas de escrita do livro (no ambiente acadêmico do Velho Mundo, que impõe uma “familiaridade detida [...] com obras europeias de difícil acesso”) e “certa herança marxista” – aquela do marxismo heterodoxo, antietapista (e portanto crítico do desenvolvimentismo), surgido no Brasil dos anos 1960. Desta fricção, segundo Schwarz, surge um livro “pesquisado e complexo, que condensa uma vida de reflexão sobre as artes plásticas e a sociedade capitalista” e que tem na experiência como jovem arquiteto e como militante político, na periferia do capitalismo durante a radicalização política dos anos 1960, um impulso crítico que se objetiva na concepção de “desalienação do trabalho” como critério principal do juízo. A conclusão, ainda que um pouco reticente, é de que, nesse sentido, “não seria um livro só europeu, e daria continuidade a um impulso gerado na América Latina”.⁴

Um dado importante é que Roberto Schwarz, ao apontar a gênese histórica dos esquemas teóricos de Ferro – dando ênfase a suas atividades de arquiteto, professor e militante político – omite justamente sua participação como artista no cenário brasileiro, num momento da história recente que pode ser considerado

como síntese da produção artística brasileira moderna.⁵ Para o leitor interessado nas ditas “artes plásticas” (o que, abertamente, não é o caso de Schwarz) nada seria mais criticamente relevante, quando o assunto é compreender o trabalho como fundamento da prática artística, do que as experiências artísticas de vanguarda que floresceram coletivamente na exposição Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ, 1967), da qual Ferro participou com suas obras.⁶

Em outra via, também no que diz respeito ao fundamento referido acima, a se crer na hipótese do geógrafo inglês David Harvey de que a “assim chamada acumulação primitiva” não se resume a mera etapa histórica, necessária para a ascensão e autonomização do sistema de produção capitalista, mas que configura uma dimensão estrutural, predatória, do próprio movimento cíclico da acumulação capitalista em geral – a que ele denomina “acumulação por espoliação”⁷ –, em plena atividade nos tempos recentes da financeirização do capital, a pesquisa histórica de Sérgio Ferro não poderia ser mais atual. Atualidade ainda mais candente se levarmos em conta o diagnóstico histórico da “inérita [será?] centralidade da cultura na reprodução do sistema capitalista” e da recente articulação entre “artes plásticas” (ou “arte contemporânea” no novo jargão) e mundo dos negócios financeiros, descrito por Otília Arantes (seguindo Fredric Jameson), como “a virada cultural do sistema das artes”.⁸

O conto do pintor

A introdução estabelece a tese central do livro e uma série de premissas metodológicas gerais para seu desenvolvimento, entre as quais a enunciação de um desdobramento lógico, mais do que cronológico (histórico?) para as três “etapas” ou “soluções” que os primeiros artistas dão para o impasse relativo à dupla existência

conflitiva do trabalho artístico como atividade manual e como atividade do espírito (p. 14):

1) O *virtuosismo*, que procura compensar o desprestígio da mão trabalhadora com a sofisticação do gesto produtivo. [Aqui aparece o exemplo de Dürer, descrito acima].

2) A *denegação* – que chamarei de “liso” –, que elimina seus vestígios. [O exemplo é a pintura “lisa” de Leonardo].

Estas duas têm um aparente defeito: exigem aplicação artesanal redobrada.

3) A terceira é digna do impasse: mostra o trabalho – mas um trabalho oposto, ponto a ponto, ao do artesanato contemporâneo, sua negação determinada. Nesse sentido, as figuras mais destacadas são a *sprezzatura* e 4) o *non finito* (em italiano, literalmente “não terminado”, técnica de escultura desenvolvida no Renascimento que consiste em deixar uma parte do bloco do material sem esculpir). [o exemplo é Michelangelo] (p. 9-10)

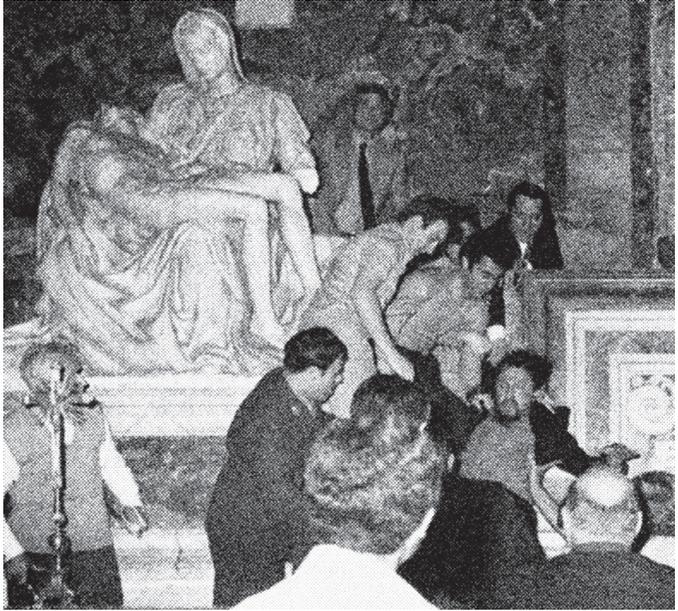
Em prosa mais dramática:

No crepúsculo da Idade Média os costumes das corporações entram em crise. Os mestres põem-se a emperrar a sequência usual de promoções, desviando-a em seu proveito. Aprendiz e *compagnons* não tem mais acesso à maestria [...]. Pouco a pouco, sem saída eles são rebaixados à dependência completa. [...] Progressivamente, o ateliê adota uma forma organizacional semelhante à manufatura, já ensaiada em outros ramos da produção, como os de tecidos ou da construção. [...] Alguns – os protoartistas – revoltam-se [...] no início, sem alterar o *métier*. Na

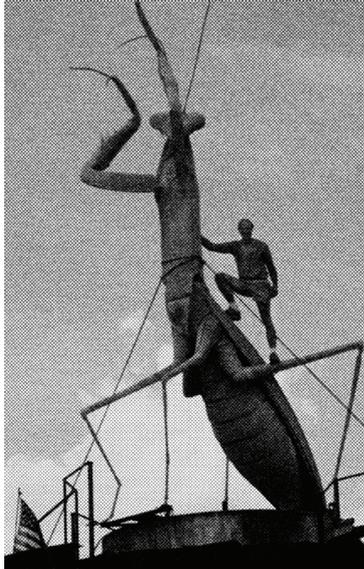
disputa, utilizam todos os recursos: bajulam príncipes, capricham nas boas maneiras, cultivam-se, falam mal dos mestres [de ofício] etc. Mas, para justificar sua ousadia, precisam imperativamente demonstrar competência superior à dos mestres usurpadores. 1) Mostram-se virtuosos. Péssima tática de luta: combatem no termo do adversário. 2) A tática seguinte recorre à finta, escamotear o saber de ofício, sua denegação – e leva à maravilhosa miragem da “janela” albertiana. A vitória parece assegurada – mas seu custo é enorme, o trabalho, quase infinito. E, por mais que aprimore sua técnica, fica a sombra da mão laboriosa. A grande manobra, a de maiores consequências, consiste em deslocar a oposição. Virtuosismo e denegação pretendem demonstrar maior competência – mas ainda no âmbito da maestria do *métier* tradicional. 3) A *sprezzatura* e o *non finito* mudam de alvo. Atacam onde o inimigo não tem a possibilidade de se defender: valorizam o que o ateliê subordinado necessariamente perde, isto é, a fartura inventiva de um processo produtivo capaz de reagir a seu próprio andamento – o que é impossível no quadro rígido da exploração. (p. 11)

A tese, de fato contraintuitiva, cujo interesse polemizante é admirável, agora pode se apresentar:

Se pusermos entre parênteses o fato de as artes plásticas reagirem a uma manufaturazinha incipiente e a um microcapital, seu posicionamento como negação determinada do trabalho subordinado merece atenção. O que elas fazem pode ser considerado como modelo reduzido, esquemático, de uma resposta válida socialmente. Mais precisamente, como exemplo [...] de trabalho não subordinado. Ora, o trabalho oposto ao subordinado é... trabalho “livre”. Salvo engano, as artes plásticas, desde a madrugada do capitalismo, fornecem o exemplo único de



Bradando ser a reencarnação de Jesus Cristo, o geologista húngaro Laszlo Toth é imobilizado pelo escultor americano Bob Cassily e outros turistas após dilacerar a Pietà com 15 golpes de marreta, 1972.



O escultor Bob Cassilly posando sobre sua escultura de um louva-deus gigante em St.Louis, Missouri, 2005

um outro trabalho possível, o inverso do subordinado ao capital. Literalmente, é um trabalho insubordinado.

Na prática, a narrativa inverte o juízo crítico absolutamente negativo que Sérgio Ferro dedica em outros escritos à arquitetura e à figura do arquiteto (que, em gerações recentes de arquitetos, fez escola).⁹

Ademais, tais “etapas” são descritas num esquema conceitual que é remetido à filosofia da história de Hegel, em que uma funciona como a “negação determinada” da outra. A despeito do fascínio que a qualidade e os impressionantes achados da leitura particular das obras de arte exercem, não é possível escapar à sensação de que o esquema “lógico” – escamoteando as circunscrições históricas concretas – que o autor propõe para comprovar sua tese (de que o trabalho artístico corresponde a uma figura de emancipação do trabalho em geral) possui um caráter prescritivo, e nesse sentido *funciona bem demais*. O esquema teórico parece funcionar porque é a hipóstase, sem mediações, das conclusões que o autor tira de sua competente fabulação fenomenológica do trabalho concreto a partir das obras – uma espécie de dialética formalista. Descolada de outras mediações – históricas, culturais, econômicas, políticas, de classe – mais amplas, e dos respectivos entraves e grilhões, a dimensão produtiva da obra é dotada, por um olhar moderno, de uma autonomia anacrônica, que dá livre curso à descrição, fantasmática, do artesão especialista como “negação determinada” do artesão comum.

Ao conceber o “fio vermelho” (seu interesse para a revolução, ou o germe do que Schwarz denomina em sua resenha “trabalho livre propriamente dito”) do fazer artístico sem enraizamento histórico – e portanto como ideia – atribui-se ao “especialista”

em produção de imagens um protagonismo que é amplamente imaginário. A própria ideia cientificista do “laboratório” é duvidável, em vista de seu moto próprio (fetichista), pois a condição mesma do laboratório pressupõe a câmara higienizada, avessa à contingência da realidade, em que se atomizam as condições concretas. “Liberdade” – *de gabinete*.

Pincelando pontos cegos

É possível distinguir, daí, sem desconsiderar os ganhos e méritos apontados previamente, três pontos cegos estruturais – do qual se desdobram inúmeras imprecisões e contrassensos.

1. O primeiro ponto cego se articula à pretensa origem genética que vincula (como diz o título do livro) “artes plásticas” com “emancipação” do trabalho (posta nos termos do privilégio e da hierarquia) e corresponde a um anacronismo e a uma confusão conceitual – que se expressam, mais diretamente, na própria escolha de vocabulário (“artes plásticas” e “trabalho livre”).

2. O segundo ponto cego diz respeito a uma falha evidente na “análise de conjuntura” – e diz respeito a um descolamento das condições concretas de produção e circulação das assim chamadas “obras de arte” nos dias correntes.

3. O terceiro ponto cego diz respeito ao estatuto do trabalho na arte moderna – que é considerada por Ferro como “um prolongamento radicalizado do classicismo” (*sic*, p. 22) – de onde se depreende um alto grau de miopia em relação à história da arte moderna e às categorias básicas da produção moderna. Pode-se resumir este problema como o da *ontologização* das técnicas artísticas.

Vê-se que, em várias vias, no movimento de totalização encontra-se um problema estrutural de (falta de) enraizamento histórico.

Palavras-chave

“*Artes plásticas*” | As próprias atividades que constituem o fulcro do argumento de Ferro recebem uma denominação historicamente imprecisa – “artes plásticas”. Para Ferro “artes plásticas” são apenas “pintura e escultura” (p. 22) – reproduzindo a hierarquia clássica das técnicas “especiais” ou “artísticas”. O termo, que procura reunir as várias técnicas artísticas que se constituíram historicamente submetidas à posição hierarquicamente superior da pintura (e, em outro grau, da escultura), é utilizado apenas a partir do século XIX¹⁰ – já como resultado da deshierarquização imposta pelas novas condições de produção da arte moderna. O termo de fato corrente no período renascentista era “arte del disegno”, abarcando arquitetura, escultura, cerâmica, pintura, desenho e gravura. Provavelmente devido à presença da arquitetura esta designação tenha de ser elidida pelo teórico-pintor.

“*Trabalho livre*” | Em sua resenha, Schwarz procura atribuir a Ferro um duplo sentido intencional no uso do termo “trabalho livre”, sem aspas:

O título do livro [...] contrapõe noções de ordem muito diversa, que parecem não ter nada a ver uma com a outra. Entretanto, esse título nos leva ao centro das preocupações de Sérgio [...]. Aqui, o trabalho livre deve ser entendido em duas acepções. Uma, digamos, libertária, que tem parte com a utopia, em que o trabalho está sob o signo da liberdade e polemiza com a opressão social. Na outra acepção, filiada à crítica marxista, o adjetivo “livre” está em sentido sarcástico e paradoxal, sobretudo de privação e desconexão, no polo oposto à plenitude que a palavra “liberdade” parece prometer.



**ATRIBUI-SE AO “ESPECIALISTA”
EM PRODUÇÃO DE IMAGENS UM
PROTAGONISMO QUE É AMPLAMENTE
IMAGINÁRIO**

*imagem: processo de restauro da Pietà
após o ataque de Laszlo Toth em 1972.*

No texto de Ferro, não parece haver uma definição assim tão clara para o termo “trabalho livre”, uma vez que a parte “com a utopia” possui filiação não declarada com as concepções românticas (ou seja, não marxistas) dos britânicos John Ruskin (1819-1900) e William “Arts & Crafts” Morris (1834-1896):

Ora, o trabalho oposto ao subordinado [leia-se assalariado] é... trabalho “livre” [I]. [...] As artes plásticas adquirem suas especificidades ao adotarem como fundamento o “trabalho livre” [II]. [...] Mas “livre” [III] tem aspas: não somente porque é opositivo, mas porque, nesse sentido, é inteiramente dependente de seu oposto. É [...] somente [...] o que não é o trabalho que começa a ser subordinado (subordinação formal). [...] Livre [IV] aqui não remete à liberdade abstrata, genérica. Significa que os artistas fazem e salientam o que o artesão parcelado pela manufatura não pode mais fazer, o que está perdendo, dentro de um ofício bem delimitado. (p. 11, 13)

Na primeira aparição [I], o adjetivo “livre” (não subordinado ou emancipado), entre aspas, aparece em oposição ao trabalho subordinado (aqui um modo genérico, alheio ao vocabulário da economia política, de definir qualquer tipo de trabalho historicamente existente nos marcos das sociedades europeias – trabalho escravo, trabalho servil ou trabalho assalariado). Na segunda aparição [II] o fundamento – positivo – das artes é o “trabalho livre”, tudo entre aspas – mas as aspas, como se explica na terceira aparição [III] se devem ao fato de que o adjetivo “livre” é um polo dialético do trabalho “subordinado” (assalariado?) e com ele forma uma unidade de contrários. Na quarta aparição, o termo livre [IV] aparece sem aspas, significando já completamente o oposto do trabalho “não livre” (aspas nossas)

do trabalhador da manufatura – que, como se sabe, é a primeira figura do trabalhador assalariado.

Ora, Marx define de modo bem outro o sentido de “livre”, atribuindo sarcasticamente o adjetivo especificamente ao trabalho assalariado:

livre no duplo sentido de que ele dispõe, como pessoa livre, de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de que ele, por outro lado, não tem outras mercadorias para vender, solto e solteiro, livre de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho.¹¹

E ainda uma vez, na polarização, que define as condições fundamentais da produção capitalista, entre dois tipos opostos de possuidores de mercadoria, os “possuidores de dinheiro, meios de produção e meios de subsistência” e os “possuidores da própria força de trabalho”:

Trabalhadores livres no duplo sentido, porque não pertencem diretamente aos meios de produção, como os escravos, os servos etc., nem os meios de produção lhes pertencem, como, por exemplo, o camponês economicamente autônomo etc., estando, pelo contrário, livres, soltos e desprovidos deles.¹²

Ainda que o termo “livre” (com ou sem aspas) de Sérgio Ferro esteja especificado em relação a um polo dialético, o termo, em Marx, aparece historicizado. Ferro toma a palavra pelo que ela poderia utopicamente significar, enquanto Marx utiliza o adjetivo “livre” *sem aspas* num sentido irônico em relação ao uso consagrado da expressão na economia política clássica – a não ser que o “trabalho livre” sem aspas esteja em oposição ao título

de outro livro de Ferro, *Arquitetura e trabalho livre* (também sem aspas), o que acrescentaria ainda uma nova camada à confusão...

Arte clássica como modelo produtivo do artesanato

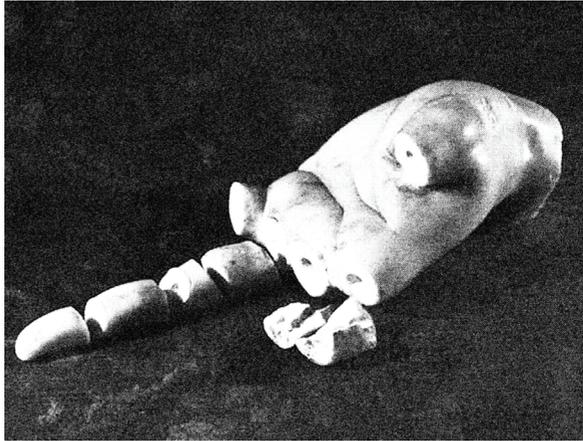
Nos termos como Marx descreve o trabalho “livre”, como trabalho assalariado, pode-se reconhecer certa homologia entre o processo de individuação do artista (sua aparição como um autor, sujeito uno e indivisível) e a apropriação da força de trabalho “livre”, individualmente, como produtor independente, ou como possuidor independente de uma mercadoria específica (a força de trabalho). Nesse sentido, o artista clássico apenas se adianta individualmente em relação ao processo geral – com vistas a não sofrer da espoliação dos meios de produção, a regra da acumulação primitiva. Por meio de um acordo ou contrato tácito, o modelo operativo do artista passa a encabeçar a produção social – com o privilégio duplo de vender mais caro o produto de seu trabalho (em vista da escassez ou raridade) e de garantir determinadas regalias –, sendo a arte força motriz do desenvolvimento técnico da atividade manufatureira.¹³ Isso é resultado do fato de que o capital encontra os meios de produção dados, numa condição anterior à hegemonia do modo de produção capitalista.

Neste sentido, a dissociação que Ferro aponta, nas pinturas de Leonardo da Vinci (p. 61-62), entre a figura lisa (denegação do fazer) no primeiro plano do quadro e o *non-finito* do fundo (que carrega as marcas do trabalho manual), *mantendo a integridade e a unidade do campo representacional*, dá sinal (na contramão da leitura de Ferro) de que a pesquisa artística – como modo de *conhecer fazendo* – opera, como um modelo paradigmático, os avanços técnicos de segmentação do trabalho na manufatura, que também dissocia operações semiautônomas na produção de um único corpo de mercadoria. A força de trabalho é comprada

pelo possuidor dos meios de produção (o capitalista), no campo da circulação, de modo atomizado (um trabalhador “livre” por vez), mas no processo de trabalho, no dispêndio ou uso da força de trabalho, o que se verifica é a cooperação ou a coletivização dos esforços de trabalho – a reunião do que fora previamente separado (ou atomizado) *enquanto separado*, na produção de objetos *inteiros*, passíveis de troca mercantil.

Ainda no período da acumulação primitiva, do ponto de vista da formação subjetiva pautada pela lógica do capital, há homologia entre a divisão do trabalho realizada na cisão de operações de um único indivíduo (sem possibilidades de hesitação entre uma operação e outra) e a divisão social do trabalho propriamente dita (na separação e atomização de um conjunto de indivíduos reunidos sob o mando de um capitalista). Trata-se, de fato, do modelo operativo do processo de produção artesanal durante a acumulação primitiva – para o qual as operações produtivas se realizam segundo o estatuto da mimese, em consonância com a mecânica “natural”, como interação metabólica entre sociedade e natureza (a dita “ordem da Criação”).

É apenas com o modo de produção industrial, e a substituição da pesquisa artística pela pesquisa científica como modelo produtivo¹⁴ – rompendo com a consonância “natural” da mimese –, que se realiza a “transformação do próprio modo de produção mediante a subordinação do trabalho ao capital”¹⁵, e nesse sentido, se configura a crise da arte, que adquire socialmente – no ciclo inaugurado pelas Luzes – dimensão crítica própria, inscrita na dinâmica da luta entre trabalho e capital.



*imagem: processo de restauro da Pietà
após o ataque de Laszlo Toth em 1972.*

notas

1 Karl MARX, *O Capital: crítica da economia política*, Livro Primeiro, Tomo 1, trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe (São Paulo, Abril Cultural, 1984), p. 147. (“Cap. V – Processo de trabalho e processo de valorização”)

2 Sérgio FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez* (São Paulo, Ed. 34, 2015). A seguir, as páginas entre parênteses, sem outra indicação bibliográfica, se referem ao livro aqui resenhado.

3 Uma das categorias principais utilizadas por Ferro para descrever as soluções encontradas pelos artistas renascentistas aos dilemas impostos pela então recente subordinação do trabalho ao capital. Consta na nota da edição, realizada pelo arquiteto e professor de história da arte Pedro Arantes: “Cunhado em 1528 [...] o termo *sprezzatura* passou a denotar uma das virtudes essenciais do homem da corte. Significava a faculdade de conferir às tarefas mais árduas uma aparência de abandono, serenidade e naturalidade. Por meio de exercício e graça estudados, o cortesão dissimulava seus sentimentos, demonstrando desenvoltura e segurança, e assim faria também o artista” (p. 10).

4 Roberto SCHWARZ, “Artes plásticas e trabalho livre – Sérgio Ferro e a pedra angular do marxismo”, in *Piauí*, 104 (São Paulo, Ed. Alvinegra, maio 2015), p. 54-55. Em anos recentes, esta é a terceira intervenção de Schwarz em relação à produção arquitetônica e teórica de Ferro, sendo as anteriores os posfácios do livro de Pedro ARANTES, *Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões* (São Paulo, Ed. 34, 2002) e da coletânea de ensaios do próprio Sérgio FERRO, *Arquitetura e trabalho livre* (São Paulo, Cosacnaify, 2006). Antes disso, havia publicado “O progresso antigamente”, in *Que horas são?* (São Paulo, Cia. das Letras, 1987).

5 Ver Gustavo MOTTA, *No fio da navalha – diagramas da arte brasileira*, dissertação de mestrado, orient. Luiz Renato Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2011).

6 Segundo o texto de Hélio Oiticica, publicado no catálogo da exposição de 1967, em acordo com os demais participantes, organizados coletivamente, a Nova Objetividade Brasileira seria “a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual [...que,] sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como p.ex. foi o Cubismo, e também

outros *ismos* constituídos como uma *unidade de pensamento*), mas uma *chegada*, constituída de múltiplas tendências, onde a *falta de unidade de pensamento* é uma característica importante, sendo entretanto a unidade dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais [... cujas principais seriam]: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas [...]; 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.” Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967), republicado in Carlos BASUALTO (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 221.

7 Ver David HARVEY, *O novo imperialismo* (São Paulo, Loyola, 2004).

8 Otilia ARANTES, “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”, in Revista Margem Esquerda, n. 6 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 62-75.

9 Ver especialmente “O canteiro e o desenho”, republicado in Sérgio FERRO, *Arquitetura e trabalho livre*, op. cit., p. 105-200. Ver também, especificamente sobre o papel de Brunelleschi neste processo, p. 334.

10 Em língua francesa, a cristalização do termo “arts plastiques” (derivado do sentido lato de “plastique” como manipulação de formas e volumes) data de finais do século XVIII e possui um sentido mais amplo (abarcando também a poesia e a arquitetura) do que o utilizado atualmente. A acepção atual se consagra, aparentemente, entre as décadas 1940-1960, abarcando a antiga categoria da “beaux arts”. Cf. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, online: <<http://www.cnrtl.fr/definition/plastique>> . Para uma historicização das imprecisões e aparições fugidias do termo em suas variantes inglesas, alemãs e francesas, ver Dominique CHÂTEAU, « Plastique, arts plastiques, bildenden Künste », in Barbara CASSIN (dir.) *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, (Seuil, Dictionnaires le Robert, 2004), online: <[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$ART2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$ART2.HTM)>

11 Karl MARX, *O Capital: crítica da economia política*, Livro Primeiro, Tomo 1, trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe (São Paulo, Abril Cultural, 1984), p. 136.

12 Karl MARX, *O Capital*, Livro Primeiro, Tomo 2, trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe (São Paulo, Abril Cultural, 1984), p. 262.

13 Ver Giulio Carlo ARGAN, *História da arte italiana – vol. 2 De Giotto a Leonardo*, trad. Vilma de Katinszky (São Paulo, Cosacnaify, 2003), p. 129-30.

14 Ver Giulio Carlo ARGAN, *Arte e crítica de arte*, trad. Helena Gubernatis (Lisboa, Editorial Estampa, 1995), p. 91-2.

15 Karl MARX, *O capital*, livro 1, tomo 1, op. cit., p. 174.

A INFÂNCIA DA ARTE:

valor sem trabalho/trabalho sem valor?

guilherme leite cunha
gustavo motta

Tal qual o martelo, um sapato ou um fuzil, as obras de arte, desde que passaram a existir, invariavelmente possuíram uma utilidade. São objetos externos, coisas, as quais por suas propriedades satisfazem necessidades humanas de qualquer espécie (se essas necessidades “se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa”). Objetos e coisas, portanto, que, de acordo com os variados costumes históricos e sociais, detiveram funções comuns, ainda que simbólicas – saciando o “apetite do espírito, tão natural quanto a fome para o corpo”. Contudo, suas funções originais se foram e hoje só permaneceram – obras de arte.¹

O martelo, o sapato, a arma e a obra de arte são, em nossos dias, fabricados, postos para circular e então consumidos – são *mercadorias*. Desse modo, como quaisquer mercadorias, dentro da produção capitalista, o objetivo final de sua produção é a *obtenção do lucro* e sua função é a de *valorizar o valor*, independente da vontade original de quem as produziu com “cérebro, músculos, nervos, mãos etc.” próprios.

Entretanto, diferentemente do martelo ou da arma, que já possuem seu circuito de produção e consumo estabelecido, operando nos moldes clássicos da extração de mais-valia, para as obras de arte se edificam em nossos dias mecanismos sociais de produção e consumo que garantem ao capital o máximo de acúmulo e valorização. Daí se desdobra a seguinte tese: no estágio atual de capitalismo financeirizado, *o que define a assunção social*

de algo como arte é uma estrutura puramente econômica. Seu aparecimento social coincide então com sua dupla existência: arte e mercadoria. E mais: a obra de arte contemporânea e a exposição de arte contemporânea, dentro de suas especificidades, se tornaram para o capital, mercadorias *ideais*.²

Valores de uso

O fuzil, o martelo e o sapato além de possuírem seus circuitos de produção e consumo já estabelecidos, possuem, entretanto, uma qualidade que os distinguem da mercadoria arte: uma *função inalienável*. Embora essa qualidade – ou o valor de uso que esses produtos possuem – para o sistema capitalista seja eclipsada pela forma valor, *modo em que o produto se constitui para a troca* comercial, ela serve de limite às possibilidades, na contemporaneidade, de criação abstrata de significações. Um exemplo: por mais representações e símbolos que sejam criados para um sapato (e eles de fato são criados, por meio do *branding*), é difícil (ainda que não impossível) negligenciar sua função, de servir para proteger os pés, assim como um fuzil, que deve saber atirar.

Diversamente, as *funções* da produção artística, por se tratarem, majoritariamente, de funções simbólicas, só podem ser pensadas em termos supraindividuais, ou seja, compartilhados socialmente – sendo a socialização e a coletivização, ainda que relativas (muitas vezes limitadas a um grupo ou classe social específico), condições *sine qua non* para sua fruição ou consumo. Neste sentido, tais funções são particularmente sensíveis às contingências históricas e às transformações sociais que as determinam e com as quais as obras de arte estabelecem uma relação *expressiva* mais do que causal. Aliás, uma vez que a obra de arte dá forma estética – e, eventualmente, legibilidade histórica – a uma formação

social, a “artisticidade” da obra não é outra coisa do que a sua historicidade.³

As obras de arte, enquanto produtos de trabalho concreto, podem deter funções simbólicas sociais efetivas, mesmo que variadas ou conflitantes. A própria historiografia tradicional aponta o “poder da arte” de materializar um imaginário social. Assim, no que diz respeito aos períodos renascentista e barroco, para ficar nos exemplos mais óbvios, a arte exerceu um papel didático de transmissão de valores e explicações de mundo. Com isso, ela pôde servir ora a interesses religiosos, ora a interesses laicos.

Arte clássica

Sob o prisma materialista, uma mirada ao nascedouro histórico da arte ocidental – na Europa da era da acumulação primitiva do capital⁴ – deve refratar ao menos duas dimensões fundamentais, dialeticamente imbricadas, das possíveis funções ou usos da produção artística: a dimensão de paradigma produtivo e a individuação do produtor. A individuação do produtor concerne à inserção social do artista, que passa a se dissociar da figura do artesão ou do trabalhador manual e passa a deter, desde o Renascimento, um estatuto análogo ao de um profissional liberal.⁵ Além disso, o ponto nevrálgico de sua dissociação com o rele artesão reside na prerrogativa de assinar o produto de seu trabalho – é também esta individuação que reafirma a unicidade intrínseca do objeto artístico (a *aura*, nos termos de Walter Benjamin), conferindo status de *autenticidade* ao produto do *autor*, à obra de arte.⁶ O regime de unicidade do objeto artístico compõe, entre outros elementos, sua dimensão de paradigma produtivo: no topo da hierarquia do sistema artesanal, a obra de arte é o objeto de máxima qualidade, exemplo de refinamento, ápice e modelo da produção artesanal – assim como o artista

é o modelo operativo do artesão. Decorre daí que, do ponto de vista ideológico, criador e criatura sejam também *modelos de distinção social*, fato cristalizado na hierarquização profissional imposta aos pintores pelas Academias de Belas-Artes absolutistas, hierarquia decalcada de certo modo daquela nobiliárquica, e ordenada segundo um estatuto de importância temática – que se cristalizou, por sua vez, nos “gêneros” da pintura (em ordem decrescente: pintura histórica e religiosa, retratística, pintura de feitos militares, paisagem, pintura de costumes, natureza morta).

Neste sentido, no ciclo dito “clássico/anticlássico” da arte europeia, a orgânica *exemplaridade social e produtiva dos objetos artísticos constituía sua finalidade principal* ou seu valor de uso para uma determinada coletividade (do ponto de vista individual se desdobram daí outras finalidades ou valores de uso específicos das obras de arte, tais como a fruição contemplativa “desinteressada”, o enfeitar o ambiente, a formação da autoimagem de seus proprietários, a edificação pessoal do observador – como material pedagógico ou publicitário de ideologias religiosas e profanas, como modo de conhecimento de outras regiões do mundo – e, claro, também para o proprietário da obra a sinalização de uma distinção social).

Arte moderna

Em contrapartida, com o desenvolvimento da indústria e a consequente crise do sistema técnico do artesanato, a arte moderna, destituída de organicidade estrutural com o sistema produtivo, é fundada, desde a *Crítica do juízo* (1790) de Kant (1724-1804) e da pintura revolucionária de Jacques-Louis David (1748-1825), como prática reflexiva a partir da categoria iluminista da liberdade.⁷



**NO TOPO DA HIERARQUIA DO SISTEMA
ARTESANAL, A OBRA DE ARTE É ÁPICE E
MODELO DA PRODUÇÃO – ASSIM COMO
O ARTISTA É O MODELO OPERATIVO DO
ARTESÃO**

*imagem: detalhe de Star
Spangled War Stories
#102, escrito por Bob
Haney e esenhada por Jack
Abel, publicada em 1962.*

Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes.⁸

Como um trabalho especial, relativamente autônomo e parcialmente descolado ou separado do sistema técnico-econômico da produção social (a ele reintegrado apenas de modo tenso como atividade reflexiva ou intelectual e como produtora artesanal de objetos “de luxo”, em franco anacronismo com os modos produtivos da indústria), a prática artística moderna, radicalizando a lógica de transformação social da filosofia das Luzes, encontra-se numa posição contraditória dentro da sociedade moderna. Ela é, ao mesmo tempo:

1) portadora de uma distinção em relação ao trabalho em geral – especificamente em relação à dimensão reificada do trabalho assalariado, que se vende como *força de trabalho*;

2) e portadora de um projeto prático de trabalho emancipado, fundado numa concepção de liberdade que contém e supera as concepções da economia política (a liberdade de comércio), sendo portanto sua crítica *específica*, mas amplamente *imaginária* ou simbólica – ademais trata-se de um projeto antagônico ao regime do capital, abertamente *antiburguês*.⁹

Sobre sua distinção, em primeiro lugar, no ciclo moderno, é distinto da forma geral o modo pelo qual a riqueza se acumula em forma de obras de arte: na formação de coleções, ou seja, pelo entesouramento, no qual o capital – que é movimento e circulação – se imobiliza.¹⁰ Daí que as obras de arte apareçam no mercado como artigos de luxo, e no imaginário social como

algo ocioso ou símbolo de dispêndio inútil, e sua atividade produtora como desperdício de energia social. Dessa aparente “inutilidade” – e de sua ostentação – decorre o caráter dúbio da definição kantiana de “atividade desinteressada” e de seus desdobramentos na pretensa “autonomia estética”. Do ponto de vista da funcionalidade econômica imediata, a coleção de arte como atividade de entesouramento possui apenas uma função secundária na maximização dos lucros ou na reprodução do capital – que, generalizando, consiste na diminuição ou isenção da carga tributária em cima do capital, por exemplo, como resultado de doações a instituições “públicas” (os grandes museus de arte). Tal procedimento tem a dupla vantagem de abater “a parte do leão” e de legitimar publicamente os entesouradores de arte, ao induzir à manutenção, senão a maximização, da propriedade dos valores “culturais” – uma vez que as grandes coleções abertas ao público geralmente portam os nomes de seus patronos. (Mesmo assim, tal funcionalidade econômica ganha vulto apenas ao final do ciclo dito “moderno”, exemplarmente nos Estados Unidos, após a Grande Depressão nos anos 1930, com a crise da era liberal e o surgimento do tipo de intervencionismo estatal de moldes keynesianos que criará o consenso capitalista do pós-guerra na Europa.¹¹ No campo da política das artes, há outros processos importantes se desdobrando imbricada e sincronicamente: 1) a institucionalização dos valores simbólicos da vanguarda artística, destituída de sua negatividade, como signo positivo de “modernidade”; 2) a mudança do eixo artístico de Paris para Nova York, junto à ascensão da primeira geração importante de artistas americanos “modernistas” – fatos cristalizados de modo inovador na teoria formalista do crítico americano Clement Greenberg;¹² 3) a formação de museus de arte *moderna*, ou seja, atentos à produção artística recente; 4) a primazia do estilo moderno dito “internacional” em arquitetura; entre outros).

Ainda do ponto de vista econômico, são distintos também os modos de remuneração dessa atividade, que “deslizam” pelas engrenagens da lei do valor – de modo que o produto do trabalho artístico, sedimentado na obra de arte, adquire a forma mercadoria apenas por meio de seu preço, que é desmedido.¹³ Pois, diferentemente do trabalhador assalariado, o artista (tomado em termos modernos) não vende diretamente sua *força de trabalho* (sua capacidade de trabalhar por um tempo determinado, ou seja, numa jornada mesurável em horas).¹⁴ Deste modo, o trabalho artístico, que é *qualitativo*, descola-se, por sua desmesura, do tempo de trabalho abstrato (tempo de dispêndio de força de trabalho socialmente necessário para produção de um determinado valor de uso, despojado de todas as qualidades particulares), *quantitativo*, e que, por sua vez, nos termos marxianos, é precisamente *a medida* do valor.

Dialeticamente, é justamente este apartamento parcial, e, decorrente daí, do conflito entre a *qualidade* do trabalho artístico (na qual a dimensão (inter)subjéctiva do *juízo de gosto*, qualificadora – e índice de classe –, é fundamental para a composição do preço) e a *quantidade* do dispêndio de força de trabalho, ou trabalho abstrato (no qual a dimensão objectiva do tempo é o parâmetro pelo qual o valor expressa sua grandeza, da qual o preço é a expressão monetária), que garante à arte sua condição de “paradigma simbólico do trabalho emancipado”,¹⁵ já que o artista moderno compartilha com o trabalhador assalariado o fato de que, em geral,

produz para outros (marchands, diretores de museu, patronos)
que têm acesso aos meios financeiros de vender, colecionar, exhibir
e emprestar arte,

mas,

em contraste com o gerenciamento científico do trabalho (taylorismo) [...] o artista é simultaneamente livre do comando gerencial e goza, como resultado, de um maior acesso à democracia no local de trabalho.¹⁶

Assim, em linhas gerais, no que tange sua dimensão simbólica, seu uso ou existência social, a arte moderna constitui um espaço de autodeterminação operativa que atribui dimensão cognitiva ao fazer, ou seja, que conjuga atividade prática e consciência reflexiva na categoria dialética da *práxis*. Operação e ideação coincidem temporalmente (na dimensão do instante) e formam aí um novo nexo produtivo em fricção com o sistema produtivo realmente existente. Como configuração imaginária ou projetiva, que ao mesmo tempo impõe a comparação ou confronto com o trabalho assalariado (a forma de trabalho socialmente generalizada, sob a égide da forma mercadoria), a arte moderna produziu um território simbólico onde se desenvolvia, por meio de uma atividade crítica, a perspectiva da autoemancipação do trabalho em geral:

a arte moderna foi, dentre todas as demais modalidades artísticas históricas, aquela que se concebeu fundamental e completamente como trabalho, totalizando-se reflexivamente como tal. Assim, ela tornou lei a explicitação de sua própria produção, mostrando os insumos, a ordem da produção e criticando o seu próprio valor. Desse modo, [... não só se] concebe a arte como uma entre outras formas de produção de valor, mas como 'liberação do próprio trabalho de suas negatividades sociais'.¹⁷



**A ARTE MODERNA CONSTITUI UM ESPAÇO
DE AUTODETERMINAÇÃO QUE CONJUGA
ATIVIDADE E CONSCIÊNCIA REFLEXIVA**

imagem:

Roy Lichtenstein,

Crak!, 1963, offset sobre papel,

48.9 cm × 70.2 cm

Com isso, a funcionalidade negativa da arte moderna – que não está dada de antemão e precisa ser verificada, por meio do juízo histórico, em cada caso – passa pela possibilidade de explicitação da reificação imposta pela nova lógica produtiva socialmente generalizada, a da produção mercantil ou capitalista. Nesse sentido, ela problematiza sua realidade, sendo

uma prática de conhecimento do presente e [...] este, como objeto de trabalho e portanto em transformação, comporta um projeto de futuro.¹⁸

Ademais, em seus (poucos) momentos mais radicais, a individualidade demiúrgica do *autor* tende a ser dialeticamente superada, na prática, pela categoria coletivista do *produtor*, aquele que interfere na – e portanto pressupõe a – série ou cadeia produtiva (e nesse sentido está impedido de antemão de continuar produzindo obras “únicas”).¹⁹ O dispositivo da montagem, que agrega em regime de conflito materiais heterogêneos e pré-existentes, constitui ao mesmo tempo a estratégia fundamental de reintegração do trabalho artístico ao novo sistema produtivo da indústria (o que viria a aproximá-lo, como hipótese de trabalho, do anonimato do trabalhador assalariado) e de sua dissociação crítica, abrindo um espaço de negatividade social especificada (a qual, sempre como hipótese de trabalho, se apresenta como antagonica à ordem do trabalho produtor de mercadorias). Nos termos da montagem, a série à qual a obra de arte individual se associa, como exemplo de sistematização provisória, matiza ou põe em cheque, *tendencialmente*, a dimensão de *autenticidade* que havia sido constituída pela obra única, portadora da autoridade indubitável do autor (por sua vez, duplo do artesão divino), o artista clássico. De modo *tendencial*, a prática artística

moderna radical pode ser fundamentalmente descrita, em seu anticonvencionalismo, como produtora de *antiarte*.

Aqui, a dimensão simbólica, desdobrada em atividade crítica, portadora de elaborações negativas da realidade material (e por vezes desdobrada na dimensão política da obra de arte), portadora de um projeto de emancipação (eventualmente radicalizada em seus aspectos classistas), compõe o essencial de sua função (compartilhando, como parte de sua situação contraditória estrutural, individualmente, para setores dissidentes ou marginais da classe dominante, muitos valores de uso análogos aos da arte clássica, listados anteriormente).

Mercadoria ideal

Todavia, essa função, ou o valor de uso que deriva, obviamente, de uma utilidade, não pode ser garantido de antemão à arte contemporânea – uma vez que, nas atuais condições de produção e circulação, ela se encontra duplamente *livre*: 1) da organicidade que dera primazia aos processos produtivos da arte nos períodos renascentista e barroco, dentro do sistema técnico do artesanato, e 2) da contradição interna que pautou a história da arte moderna num conflito constante – e numa ambiguidade estrutural – com o trabalho produtor de mercadorias.

Contudo, seria resolutivo dizer que as obras contemporâneas não detenham uma função ou utilidade. A distinção inédita e fundamental com relação às funções históricas já exercidas pela arte se dá por meio da *individualização da função artística*, no sentido da fruição ou do consumo (um desdobramento particular da individualização do autor da era “clássica” da acumulação primitiva).

Na atualidade, a arte não possui mais funções sociais visíveis, objetivas e socialmente generalizadas – ela possui, antes, uma paradoxal *função social-individualizada*. Essa individualização é um horizonte ideal do mundo liberal das mercadorias, e poderia ser descrito em jargão esteticista como “liberalismo do gosto”. Cada consumidor de arte tem a possibilidade, pois, de subtrair do produto/arte o que bem lhe interessar, e utilizá-lo como bem lhe prover (possibilidade reforçada pela recorrente construção teórica da individualização radical da fruição, bem ao sabor do subjetivismo travestido das teorias pós-modernas). Nesse sentido, contraditoriamente, a arte contemporânea corresponde também a uma certa *realização das virtualidades utópicas do período moderno*.

Quer dizer: a valorização modernista do transitório, do efêmero, do fugaz, do dinamismo enquanto fim em si mesmo, acabou transformando o futuro, do qual emergia o novo, num valor cotado em bolsa, num bem de consumo descartável etc. Por isso as vanguardas não podem sobreviver às condições históricas que as tornaram possíveis – já não se pode mais conspirar em nome das artes. Mas o choque do *novo* não foi neutralizado porque os tempos mudaram, e sim porque cumpriu o seu ciclo.²⁰

Do ponto de vista da produção do valor, a arte, liberada de funções (positivas ou negativas) ou da materialidade simbólica em relação ao aparato produtivo, realiza outra dimensão de sua pretensa autonomia. O nexos entre operação e ideação efetuava, anteriormente, um desvio na categoria trabalho, tornada então um tipo de atividade reflexiva – que garantia à obra de arte moderna o status de negação especificada, portanto material, do produto mercantil, e também garantia ao trabalho artístico a dimensão de modelo simbólico da emancipação ou de

abolição de *todo o trabalho* (dando forma específica, separada, às contradições entre a utopia de um trabalho emancipado e a integração do objeto artístico como mercadoria). Desfeita essa convergência entre operação e ideação, resta à arte sua distinção em relação ao trabalho produtivo – medido em horas de trabalho abstrato. Ou seja, sobra a especificidade desta atividade de *negar* os parâmetros objetivos da produção do valor (a quantificação do tempo), hipostasiando o parâmetro qualitativo (agora subjetivo) na composição do preço, ou mais, conferindo-lhe autonomia (não à toa *os players* deste mercado possuem ampla capacidade de intervir no posicionamento especulativo de seus ativos).

Libertada do elo simbólico que a remetia de modo contraditório, mas vívido, ao mundo sensível do trabalho, a produção artística se descola da produção social. *Mas* fica circunscrita ao campo autonomizado da circulação. É sua autonomia no campo da circulação que a aproxima de outra figura, “suprassensível”, que também se valoriza autonomamente apenas nesta esfera, e com a qual a produção artística contemporânea possui relação íntima: o capital fictício ou financeiro.

Fazendo uma analogia metodológica, se o ponto de vista da arte moderna permite enxergar dialeticamente na arte clássica sua dimensão sensível de modelo produtivo ou de paradigma positivo do trabalho artesanal (ênfase no polo valor de uso/trabalho concreto), o ponto de vista da arte contemporânea refratará, na arte clássica e na arte moderna, a dimensão suprassensível da abstração econômica (valor de troca/trabalho abstrato) – e daí que os discursos que tomam o partido da arte contemporânea serem incapazes da contextualização particularizadora ou concreta, nadando no mar das generalidades estéticas.

Por outro lado, como possibilidade crítica daí decorrente, deve-se o reconhecimento de outra contradição intrínseca ao ciclo moderno, que só pode aparecer agora: na sua ênfase aos aspectos sensíveis, ao componente “humano” e “subjetivo” do consumo (na exigência de atividade crítica, por parte do observador), e portanto, aos valores de uso do produto do trabalho, bem como sua positivação da dimensão humana, não reificada, do trabalho concreto que a produziu, encontra-se o limite de sua atividade negativa – já que o valor de uso, no processo avançado da troca mercantil, “torna-se forma de manifestação de seu contrário, do valor”,²¹ e, portanto é um componente dialético da própria forma valor. O mesmo vale para a categoria “trabalho”, que, no que se refere às tensões do ciclo moderno entre produção artística e produção generalizada de mercadorias, carregava uma ambiguidade estrutural – dialeticamente imbricada à relação antitética aparente entre “arte” e “mercadoria”:

A especialização de “trabalho” como emprego remunerado é o resultado do desenvolvimento das relações produtivas capitalistas. [... O que envolve, para o trabalhador, empregado ou desempregado] estabelecer uma relação definida com a pessoa que controlava os meios do esforço produtivo [o capitalista]. Então, [o termo] trabalho, deslocou-se, em parte, do próprio esforço produtivo para a relação social predominante.²²

Tendo isso em vista, a descrição da arte moderna anteriormente apresentada não deve ser tomada como uma positivação acrítica ou nostálgica, senão como reconhecimento de um campo ativo de contradições políticas e sociais, no meio do qual os artistas modernos encontraram a forma na qual podiam se mover – sendo o movimento o “método com o qual contradições reais se realizam e se resolvem”.

Se, para efeito de rigor na crítica do valor no mundo das artes, for necessário apontar com precisão uma função objetiva da obra de arte nos dias de hoje, restará constatar que seu valor de uso reside na exemplaridade de produzir valor descolado do trabalho nela cristalizado (como a produção de papel moeda). Daí a profusão de arte “desmaterializada” ou “relacional”, de acordo com o paradigma desencarnado do capital volátil ou da moeda desprovida de lastro. E justamente, a moeda fiduciária tornada dinheiro mundial é a expressão monetária do valor que se autovaloriza *sem passar pela esfera da produção*.

Desdobrando a tese inicial, arte contemporânea, fundamentalmente, tem como objetivo produzir um signo que realize exemplarmente a lógica do circuito mercantil: ela deve se atrelar formalmente ao capital fictício e gerar dividendos econômicos e sociais (o capital simbólico ou cultural, tal como definido por Bourdieu).²³ *Sua função sendo a possibilidade irreprimível de se autovalorizar, além de valorizar algo que se associe a ela.*



**A PROFUSÃO DE ARTE “DESMATERIALIZADA”
OU “RELACIONAL”, DE ACORDO COM O
PARADIGMA DESENCARNADO DO CAPITAL
VOLÁTIL**

*imagem:
David Barsalou,
Deconstructing Lichtenstein,
2000*

notas

1 O presente texto é tributário dos argumentos apresentados em Luiz Renato MARTINS, “A arte entre o trabalho e o valor”, in *Crítica Marxista*, n. 20 (Campinas, CEMARX-Unicamp/Revan, 2005). Procuramos, por nossa conta e risco, aprofundar suas linhas guias. Os trechos citados entre aspas, quando não devidamente creditados, são surrupiados de *O capital*, de Marx. Para um guia claro das categorias marxianas utilizadas (valor de uso, valor de troca, valor, trabalho abstrato etc.), ver os comentários esclarecedores de Jorge GRESPLAN in Karl MARX, *A mercadoria*, trad. Jorge Gresplan (São Paulo, Ática, 2006). Ver também David HARVEY, *Para entender ‘O capital’ – Livro I*, trad. Rubens Enderle (São Paulo, Boitempo, 2013).

2 “As definições da arte contemporânea não se referem a um critério estritamente cronológico e, em sua versão internacional e sua existência de mercado, a arte dita contemporânea não se confunde com a produção dos artistas vivos. Os especialistas – historiadores contemporaneístas [*sic*], críticos de arte e conservadores – não dissociam a periodização da caracterização estética das obras. Eles concordam em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio 1960-1969. O termo ‘contemporâneo’(...) se impôs ao longo dos anos 1980. As competições no âmbito do campo artístico não tinham mais, então, a claridade de dois campos – as antigos e os modernos, os figurativos e os abstratos –, como nos anos 1950. Elas também não mais se situavam no setor restrito das vanguardas sucessivas dos anos 1960 e 1970. O fim da visão teleológica das vanguardas modernistas favoreceu a substituição do rótulo de ‘vanguarda’ pelo de ‘contemporâneo’ para designar ao mesmo tempo as criações associadas à tradição moderna de ruptura e as criações pós-modernas, alimentadas por referências a uma história desconstruída, que abriram caminho ao pluralismo cultural”. Raymonde MOULIN, *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias* (Porto Alegre, Editora Zouk, 2007), p. 25.

3 Ver Giulio Carlo ARGAN, *Arte e crítica de arte*, trad. Helena Gubernatis (Lisboa, Editorial Estampa, 1988), p. 79-90 e idem, *História da arte como história da cidade*, trad. Pier Luigi Cabra (São Paulo, Martins Fontes, 1998), p.23.

4 Ver Karl MARX, “A assim chamada acumulação primitiva”, in *O Capital: crítica da economia política*, Livro Primeiro, Tomo 2, trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe (São Paulo, Abril Cultural, 1984), p. 261-294.

5 Ver Luiz Renato MARTINS, “A arte entre o trabalho e o valor”, *op. cit.*, p. 126.

6 Ver Walter BENJAMIN, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*, trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro (Rio de Janeiro, Contraponto, 2012), p. 15-16 e p. 35, nota 8.

7 Ver Luiz Renato MARTINS, “A arte entre o trabalho e o valor”, *op. cit.*, p. 127-8.

8 Giulio Carlo ARGAN, *Arte moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottmann e Federico Carotti (São Paulo, Cia. das Letras, 1992), p. 17.

9 “[...] quanto mais exatamente [o artista] conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como ‘homem do Espírito’. [...] Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e o Espírito, mas entre o capitalismo e o proletariado”. Walter BENJAMIN, “O autor como produtor”, in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet (São Paulo, Brasiliense, 1985), p. 136. [Tradução modificada a partir da versão inglesa: in *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock (Londres, Verso, 1998), p. 103]. Para noção de *estética antiburguesa*, ver Dolf OEHLER, *Quadros Parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*, trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. (São Paulo, Cia. das Letras, 1997).

10 Sobre o entesouramento como “forma ingênua” de acumulação de riqueza, em oposição ao movimento de circulação do capital, ver Karl MARX, *O Capital*, Livro primeiro, Tomo 1, *op. cit.*, p. 109-112. Vale um comentário sobre a imobilização da riqueza, na forma de tesouro: não é à toa que o termo “museu” deriva da mesma raiz etimológica de “mausoléu”.

11 Sobre a origem anglo-saxã do abatimento da carga tributária a grandes patronos de arte no final do século XIX, sua ampliação após a grande depressão e o desenvolvimento do dispositivo do “incentivo fiscal” nos anos 1960, ver Chin-Tao WU, *Privatização da Cultura: a Intervenção Corporativa nas Artes*

Desde os Anos 80, trad. Paulo Cezar Castanheira (São Paulo, Boitempo, 2006), p. 42-50.

12 Ver T.J. CLARK, “A teoria da arte de Clement Greenberg”, in Glória FERREIRA (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. / Funarte, 1997), p. 211-228.

13 “A forma preço [que é a expressão de valor das mercadorias em dinheiro...] pode encerrar uma contradição qualitativa, de modo que o preço deixa de todo de ser expressão de valor, embora dinheiro seja apenas a forma valor das mercadorias. Coisas que, em si e para si, não são mercadorias, como por exemplo consciência, honra etc., podem ser postas à venda por dinheiro pelos seus possuidores e assim receber, por meio de seu preço, a forma mercadoria. Por isso, uma coisa pode, formalmente, ter um preço, sem ter um valor. A expressão de preço torna-se aqui imaginária, como certas grandezas da Matemática. Por outro lado, a forma imaginária de preço [...] pode encerrar uma relação real de valor ou uma relação derivada dela.” Karl MARX, *O Capital*, Livro primeiro, Tomo 1, *op. cit.*, p. 91-92.

14 Sobre a distinção entre *trabalho* e *força de trabalho*: “O trabalho não é senão o uso da força de trabalho, cujo conteúdo consiste nas aptidões físicas e intelectuais do operário. Sendo assim, o salário não paga o valor do trabalho, mas o valor da força de trabalho, cujo uso, no processo produtivo, cria um valor maior do que o contido no salário [ou seja, o mais-valor]”. Jacob GORENDER, “Apresentação”, in *O Capital*, *op. cit.*, p. XLI.

15 A expressão é de Luiz Renato MARTINS, “A arte entre o trabalho e o valor”, *op. cit.*, p. 129.

16 Brian WINKENWEDER, “David Craven’s future perfect: tensions between political engagement and art history”, in *Third Text, online* <<http://www.thirdtext.org/david-craven-future-perfect>>, may 2013, p. 25.

17 Luiz Renato MARTINS, “Arte e trabalho”, *op. cit.* Ver também Giulio Carlo ARGAN, “Ancora sulla storia dell’arte nelle scuole”, in *Occasioni di Critica* (Roma, Riuniti, 1981), p. 139. Vale notar que o argumento, de base marxista, bate de frente com a concepção formalista da arte moderna que enfatiza uma leitura específica da autonomia do campo artístico ligada à especificidade dos meios técnicos, mantendo, em meio ao palavrório neokantiano acerca da “crítica da razão por seus próprios meios”, a hierarquia pré-moderna ou

clássica, que privilegia a pintura a óleo. É interessante notar como a concepção formalista acerca da arte moderna se encontra também cristalizada nos discursos antimodernistas de parcela considerável dos defensores da arte dita contemporânea.

18 Idem.

19 Ver Walter BENJAMIN, “O autor como produtor”, *op. cit.*, p. 120-136.

20 Otilia ARANTES, “O envelhecimento do novo”, in *Urbanismo em fim de linha* (São Paulo, EDUSP, 1998), p. 22.

21 Karl MARX, *O Capital*, Livro primeiro, Tomo 1, *op. cit.*, p. 59.

22 Raymond WILLIAMS, *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*, trad. Sandra Guardini Vasconcelos (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 397.

23 Pierre BOURDIEU, *Distinção: uma crítica social do juízo de gosto*, trad. Daniela Kern (São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 2011).

7.16129032258

ARTE CONTEMPORÂNEA:

sobre a implantação do sistema
de (valorização do) valor

guilherme leite cunha

Ao trocar arte por dinheiro, trocamos uma abstração por outra.

Daniel Spoerri

No mundo criado pelo capitalismo financeiro, as obras de arte se transformaram em uma mercadoria exemplar. Com isso, a mercadoria arte é, por assim dizer, uma tábula-rasa para a *produção de valor*, onde quer que ela esteja e por quem quer que ela seja emitida (pois não há necessariamente um objeto material a ser fabricado). Uma vez que essa mercadoria não coloca objeções de uso, *sua realidade dependerá exclusivamente do constructo simbólico fetichizado criado sobre ela*. Diante da lógica do marketing pós-moderno, que tem por trabalho criar significados sociais para produtos,¹ a arte contemporânea se configura como paradigma – de *valor que se valoriza de modo fictício, dispensando exemplarmente a categoria do trabalho*.

Para que a obra de arte circule com esse potencial, será necessário criar significados a partir da abstração, atribuindo-os a ela. Para isso, é imprescindível a implantação de uma engenharia socioeconômica complexa em que significação equivalha à valoração (financeira). Nos países centrais, essa engenharia adotada é impulsionada e baseada por um duplo fator: de um lado pelas novas formas de acumulação do capital, financeiro,

pretensamente pós-industrial, e por outro pela nova função adquirida pelo marketing contemporâneo.

Tal como o dinheiro não lastreado e a moeda fiduciária, a arte é fruto, na contemporaneidade, de uma convenção socioeconômica *objetivamente atuante*. Possui, porém, uma distinção fundamental: ela não necessita de um sistema jurídico-policial que a legitime, policie e regule. Seu sistema é mais refinado, autoabsorvido e autorregulado (como o do capital monopolista, que desloca de modo específico, sem necessariamente sair do jogo – as coordenadas liberais da livre concorrência).

É preciso, portanto, realizar uma crítica da economia política do sistema das artes para entender como se estabelece, nos dias de hoje: 1) a criação de obras de arte sob o jugo da forma mercadoria, à revelia da vontade ou objetivos imediatos de seus produtores; 2) como funciona a engenharia de valorização do valor dentro da lógica contemporânea (financeira) de acumulação do capital; e 3) como se absorve, se inviabiliza ou se elimina qualquer produção que não se dê sob essa forma.

A engenharia socioeconômica de significação/valorização

A partir dos anos oitenta, a nova forma de acumulação do sistema capitalista passou a funcionar, cada vez mais, por meio da valorização baseada na especulação e na ficcionalização da riqueza. A nova engenharia estruturada em escala global passou a se assentar antes na especulação de rentabilidade de ações e títulos, e na aposta de sua valorização, do que nos dividendos oriundos da produção.

Esse caminho adotado pelos gerentes do capital leva a uma complexificação das relações sociais de produção de valor inédita.

Pois vêm a ser o próprio movimento de especulação, os sinais de interesse e desinteresse, as apostas, as ações coordenadas que passam a determinar a riqueza dos títulos e ações, não obstante as reais probabilidades de lucro de que derivam. Será em cima da confiança, ou das imagens erigidas de confiança, que a valorização se apoiará (e claro, na formação de capital fictício mediante a dívida estatal).

O valor, para muito além de sua substância, trabalho humano em geral coagulado em determinada quantidade (medida de grandeza do valor), aparece como fruto de sua própria capacidade e possibilidade de se valorizar. Almeja-se assim uma fórmula fantástica para o capitalismo, a que traria lucros e dividendos descolados dos movimentos reais de produção e consumo, e a possibilidade de tornar algo valioso sem qualquer conexão com necessidades e desejos. Isso, no que se trata do comércio de dívidas, empréstimos, títulos e derivativos.

Além disso, o sistema ficcional de geração de riqueza criado pelo capital pode ser – e foi – tomado de certa forma como paradigma para as relações comerciais em outras esferas da sociedade. As simples mercadorias de uso comum foram revestidas por criações simbólicas do marketing. Mais do que a simples criação de demanda e reprodução ampliada do mercado consumidor – objetivos do marketing do pós-guerra –, as mercadorias na atualidade chegam às prateleiras recobertas por significados socioculturais num processo de dupla fetichização, alcançando um patamar inédito de reificação social. A

relação fetichista posta pelo capital alcançou (...) um grau de abstração ainda maior, na medida em que as coisas produzidas sob a forma mercadoria foram recobertas por imagens produzidas

também sob a forma mercadoria: são essas imagens que medeiam, desde então, as relações sociais como uma realidade aparente compensatória que está à frente dos homens de maneira tão isolada como força alheia quanto as forças sociais nela inseridas.²

Com isso, temos, de um lado, produtos que se valem do trabalho e das construções simbólicas produzidas pelo marketing para ampliar o seu valor, e de outro, o mercado financeiro que amplia o valor dos produtos (operando com uma ficcionalização de reputação gerenciada). Ambos se valem, portanto de uma abstração da realidade e da construção de uma imagem por sobre as mercadorias.

O conceito de *branding* é pensado usualmente em relação a produtos de consumo como Coca-Cola ou Nike. O *branding* adiciona personalidade, distinção e valor para um produto ou serviço. Também oferece prevenção de risco e confiança. Um carro Mercedes oferece a garantia de prestígio. Prada oferece a garantia da moda contemporânea elegante. [...] *Branding* é o resultado final das experiências que uma companhia cria com seus consumidores e com a mídia ao longo de um grande período de tempo – e do marketing e relações públicas sagazes que trabalham criando e reforçando essas experiências.³

Nesse sentido, a mercadoria arte apresenta, exemplarmente em si, essa dupla função, de modo que uma alimenta a outra. Pois, na medida em que consolida determinada imagem ou significação social, a obra de arte garante para si sua reputação como instrumento financeiro, e vice-versa. Assim, nas décadas finais do século XX, vimos o capital construir no terreno da arte um ambiente controlado de negócios.



**SERÁ EM CIMA DA CONFIANÇA, OU DAS
IMAGENS ERIGIDAS DE CONFIANÇA, QUE A
VALORIZAÇÃO SE APOIARÁ (E CLARO, NA
FORMAÇÃO DE CAPITAL FICTÍCIO MEDIANTE
A DÍVIDA ESTATAL)**

*imagem: retrato da
Rainha Elizabeth por
Mary Gillick, efigie
das moedas do Reino
Britânico entre os anos
de 1953 e 1968.*

A partir dos anos sessenta, a arte fabricada nos países centrais do capitalismo caminha junto com a construção de uma economia da arte que busca estabelecer, de modo inédito, uma rede de valoração que não necessite de um distanciamento e juízo histórico, sob os quais se assentavam o comércio de arte clássica e moderna, rotuladas ou “classificadas”.⁴ Dificilmente esse mercado é abastecido com novas mercadorias. Mas, pela premência de lucros maiores e mais velozes, o mercado procurou durante o final do século XX tomar totalmente para si as regras do jogo do valor na nova arte, de acordo com as novas possibilidades e procedimentos do capitalismo financeiro, dito “pós-industrial”.

O distanciamento histórico, que até então determinava a importância de uma obra, se tornou por demais demorado para o novo ritmo capitalista, pautado na hegemonia das finanças. Para poder ditar as novas regras seria preciso criar, estabelecer e refinar uma cadeia produtiva de valor inédita nos mercados tradicionais de cultura.

Nos anos 80,

as empresas nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha fizeram da arte seu negócio, não apenas no nível individual do executivo da corporação (...), mas também, de forma mais surpreendente e significativa, no nível das próprias corporações. Ainda que o engajamento corporativo nas artes e na cultura seja obviamente anterior aos anos 80, foi nessa década, mais do que em qualquer outra, que se viu a utilização do poder do dinheiro corporativo na participação ativa na arena cultural.⁵

Esse desembarque do mundo empresarial no porto das artes provocou mudanças inimagináveis em sua economia política. (O

Brasil, mantendo sua tradição de sócio menor do capitalismo, a partir da década de noventa, não demorou em reproduzir boa parte das estratégias adotadas em escala mundial para dominar a produção do valor em arte. Embora os dispositivos estejam já lançados, o aprimoramento do circuito ainda segue em marcha).

A par das transformações criadas pela nova forma de acumulação do capital e impulsionadas por elas, o “mundo das artes”, então, se estruturava para atingir as mesmas bases ficcionais de valor que se valoriza. Sobretudo porque, com isso, além de conseguir a criação de valor para as próprias obras de arte, ele será capaz também de contribuir com a valorização de mercadorias associadas a ela, na construção imagética do *marketing*.

Para esses objetivos que acabamos de precisar, serão convocados e estabelecidos atores que terão o poder de realizar esses intentos de valorização.

Os elementos constituintes do sistema de valor

O artista

Voltando às compartimentações desse sistema, a mais patente nesse processo contemporâneo de fabricação de obras de arte, ou aquela que o inicia, é a do sujeito que produz as obras de arte, o próprio artista, ou seja: *o autor*. Distante do modelo clássico do mestre/aprendiz ou da imprevisibilidade do autodidatismo moderno, a fabricação do artista contemporâneo majoritariamente deve passar pelos centros de formação criados ou adaptados especificamente para este fim.

As universidades e faculdades do capital (públicas ou privadas, entre as quais a USP e a UNESP, as universidades federais, ou a Fundação Armando Álvares Penteado, entre outras), cujo caráter normativo é semelhante ao das antigas academias neoclássicas, funcionam atingindo, de uma só leva, vários objetivos dentro desse sistema. Por um lado, elas garantem o abastecimento de mão-de-obra para o circuito, por outro, trabalham com a construção e sedimentação de verdades e interpretações sobre arte condizentes com a forma de produção a que pertencem – elegem as discussões formais como ponto de partida e trabalham em favor de uma pretensa autonomia da arte. Validam e desvalidam obras e artistas, e, principalmente, constroem uma historiografia para dar piso e lastro à arte contemporânea. Em último plano, essas instituições tentam monopolizar a validação do saber, e desacreditam uma formação que passe ao largo delas (a menos que uma formação errante possa também gerar valor); essa rede de poder e saber estabelece quem pode e quem não pode atuar na cena artística. Ao institucionalizar o saber, que sempre foi muito difuso e subjetivo no campo artístico, o campo universitário adquire uma enorme força na mediação das disputas sociais que de fato envolvem a produção e legitimação simbólica. Seguindo os preceitos da especialização acadêmica, arte seria, pois, ofício do especialista em arte, o autor.

Caberia ao autor ser o gênio-criador, ou o *criativo*, que captaria e metabolizaria os anseios, as angústias, as “discussões”, as “questões” mais prementes da sociedade, em produto de arte. Mas, como veremos, ele está impossibilitado de atuar sozinho nesse sistema.



**NA MEDIDA EM QUE CONSOLIDA
DETERMINADA IMAGEM OU
SIGNIFICAÇÃO SOCIAL, A
OBRA DE ARTE GARANTE PARA
SI SUA REPUTAÇÃO COMO
INSTRUMENTO FINANCEIRO, E
VICE-VERSA**

*imagem: retrato da
Rainha Elizabeth por
Arnold Machin, efigie
das moedas do Reino
Britânico entre os anos
de 1968 e 1985.*

O crítico-de-arte

Além dos autores e dos centros de formação (as universidades), há os “críticos-de-arte”, ou os peritos em arte contemporânea. Esses profissionais, ao contrário de sua antiga função, não têm por tarefa resolver problemas de atribuição (como na arte clássica).

A perícia das obras contemporâneas volta-se não para a autenticidade da obra em relação ao seu verdadeiro autor, mas para a autenticidade de sua existência enquanto arte (...). A certificação da arte contemporânea não passa, como a da arte antiga, pela atribuição, mas pela validação enquanto arte.⁶

Essa validação é realizada pelo assim chamado “crítico-de-arte” através da construção de um discurso positivo acerca da obra e do artista, que é publicada nos veículos especializados e nos catálogos de exposição, jornais, livros e estudos acadêmicos (cada setor de publicação também corresponde a um nível de validação criado). Mais do que simplesmente *validar*, a operação de que participam esses especialistas é de *valorar* a mercadoria criada.

Dá-se aí uma nova etapa da linha produtiva, que desde já podemos designar “manufatureira”. O “crítico-de-arte” irá recobrir a obra, através de seu trabalho especializado, de fundamentação conceitual, necessária para entrar no sistema. Para isso é necessária ainda outra ficção: a da universalidade (no tempo e no espaço) da categoria arte. Daí a série de “continuidades” e genealogias forjadas pela pena “crítica”, não especificadas historicamente (a mais famosa e praticamente onipresente é aquela que transforma qualquer integração genérica de material externo à “obra” artística contemporânea, ou seja, qualquer material que o artista não pôs a

mão, num suntuoso varão da enobrecida família do *ready-made*). Em outro âmbito, o do público,

falar de arte como se fosse uma categoria universal exige uma negação persistente das necessidades representacionais do público não frequentador de galerias, que recebe uma ração constante de ‘alta cultura museológica’ como se não tivesse uma cultura própria.⁷

De acordo com as funções do marketing pós-moderno, começa-se, através das análises críticas, a construir simbolicamente a mercadoria arte. Com isso, sorrateiramente, as constrangedoras (e paradoxais) “críticas-de-arte” lisonjeiras de catálogo, que desfiavam infinitamente genealogias legitimatórias e associações mentais bem-pensantes, foram naturalizadas. No entanto, ao contrário do *marketing*, que atua no terreno da criação de desejos e de identidades fetichizadas para o produto, a ação dos teóricos em arte tem por intuito continuar a própria produção iniciada pelo artista, trabalhando sua imagem conceitual que, sem ela, não pode existir, ou *aparecer*.

Brands

A validação e valoração por parte dos especialistas passa cada vez mais a residir, todavia, na própria figura do autor e não das obras em si. *A validação de uma obra de arte não é independente do reconhecimento social de seu autor enquanto artista*. É raro, nos dias de hoje, a validação de obras isoladas, uma vez que o ténue limite entre arte e não-arte pode conceber ações aventureiras para o mercado.

Nesse ponto, na contemporaneidade, o autor passa a se configurar como *Marca*. Assim como no mundo das mercadorias “não-culturais”, a partir do momento em que uma marca é consolidada – no que se refere à aceitação de seus valores, símbolos e significados junto a seu público –, qualquer tipo de mercadoria poderá ser vendida.

Nesse sentido, vemos um estímulo por parte do sistema para que a produção de um artista se materialize (ou se desmaterialize) nos mais variados suportes. Ao contrário dos movimentos da década de 1960, em que a construção formal da obra de arte e o suporte a ser utilizado ou negado impunham-se pela necessidade de intervenção nos problemas concretos, hoje a dedicação a múltiplas formas artísticas é alimentada pela necessidade de prover com produtos mercados diversos com poder aquisitivo desigual.

Consolidado o artista e o campo simbólico em que atua (as famosas “questões que discute”), a preocupação sobre as relações de forma/conteúdo e as possíveis contradições entre suportes são obnubiladas. Com isso, é sem constrangimento ou contradição aparente, que “performeres” realizam gravuras, ou fotografos projetam instalações. Nesse sentido, nos dias atuais, quando os artistas produzem obras imateriais, efêmeras, happenings, performances, ou tudo aquilo que não possa ser traduzido em tesouro vendável, elas se constituem na *construção simbólica do artista como marca*, para continuar o paralelo com o novo *marketing*. Elas atuam na valoração do próprio artista, que se “capitaliza” – assim como as instituições que o patrocinam. *Da radicalidade da antiarte efêmera dos tempos idos para a constituição de uma autopropaganda institucional*, o artista, também tornado mercadoria, reificado, cumpre um circuito de valoração: a



**O DISTANCIAMENTO HISTÓRICO
SE TORNOU POR DEMAIS
DEMORADO PARA O NOVO RITMO
CAPITALISTA, PAUTADO NA
HEGEMONIA DAS FINANÇAS**

*imagem: retrato da
Rainha Elizabeth por
Raphael Maklouf,
efígie das moedas do
Reino Britânico entre
os anos de 1985 e 1997.*

academia, a pós-graduação no exterior (ou a residência artística, o que dá no mesmo), as parcerias, as festas... *Tudo em nome da marca de si mesmo.*

E como tem o poder de valorizar algo que a ela se associe, há tempos a arte é utilizada pela comunicação empresarial para a construção dos significados de uma outra marca. Mas o que se passa também é que o próprio mundo da arte se constitui na mesma estratégia. O infindável número de patrocínios e parcerias comerciais funciona, em verdade, como uma via de mão dupla. Não é somente a arte que empresta seu prestígio à mercadoria vulgar: o que se estabelece, na agressiva competição de criação do público consumidor, é uma relação de reciprocidade.

As galerias

O espaço ou instituição especializada que mais ou menos coordena as demais especializações é a galeria de arte. Em cada grande local comercial, o setor da arte contemporânea se estrutura em torno de um número limitado de galerias que

contribuem para o balizamento do território artístico e para a fixação das tendências dominantes. A cada momento, em um campo artístico desprovido de uma estética normativa, muitas escolhas são efetivamente possíveis e a regulação se opera através dos conflitos entre os grandes atores culturais e econômicos que denominam, teorizam os movimentos e que controla a oferta. A galeria (...), uma vez que tenha garantido o monopólio de uma tendência, estabelece uma estratégia de promoção destinada a fabricar a demanda suscetível de apreciar as novas criações artísticas. Ela combina, para fazer isso, as técnicas da promoção comercial com as da difusão cultural. Mobilizados em torno

da galeria líder, todos os atores, econômicos e culturais, agem rapidamente e de comum acordo para que os artistas sejam inseridos em todos os lugares necessários, nas grandes revistas, museus, coleções.⁸

É a galeria, pois, o articulador de todo o sistema, e sua importância cresce na medida em que consegue fabricar sucessivas demandas. A galeria contemporânea, portanto, atua: 1) na fabricação da demanda, 2) na capitalização dos não vendidos e 3) na coordenação da rede de valorização. Quanto maior essa rede, maior é a possibilidade de valorizar, pois na atualidade é realizada uma operação pela qual a *extensão no espaço geográfico* substitui a *distância no tempo histórico* para validar e valorizar o artista.

As grandes exposições e museus

Para a fabricação dessas demandas, é necessário, entretanto, que o artista seja inserido no circuito das grandes exposições. (Circuito que, no Brasil, se resume a exposições como as Bienais de São Paulo e do Mercosul, os Panoramas do Museu de Arte Moderna de São Paulo e algumas outras mostras regionais de menor expressão. A importância dessas exposições reside no fato de que historicamente se constituíram como centro de referência para o grande público, formado também por não-compradores de arte).

No mercado da arte, a popularidade de algum artista é proporcional aos preços de suas obras. Trabalha para esse fator a arte-educação contemporânea, estruturada pelos museus e centros culturais como marketing direto das obras e artistas.⁹ Com isso, em uma aparente antinomia, quanto mais “popular”, mais elitizado pode ser o seu consumo. Em verdade, para o marketing pós-moderno

essa é uma afirmação há muito conhecida, pois, desde os anos 1980 a nova propaganda não pretende apenas formar a demanda, mas precisamente demonstrar aqueles que também *não* tem acesso a ela.

O curador

Por fim, cabe tratar ainda da figura que mais cresce em importância dentro do circuito: *o curador*. Causando ciúmes em muitos artistas, a assunção da figura que seleciona e promove exposições tem um papel também fundamental na nova ordem. É ele que articula parte dos trabalhos parciais do sistema e sua existência é um sintoma da condição da arte na contemporaneidade:

Nesta era de mega-exposições o artista muitas vezes opera como curador. [...] A ascensão do artista-como-curador foi complementada pela ascensão do curador-como-artista; organizadores de grandes exposições se tornaram proeminentes na última década. Frequentemente os dois grupos compartilham modelos de trabalho, assim como os termos de descrição [de suas atividades].¹⁰

Para quem produzem os artistas? Para onde produzem? A partir do momento em que a arte prescinde de seu papel na história, e da realidade que a contingência, a produção dos artistas, como qualquer outra mercadoria, é feita para um público abstrato, para uma realidade abstrata, internacional inclusive. Quando a arte se conforma, atomizada, sem fricções ou dialética interna, como forma mercadoria, ela necessariamente pode parar em qualquer canto, dentro de qualquer situação. A arte como valor, abstrato, e com funções individualizadas, necessita ter *conexões de sentido recriadas a cada vez que aporta em uma exposição*. Donde o papel



UMA “VONTADE GERAL” DE VALORAÇÃO

imagem: retrato da Rainha Elizabeth por Ian Rank-Broadley, efigie das moedas do Reino Britânico entre os anos de 1998 e 2014.

do curador. Ele recria, como *simulacro*, a ligação com a realidade, no espaço e tempo que necessita a exposição, num discurso inventado de história e imanência.

Desigual e combinado

O sistema de valor criado pelos agentes capitalistas no campo das artes engendrou uma situação aparentemente paradoxal: um dispositivo produtivo, de escala pré-industrial, em que artistas e obras de arte compartilham as mesmas características de especialização que qualquer outro setor da *manufatura clássica*, associado com os objetivos, lucros e sistema gerencial próprios do sofisticado *capital financeiro*.

Essa estrutura produtivo-administrativa, que reúne processos tão distintos, tem sua razão de ser: maximização de lucros, controle total da produção e da circulação da mercadoria. Em última instância: *domínio total do circuito de valorização do valor*, que inclui ferramentas de controle, gestão, destinação e cálculo de demanda – bem como a “toyotização”, dentro dos ateliês e dos espaços expositivos, das relações de trabalho.

Essa especialização manufatureira, cujos principais elementos constituintes estão listados acima, reflete outra que o mercado impingiu ao próprio cenário cultural mais amplo: a atomização e a segmentação. Desconectado, o campo da “cultura” é dividido em setores que se compartimentam para uma melhor satisfação do público. A especialização, como mostra a história do capitalismo, é um dos trunfos que o sistema criou para aceleração da produção e, ao mesmo tempo, controle da linha produtiva. E é natural que a assim chamada indústria cultural também se valesse desse método empresarial. Portanto, as mais variadas artes, que antes dialogavam ou se fundiam com o intuito de encontrarem

caminhos alternativos, relacionando-se com a realidade, hoje são separadas para serem produzidas com velocidade e em nichos de mercado, de acordo com as ordens de segmentação do *marketing* pós-moderno. A atomização, portanto, atinge tanto o âmbito da produção como o do consumo.

Os centros de formação de mão-de-obra, os artistas, as galerias, os curadores, são partes desse processo. Isoladamente eles perdem seu significado, que, em verdade, reside na *atuação em conjunto da maquinaria de produção da mercadoria arte*. Essa maquinaria se assenta sob aquela condição de aparente paradoxo: *a de ativar uma produção manufatureira que serve à lógica especulativa do capitalismo financeiro*.

Obviamente, as obras de arte contemporâneas são muitas vezes produzidas, integralmente, por uma única pessoa: seu autor, o artista – muito embora, cada vez mais, o artista seja apenas o idealizador e a fatura fique por conta de operários contratados. Contudo, a analogia com a produção manufatureira opera não no momento de confecção empírica da obra, mas em todo o processo de validação e valorização dela, já no âmbito de sua circulação. Conclui-se, pois, que, na atualidade, a fabricação da obra não se resume a sua construção material, porque mais do que validação, o que se observa é, de fato *criação de valor*.

Nos moldes clássicos da divisão do trabalho capitalista, a renda dos setores médios formados por trabalhadores de colarinho branco (funcionários públicos, profissionais liberais, empregados do setor de serviços, operadores financeiros etc.) provém da divisão de uma parcela da mais-valia extraída do trabalho produtivo pelos capitalistas. No caso da arte contemporânea, mais do que divisão de uma parcela dos lucros do capital industrial, comercial

ou fundiário, pode-se falar, relativamente, na existência de *trabalho produtivo (desmaterializado!)* nesses outros setores (crítica, curadoria, arte-educação etc.), pois somente no fim da linha fabril composta pelos elementos ou partes constituintes que apresentamos é que a mercadoria arte se constitui.

Como Marx observou em sua análise sobre a manufatura, os frutos dos trabalhos parciais de cada artesão não são, em si, mercadorias, pois somente o produto coletivo dos trabalhadores parciais transforma-se em mercadoria (assim como na linha de produção industrial as diversas peças que juntas compõem um carro, por exemplo, não circulam como mercadorias na esteira).¹¹ Os trabalhadores parciais de nosso processo, entretanto, apesar de não trabalharem na mesma oficina ou galpão, atuam de forma conjunta na confecção do produto. O artista (e seus operários), o crítico-de-arte (ou historiador), o galerista, o curador, o professor universitário, o montador, o arte-educador, são, entre outros, os trabalhadores parciais desse processo. Não podemos dizer que esta cooperação se dê entre trabalhos totalmente independentes, privados, de compra e venda de mercadorias, próprios da divisão do trabalho na sociedade capitalista moderna, conquanto algumas partes do referido processo se estabeleçam dessa forma (como no caso da montagem de exposições ou na contratação de serviços educativos, todos, aliás, terceirizados). Pois mesmo que não tenhamos, algumas vezes, a figura do capitalista que unifica e gerencia os trabalhos parciais para transformá-lo em mercadoria, a analogia feita com a produção manufatureira se dá por meio da relação íntima, mutuamente coordenada, entre as partes desse processo, sob a ordem unificadora de tornar a obra valor. Por assim dizer, nos termos do jargão financista dominante, *uma “vontade geral” de valoração.*



**O ARTISTA, O CRÍTICO-DE-ARTE, O
GALERISTA, O CURADOR, O PROFESSOR,
O MONTADOR, O ARTE-EDUCADOR, SÃO,
ENTRE OUTROS, OS TRABALHADORES
PARCIAIS DESSE PROCESSO**

*imagem: retrato da
Rainha Elizabeth por Jody
Clark, efigie das moedas
do Reino Britânico a
partir de 2015.*

Nessa empreitada, o capitalista pode ser ora um, ora outro (na maior parte das vezes é o dono da galeria, ou um “*marchand-empendedor*”), ou mesmo uma associação deles, mas em qualquer ordem que se estabeleça, o produto do artista só se torna mercadoria – e arte – ao realizar o circuito que o finaliza.

O produto artístico inicia o processo materialmente acabado, e parte para a fase seguinte, tal qual numa esteira fordista de confecção simbólica – a obra irá para a exposição, para a crítica, para a galeria, para o público e para o consumidor. O processo de produção e circulação se encontra, e quanto mais circula, mais bem acabado e valorizado será o produto. O fenômeno que se observa é de que na contemporaneidade a arte só tornará a ser arte (no sentido estrito, nome adotado pelos participantes do circuito), *no mesmo momento em que também se torna mercadoria*. O que se vê então é que a elite econômica-cultural pretende realizar, através de sua rede de valorização uma utopia do sistema financeiro: a de poder prever a alta, e poder ele mesmo valorizar uma ação ou ativo, já que domina todos os condicionantes.

O refinamento desse sistema de valor, de produção manufatureira aliada à lógica do capitalismo dito pós-industrial, torna a *definição estética da obra de arte domínio estritamente econômico*. Não se trata, no entanto, de uma orientação da forma pelo que está dando lucro ou ainda do poder do dinheiro, encomendando obras de acordo com o gosto do cliente. Trata-se, sim, de favorecer, pela estrutura de circulação criada, somente a aparição daquelas obras e artistas que podem ter potencial econômico.

A constituição dos valores artísticos contemporâneos, no duplo sentido estético e financeiro do termo, efetua-se pela articulação do campo artístico e do mercado. O preço ratifica, com efeito, um

trabalho não econômico de credibilização no plano estético, um trabalho de homologação do valor realizado pelos especialistas, isto é, pelos críticos, historiadores da arte contemporânea, conservadores de museu, administradores da arte e curadores. Uma vez obtido no mercado, o preço facilita e acelera a circulação e a internacionalização do julgamento estético.¹²

Desse modo, as obras de arte que se tornam públicas necessariamente já passaram ou estão passando pela esteira de produção, ou seja, pelo Sistema de valor. Nesse sentido não há *arte fora da mercadoria*. (E, portanto não há estratégias para uma arte ou artista ser mais ou menos comercial, mais ou menos “vendido” como sugerem livros como *Sete dias no mundo da arte* de Sarah Thornton ou o texto “Os 7 mandamentos da arte”, capa da Revista Bravo de outubro de 2011, ou, inclusive livros de tendência política conservadora como *Cultura ou lixo?* de James Gardner, *A Grande Feira* de Luciano Trigo ou ainda *Argumentação contra a morte da arte* de Ferreira Gullar).¹³

As obras que não participam desse processo formam como que um contingente de reserva, *desempregadas*, esperando na fila para serem obras de arte e, conseqüentemente, mercadorias. Vale lembrar que um trabalho parcial, não associado a outros trabalhos parciais ou cristalizado num produto, não é nada, senão um imponderável devir. Aqui, do mesmo modo que aos trabalhadores, *quem define o emprego de uma obra será o capital, e não mais o artista ou decisões políticas da sociedade*.

É o capital que dará às obras ou eventos artísticos *ocupação, emprego e sentido*. Sem alma, as obras vagam, perdidas, vítimas também do processo de sua existência fantasmagórica como forma valor, potencial ou realizada. É importante percebermos

que, quanto mais esse processo se solidifica, mais se eliminam as possibilidades de uma ativação de obras de arte que não passe pela lógica vigente. Mais se eclipsa a força da sociedade em reconhecer e validar manifestações e trabalhos de arte fora dessa estrutura descrita. Correlata à formação dos artistas, também é subtraída das disputas sociais a possibilidade de conceder sentido histórico à produção artística.

Àquelas obras ou artistas que não encontram ocupação e não finalizam seu processo de produção simbólica no sistema engendrado pelo capital tem dois destinos possíveis: ou ocupam outro setor da economia (como folclore, design, moda, publicidade, mercados regionais etc.), ou simplesmente encontram o *esquecimento*. E aqueles que não compactuam com o sistema vigente, não encontram forças (ainda) para reestruturar uma rede histórica, totalizante, de significação.

*

Ao descrever esse cenário, podemos ver afinal o avanço do capital e de suas forças destrutivas no terreno da cultura. Longe de nos assustarmos, contudo, serve-nos, com efeito, para enxergarmos nossa atuação dentro dessa engenharia de dominação. Serve-nos, por fim, para desalienar o trabalho e o trabalhador dentro desse sistema. E assim, começarmos a erigir a resistência.

Pós-escrito periférico

As particularidades históricas do caso brasileiro merecem uma análise específica, que, infelizmente, ultrapassa os limites do presente artigo. Importa deixar aqui anotado o movimento geral de (re)alinhamento e adequação, desde meados da década de 1970, das instituições, discursos e produções artísticas

brasileiras ao sistema internacional de circulação da dita “arte contemporânea” – e os limites da condição periférica do circuito artístico brasileiro.

Assim, com impulso evidente na década de 80, vimos no Brasil a implantação desse novo sistema das artes. No âmbito estrito da iniciativa privada, podemos perceber nesta década: o surgimento de inúmeras galerias (para os mais diversos públicos-alvo); a aproximação das galerias com a universidade; e, a partir de meados da década de 1990, a criação de institutos e centros culturais de empresas e bancos; a realização de mega-exposições; a criação de feiras e salões de arte com novos artistas; a criação de empresas especializadas em arte-educação, em turismo cultural, em montagem e produção de exposições, em comunicação visual, e em marketing cultural; ascensão de editoras especializadas; novo jornalismo cultural de assessoria de imprensa; criação de público e colecionadores para arte contemporânea; feiras de arte de jovens artistas ou de arte segmentada.

No âmbito das ações governamentais, foram imprescindíveis para o desenvolvimento do processo analisado as mudanças estruturais no papel do Estado, que desregulamentaram a economia, enfraqueceram as leis trabalhistas e criaram o ambiente necessário para a financeirização da vida econômica. Além destas mudanças estruturais, desde a década de noventa adotou-se como política cultural medidas claramente privatistas, capitaneadas pela Lei Rouanet, que tornaram o dinheiro público o combustível das ações privadas na cultura.

Por fim, como paradigma de dominação, a engenharia da arte contemporânea, ao articular as mais diversas esferas de poder, não poderia deixar de traçar a geografia de sua atuação – etapa

avançada de um poder colonizador. Em São Paulo, há inclusive um “Mapa das Artes” que designa e demarca, geopoliticamente, o território que possui e que fabrica arte, para, ao mesmo tempo, poder excluir todo o resto. O “mapa das artes” hoje já se expandiu, para demarcar também a cidade do Rio de Janeiro, de Manaus e algumas outras cidades do interior do país. Aos poucos, vamos descobrindo, do ponto de vista do capital, onde se tem e onde não se tem arte em nosso país.

Ao montar o sistema de valores da “arte contemporânea”, o Brasil se filia, como mercado periférico, ao sistema internacional. Desdobra-se daí que, como parte da tradicional lógica de país subdesenvolvido, a consigna de artista internacional passa a ser uma das maiores valorizações obtidas dentro de nosso cenário.



**AS OBRAS QUE NÃO PARTICIPAM
DESSE PROCESSO FORMAM
COMO QUE UM CONTINGENTE
DE RESERVA, DESEMPREGADAS,
ESPERANDO NA FILA PARA SEREM
OBRAS DE ARTE**

imagem:

*moeda comemorativa dos
63 anos do reinado da
Rainha Elizabeth, o mais
longo da história da coroa
britânica, 2015.*

notas

1 “A mercadoria, que já é um fetiche, se duplica numa imagem de prestígio, poder, juventude, sucesso, competência, etc., portanto, num simulacro de si mesma e é esse simulacro que opera na esfera do consumo”. Marilena CHAUÍ, *Escritos sobre a Universidade* (São Paulo, Ed. UNESP, 2001), p. 22.

2 Robert KURZ, “Prefácio”, in Anselm JAPPE, *Guy Debord* (Petrópolis, Ed. Vozes, 1999), p. 6-7. Segundo a clássica definição marxiana, o fetichismo é a autonomização de uma relação social, que inverte o papel social das coisas e das pessoas: “é como se as coisas – no caso, as mercadorias – se movessem por conta própria. Na verdade, porém, elas apenas expressam as relações sociais dos próprios homens que produzem e trocam essas coisas. Se elas o fazem, porém, não é por acaso, mas porque essas relações entre os homens adquiriram a forma historicamente específica em que não ocorrem senão pelo contato das próprias coisas, pela troca de mercadorias. Daí serem elas portadoras dessas relações sociais, isto é, expressarem o lado social do trabalho que aos próprios produtores aparece como algo puramente privado. Com isso, ocorre um ‘quiproquó’, uma inversão entre o papel social das coisas e das pessoas, do objeto e do sujeito”. Jorge GRESPLAN, in Karl MARX, *A mercadoria*, (São Paulo, Ática, 2006) p. 69. Em sua “segunda” fetichização, a relação social entre as pessoas é mediada uma vez mais, agora pela imagem gerada pelas coisas. É pela necessidade de ser algo que as pessoas vão ao mercado atrás das significações produzidas pelas mercadorias. A mercadoria e o que ela simboliza, ambos valores de uso produzidos pelas pessoas, aparecem, como num feitiço, portando a capacidade de produzi-las.

3 Don THOMPSON, *The \$12 million stuffed shark – the curious economics of contemporary art* (Nova York, Palgrave, 2008), p. 12.

4 Arte histórica que, até hoje, se configura como um dos mercados mais caros do mundo, e se estabelece em cima de peças raras que foram qualificadas pelo próprio desenvolvimento do colecionismo histórico. Peças que são classificadas por historiadores, e que têm seu preço firmado pelo tempo, pela raridade e pela importância histórica.

- 5 Chin-Tao WU, *Privatização da Cultura: a Intervenção Corporativa nas Artes Desde os Anos 80*, trad. Paulo Cezar Castanheira (São Paulo, Boitempo, 2006), p. 297.
- 6 Raymonde MOULIN, *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias* (Porto Alegre, Editora Zouk, 2007), p. 32.
- 7 Chin-Tao WU, *A privatização da cultura*, op. cit., p. 63.
- 8 Raymonde MOULIN, *O Mercado da Arte*, op. cit., p. 28.
- 9 Ver Guilherme Leite CUNHA, *Mediação cultural em exposições de arte contemporânea*, dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Estética e História da Arte (MAC/ECA-USP), sob orientação de Dilma Silva (São Paulo, PGEHA-USP, 2013).
- 10 Hal FOSTER, “Chat Rooms”, in Claire BISHOP (ed.), *Participation* (London, Whitechapel/ MIT Press, 2006), p. 192.
- 11 Ver Karl MARX, “Cap. XII – Divisão do Trabalho e Manufatura”, in *O Capital*, Livro primeiro, Tomo 1, trad. Régis Barbosa e Flávio R. Kothe (São Paulo, Abril Cultural, 1984), p. 266.
- 12 Raymonde MOULIN, *O Mercado da Arte*, op. cit., p. 26.
- 13 Sarah THORNTON, *Sete dias no mundo da arte*, trad. Alexandre Martins (Rio de Janeiro, Agir, 2010); Gisele KATO, “Os 7 mandamentos da arte” in revista *Bravo!* (São Paulo, Ed. Abril, outubro 2011); James GARDNER, *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997); Luciano TRIGO, *A grande feira – uma reação ao vale-tudo na arte* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009); Ferreira GULLAR, *Argumentação contra a morte da arte* (Rio de Janeiro, Ed. Revan, 1993).

7.16129032258

DAZIBAO SUPLICA

Como todos sabem, o maior problema de se fazer uma revista de crítica é que é quase impossível conseguir textos, resenhas, entrevistas e similares que escapem ao peleguismo-baba-ovismo-lambebotismo-zé-maneísmo-paga-jabá reinante no meio das artes. Assim sendo, se você tiver ou souber de algo legal que não se enquadre nisso, entra lá no site da revista, pega nosso email e nos escreva. Analisaremos sua proposta e, se tudo der certo, a publicaremos mais cedo ou mais tarde aqui.

Caso você seja daqueles que precisa de um pontapé temático pra começar a escrever, a seguir apresentamos algumas sugestões de temas sobre os quais adorariamos publicar uns artigos malucos tipo “faca nos dentes”.

Edital de cultura no mundo sem crédito

E agora, José? O bem-bom dos editais público-privados a rodo, que sustentou uma galera nos últimos tempos, produzindo todo tipo de atividade (publicação, trabalho de arte, projeto pedagógico, mesa de debate, revista de crítica e o escambau), acabou. Fora o fato de que o ajuste fiscal pra turma da cultura vai ferrar geral (e “geral” no Brasil quer dizer os *happy few* que conseguiram alguma coisa na época das vacas gordas do crédito público e do trabalho precarizado), o impressionante é que ainda não teve reflexão decente sobre a função dos editais na formatação/formação da cultura contemporânea, no alto e no baixo escalão. Faltam descrições literário-sociológicas das peculiares figuras que habitaram o mundo da arte nos últimos dez anos em subfunções terceirizadas: orientadores de fluxo, produtores culturais, monitores de exposição, curadores independentes, cenógrafos/expógrafos, visagistas, empresas produtoras de eventos tipo Arte3 ou Base7 (e sua fissura por numerais indoarábicos) e um grande e longo etc. Enfim, um tema ideal para fracassomaníacosfrankfurtianos em geral, que terão uma oportunidade ímpar de remoer todas as contradições imanentes do progressismo reformista na cultura.

Livro de colorir: fascismo e participação do espectador

Saca quando vemos aqueles videos fofos de bebês tentando usar um livro como se fosse um tablet? Não dá pra não pensar que o *touch screen* de celulares, iPhones e o diabo-a-quatro é hoje algo de muito maior do que o clique do mouse foi pros anos 90 (incluindo aí a incidência de lesões por esforço repetitivo e doenças neuro-cognitivas). O lance é o seguinte: e se a moda do livro de colorir for o complemento necessário (AKA o “pólo dialético”) do *touch screen* enquanto experiência modelo da corporalidade na vida contemporânea? E se ela for uma das manifestações mais didaticamente obscenas da experiência do fascismo enquanto a

alienação dos sentidos? E se ela for o ponto máximo da alienação estética enquanto forma de contemplação prazerosa de sua própria destruição? E por último, mas não menos importante, o que a Lygia Clark e o Isis teriam a ver com isso?

O assassinato como uma das belas artes

Em tempos de decapitações no YouTube e de mortes “cirúrgicas” realizadas por drones, é meio óbvio o interesse de ressuscitar este verdadeiro clássico de Thomas De Quincey. Historiadores modernistas: taí, de mão beijada, um argumento que reúne A obra de arte desconhecida de Balzac, os assassinatos de Whitechapel, a semana sangrenta da repressão à Comuna de Paris, os corpos femininos cortados pela metade nos cantos das telas de Manet, a decupagem do corpo humano no primeiro cinema, o espaço visual estripado no cubismo analítico. Críticos pós-estruturalistas, neomarxistas e anarquistas em geral: dá pra entender o apelo estético do Isis? O que fundamentalistas islâmicos, narcotraficantes mexicanos e videoartistas de todo o mundo tem em comum? Quais as implicações simbólicas do suicídio de Mario Monicelli?

Edemar Cid Ferreira, parte 2

E já que o assunto é crime, tem uma bomba: achamos o sujeito que escreveu tudo que alguém precisa saber sobre o caso Edemar! Por coincidência é o juiz do caso, sr. Fausto de Sanctis. Daí que falta alguém que se aventure pelas tortuosas veredas do juridiquês e faça uma resenha clara e cristalina do livro *Lavagem de Dinheiro Por Meio de Obras de Arte*.

O feminismo radical encontra o cinema

Hum, tá bom, Hollywood faz um blockbuster boicotado por associações machistas (!) pela simples razão de que a verdadeira

protagonista do filme é uma mulher, e, na contramão, ele é aclamado como um filme feminista (com ou sem aspas, à escolha do freguês). Daí o novo Star Wars é boicotado por associações racistas (!) porque o novo Jedi é um homem negro (ou uma mulher branca, especulam os melhores sites nerds). Hollywood se converteu às minorias? A pergunta é evidentemente idiota, mas o cenário se complica um bocado quando notamos que numa galáxia cinematográfica muito distante, nas periferias-satélite de Brasília, um puta filme político de ficção científica é produzido na melhor tradição da quebrada, chegando com dois pés no peito na discussão sobre a relação entre exclusão racial e exclusão social no Brasil... sem uma única personagem feminina de relevo e com a pretensão de trazer a voz de toda a perifa. Em resumo, queremos um *Celebrity Deathmatch*: o novo *Mad Max* × *Branco Sai, Preto Fica*. Velhas formas com novo conteúdo × novas formas com velhos conteúdos.

A teoria queer encontra a pintura acadêmica

Manja o lance de que o Pedro Américo se pintava como mulher em vários dos quadros dele? Então.

A Arte de Montar arte

Montadore, uni-vos! E aproveitem para escrever um texto recheado de informações picantes e detalhes sórdidos sobre trabalhos ruins, quebrados e remontados aleatoriamente, que acabaram entrando para a história da arte; sobre os quadros abstratos que passarão a eternidade de ponta-cabeça em cima da lareira de uma mansão na Tijuca; sobre o *site-specific* que teve que mudar de lugar porque ele interrompia o *feng-shui* do flat; sobre as telas recortadas e as esculturas serradas pra caber exatamente na parede do *living room*. Taí a oportunidade pra gente começar a escrever tipo um Gombrich black-bloc dos rachadores do *Grande Vidro*.



*Naquela noite, eles decidiram não
mais falar sobre arte contemporânea*

大
字
报

dazibao – crítica de arte

dazibao 3

2015

Conselho Editorial

Deyson Gilbert

Guilherme Leite Cunha

Gustavo Motta

Roberto Winter

Diagramação

Deyson Gilbert

Revisão

Gustavo Motta

**Edição e revisão técnica do dossiê
“3 tentativas sobre arte e valor”**

Peterson Pessoa

Tradução da entrevista

Adele Motta

Agradecimentos

André Pires, Bruno Palazzo,
Bruno Mendonça, Cica Winter,
Rafael Suriani, Natália Coutinho,
Pedro Peres, Pontogor, Priscilla
Glaser, Marília Furman, Marcos
Kaiser, Maurício Cardoso,
Raphael Escobar, Raquel Uendi

v.3.3

ISSN2238-958X



9 772238 958002

Website

<http://www.dazibao.cc/>

primeira imagem:

Mulher sendo atendida após sofrer graves queimaduras no incêndio que atingiu o Gran-Circus Norte Americano na tarde do dia 17 de dezembro de 1961 em Niterói, Rio de Janeiro. Na ocasião, 503 pessoas vieram a falecer por pisoteamento, asfixia e queimaduras.

